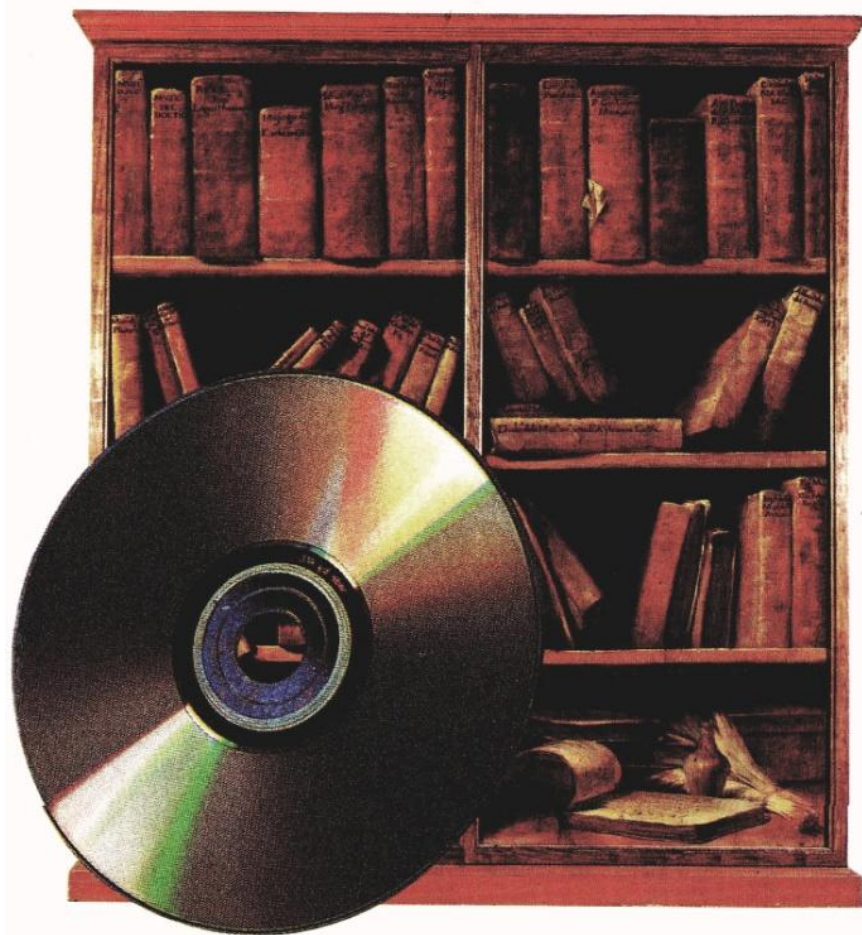

a cura di T. GREGORY e M. MORELLI

L'ECLISSE DELLE MEMORIE

EDITORI LATERZA



LA CONSERVAZIONE E LA MEMORIA
DELL'ESPERIENZA ARTISTICA
DELL'ULTIMO CINQUANTENNIO

di Michele Cordaro

Una frequentazione anche non assidua e non specialistica degli antichi trattati di tecnica artistica, da Vitruvio e Plinio fino almeno al XVIII secolo, coglie con evidenza un aspetto che li caratterizza: i procedimenti e i materiali da scegliere per l'operare artistico sono indicati e definiti sulla base della loro durata e la qualità del prodotto artistico ha un parametro fondamentale nella stabilità e nella inalterabilità dei manufatti realizzati. E laddove si impone l'uso di sostanze soggette, in situazioni particolari, ad esempio per il contatto con l'umidità e con la luce, a possibili alterazioni — ed è quanto accade per alcuni pigmenti usati nella pittura — sono suggeriti i possibili rimedi. Vitruvio consiglia di proteggere le stesure pittoriche che utilizzano il minio con uno strato di cera mescolata con olio. L'anonimo autore della *Mappae Clavicula*, pervenuta in un manoscritto del XII secolo, ma desunta da fonti più antiche, raccomanda di proteggere l'opera dipinta con uno strato di olio «ut nunquam deleri possit». L'artista è fondamentalmente l'*homo faber*, che alla vasta esperienza e sapienza della produttività artigianale unisce una capacità di elaborazione intellettuale e formale. La conoscenza della natura e la conoscenza dei procedimenti della produzione artistica coincidono.

Lo sviluppo autonomo della metodologia di indagine scientifica, a partire dal XVII secolo, e il progredire delle applicazioni delle scoperte scientifiche ai cicli produttivi creano conoscenze e materiali prima ignoti all'operare artistico, consentendo nel contempo l'utilizzazione di strumenti espressivi nuovi e inconsueti. È un processo graduale che inizia nel corso dell'Ot-

to cento, determinando la crisi dell'arte intesa come rappresentatività del reale, in questo soppiantata dall'invenzione della fotografia, e sancendo l'estraneità, e spesso la contrapposizione, tra l'artista e il suo operare da un lato e la produzione industriale dall'altro. Si perde comunque la conoscenza e il controllo degli strumenti dell'espressione artistica proprio nel momento in cui anche i nuovi portati della tecnica e dell'industrialismo vengono accolti con entusiasmo per il potenziale estetico di cui possono essere dotati o investiti. È il momento in cui le ballerine bronzee di Degas sono rivestite da un gonnellino di tulle e, successivamente, l'esperienza dell'arte cubista assume con Picasso e Braque il procedimento del *collage* o del *papier collé*. Ma la sperimentazione più radicale è sicuramente quella proposta nell'ambito del dadaismo, con la riproposizione dell'*objet trouvé* come campo possibile di esperienza estetica. Se un qualsiasi oggetto seriale dell'uso comune, industrialmente prodotto, può essere investito di un possibile discorso artistico, l'intercambiabilità dell'oggetto risulta sancita. E da qui alla negazione della necessità produttiva dell'arte di una qualsiasi oggettualità il passo è davvero breve. Scompare l'«oggetto» come emblema sensibile della comunicazione artistica.

Questo *excursus*, fin troppo rapido, è però essenziale alla comprensione delle modalità con cui l'esperienza dell'arte negli ultimi cinquant'anni si è proposta, dal punto di vista, soprattutto, della scelta e dell'uso dei suoi materiali e dei suoi procedimenti. L'arte contemporanea, in misura più o meno evidente, stravolge dunque il rapporto con i materiali che utilizza e con le tecniche di esecuzione, al punto da imporre un ripensamento sul senso della durata come aspetto intrinseco all'operare e di conseguenza sulle caratteristiche degli interventi conservativi e riparativi da utilizzare per il restauro delle opere d'arte e, parrebbe, sulla metodologia stessa che guida i possibili interventi.

In realtà occorre distinguere almeno tre tendenze nell'arte contemporanea. La prima si propone ancora in un ambito apparentemente tradizionale, servendosi di un supporto, nel caso della pittura, più o meno rigido, naturale come le tele, il legno, oppure industrialmente prodotte come le tele sintetiche, i vari tipi di carta, legni del tipo della masonite o del compensato: le stesure cromatiche utilizzano sostanze pigmentate stemperate in un legante di natura organica, sia esso tradizionale come l'olio

o la tempera, l'acquarello o il guazzo, sia di sintesi chimica come l'acrilico o il vinilico. La seconda propone l'uso di materiali fortemente eterogenei, spesso «trovati», e come tali riproposti, tra gli oggetti quotidiani della nostra esperienza, altre volte forgiati per l'occasione: tali materiali spesso coesistono con i materiali consueti delle tecniche artistiche più diffuse, come accade per il *collage* e per molte forme di assemblaggio. Un'altra serie di opere in grado di comunicare intenzioni d'arte è quella che si avvale di particolari meccanismi, ad esempio le opere azionate a motore di alcune tendenze dell'arte cinetica, intesa in senso proprio e non come suggeritrice di movimenti virtuali o solamente derivanti da schemi percettivi programmati; oppure altre esperienze che utilizzano i risultati di tecnologie avanzate, quali ad esempio le sperimentazioni della «computer art».

Nella grande varietà di casi possibili e sopra schematicamente indicati, una condizione è però comune: si tratta in massima parte di materiali e di prodotti industrialmente preparati, spesso poco noti nella loro esatta composizione o nel loro funzionamento, legati nella loro produzione a contingenti fattori di mercato, non sempre scelti ad opera dell'artista per i loro requisiti di qualità e durata. Si impone di conseguenza la necessità di individuare e di conoscere tali prodotti e il loro comportamento, siano essi tele o tubetti di colore, tradizionali per composizione, manipolati però industrialmente, presumendo di migliorarne spesso le prestazioni con ingredienti e procedimenti di fabbricazione mantenuti rigorosamente segreti per ovvie difese di carattere commerciale; oppure prodotti del tutto nuovi come i colori acrilici o vinilici o i vari tipi di materiale elastico e di sintesi industriale; o ancora meccanismi abbastanza semplici quali possono essere i motorini elettrici oppure particolarmente sofisticati quali possono essere apparati elettronici come strumentazioni necessarie alle elaborazioni informatiche delle immagini. Stupisce che manchi, per quello che io ne so, un repertorio dei materiali usati nell'arte contemporanea, in grado di individuarne, con gli opportuni controlli di laboratorio, componenti, procedimenti di fabbricazione e ogni altra definizione di tipo merceologico utile alla determinazione più precisa delle caratteristiche di comportamento nel tempo di tali prodotti.

Sicuramente, dal punto di vista scientifico e tecnologico, la conservazione dell'arte contemporanea esige conoscenze e qua-

lità di intervento che non possono essere mutuati dall'esperienza del restauro dell'arte antica, ma non a tal punto, secondo il mio giudizio, da scardinare l'apparato teorico e metodologico che la moderna pratica del restauro, storicamente e criticamente, controllata, ha saputo elaborare. Accada per difetti intrinseci dei materiali utilizzati, per condizioni ambientali non adatte, per manipolazioni non attente oppure per casualità non controllabili, il prodursi di alterazioni o danni in opere d'arte contemporanea, del tipo di quella già descritta, impone, nel momento della operatività della conservazione e del restauro, cautele e controlli del tutto particolari rispetto alle tecniche d'intervento solitamente adoperate per manufatti «preindustriali».

Anche operazioni consuete, quali una sverniciatura o una pulitura, un reintelaggio oppure una integrazione per velatura di colori abrasi o perduti, impongono attenzioni particolari o addirittura dubbi sulla legittimità di tali operazioni se realizzate su manufatti particolarissimi per consistenza materica o cromatica. Ugualmente la conoscenza degli schemi di funzionamento di apparati meccanici utilizzati consente la possibilità di riparazioni del tutto legittime, anche se comportino sostituzioni di parti, sulla base della fondamentale distinzione operata da Brandi, nella sua *Teoria del restauro*, tra aspetto e struttura dell'opera di valenza artistica. È comunque necessario predisporre, come regola generale, mai però così impellente come per l'arte contemporanea, condizioni ottimali di attenzione e di ambiente di conservazione, con interventi minimi di manutenzione, costanti e precisi, per evitare interventi massicci e potenzialmente traumatici.

Ma la vera sfida al mantenimento della memoria dell'arte contemporanea, o meglio ad alcune delle tendenze che in essa, soprattutto negli ultimi cinquant'anni, si sono imposte, è manifestata da quelle operazioni che prescindono dall'individuazione, come si è già detto, di una precisa oggettualità, proponendosi nella momentaneità dell'occasione o nella particolarità individualizzata di uno spazio o di un ambiente, col presupposto esplicito della non durata e dell'irripetibilità. Ci si vuol riferire alle *performances*, di cui la *body art*, sia che esibisca il corpo di un essere umano o di un animale, non implica una elaborazione formale successiva, come può accadere per una modella in posa, né individua un'azione come può accadere per il teatro

sperimentale: è un evento che si produce in vista, statico, e la intenzionalità che carica l'evento sopporta soltanto la ripresa fotografica o telecinematografica, come momentaneo fissaggio dell'evento stesso.

Ugualmente l'arte concettuale si riduce al progetto, o meglio ancora all'enunciato del progetto, per lo più scritto o disegnato sui supporti più casuali, la carta, un muro, ma *quel* muro o qualsiasi altro tipo di materiale: ma dal progetto non deriva la realizzazione dell'opera, l'opera è il progetto. Ugualmente le installazioni o la *land art* si impongono come eventi legati ad un luogo, e a volte anche al trascorrere dell'ora; possono essere unicamente ripresi e riproposti, ma non saranno mai lo stesso evento nella stessa situazione particolare per la quale erano state inventate e proposte. Né valgono gli scrupoli filologici o le istruzioni per l'uso, dettate o scritte dallo stesso artista, per renderlo ripetibile. Ed ancora non si può non riferirsi anche alla scelta da parte di alcuni artisti di esibire prodotti commestibili, come lattuga, burro, salumi, cioccolata e a quelle tendenze denominate da alcuni critici, non senza ironico intento classificatorio, *eat art*.

Risulta evidente che in rapporto a simili individuazioni artistiche, qualunque sia il giudizio di merito che su di esse può essere rivolto, l'unico atteggiamento corretto è quello di predisporre e curare una attenta e precisa documentazione, che va dalla raccolta di tutti i materiali elaborati dall'artista nella fase preparatoria e alla riproduzione, spesso ispirata o realizzata dall'artista, dell'evento, utilizzando lo strumento della fotografia, del film su pellicola, della videoregistrazione su nastro magnetico, dell'immagazzinamento su dischi o nastri di immagini digitalizzate.

Perfino il supporto documentario più tradizionale e comune, la carta, non mantiene però — è noto, ma non è abbastanza noto — il suo carattere di affidabilità e di sicurezza. I procedimenti industriali della sua fabbricazione, l'uso di materie prime più economiche e più abbondanti, il legno e l'allume ad esempio, se hanno consentito una produzione e una diffusione dell'informazione e della cultura senza precedenti nella storia dell'umanità, hanno determinato una qualificazione della carta eccessivamente acida che la rende particolarmente sensibile all'intensità della luce e ai valori termogrometrici dell'ambiente fino all'infragilimento e alla distruzione.

Ma sono proprio le esigenze da cui questo libro nasce e le preoccupazioni che lo accompagnano sulla durata della conservazione e della inalterabilità dei supporti tradizionali e nuovi, a dimostrare come tale tipo di documentazione dell'esperienza artistica più recente, in assenza dell'oggetto, allunga di un poco la vita dell'evento, non lo assicura certo per periodi abbastanza lunghi da consentire almeno la storicizzazione e la messa in prospettiva, in una scala di relazioni e di valori interna all'epoca che lo produsse, dell'evento stesso. Si consideri infine che l'utilizzazione di tali supporti è, in tendenze tutt'altro che trascurabili dell'esperienza artistica contemporanea, un'assunzione diretta e una scelta determinata, come accade per i film d'artista, magari in superotto, o nei video, spesso realizzati con strumentazioni amatoriali, o nell'uso diffusissimo dei media fotografici nelle composizioni figurate fino all'uso di apparecchi a sviluppo e stampa immediati del tipo della macchina «polaroid», o nell'ambito della *computer art* e dell'elaborazione elettronica dell'immagine. Il vertiginoso progresso della strumentazione tecnologica e il suo rapidissimo evolversi sembrano trovare le motivazioni della loro dinamica unicamente al proprio interno e nelle ragioni economiche che sono implicite allo sviluppo tecnico-scientifico. Lasciano indietro, fino alla distruzione e all'oblio, quanto vi si è accostato ricercando di sé il mantenimento di un ricordo o di una traccia.

Ma quello che si perde, nella condizione generalizzata che si delinea e afferma per la natura e la qualità dei nuovi supporti documentari, non è solo la testimonianza di singoli eventi o di particolari informazioni. È il senso stesso della dialettica che opera nell'ambito di una determinata fase dell'evoluzione storica e culturale di una realtà sociale organizzata. Piccoli spazi di libertà o di spreco, a seconda della valutazione che oggi possiamo dare sui fatti artistici contemporanei.

In questo particolare ambito di esperienze inoltre non valgono con la stessa efficacia e utilità i possibili «trasferimenti» delle informazioni su supporti diversi, perché ritenuti, almeno sulla base delle conoscenze attuali, più affidabili e duraturi. Riescono forse a salvare un testo letterario oppure la memoria di una elaborazione sonora. Nel campo delle arti visive il significato e il valore della comunicazione estetica non è facilmente disgiungibile dal materiale con cui si è offerto nel suo primo ap-

parire alla percezione, materiale sicuramente individuato e scelto dall'artista per la sua rispondenza all'intenzionalità che lo guida.

Le ricerche sulla durabilità che istituzioni pubbliche, ma anche industrie private, stanno conducendo sono senza dubbi meritorie e importanti. Come pure l'azione di tutela e di conservazione che biblioteche e archivi della più diversa natura conducono per cercare di assicurare al futuro il patrimonio di informazioni che custodiscono, prolungandone con i sistemi più diversi l'esistenza e il permanere. Inevitabilmente però selezionano i problemi e i metodi di intervento sulla base quantitativa dei fenomeni. Faccio un solo esempio. Gli studi che sono internazionalmente condotti sui requisiti essenziali per la fabbricazione della carta *permanente* o *semipermanente*, in vista di una standardizzazione dei processi produttivi, fondati sulla chiara differenziazione delle varie tipologie di carta, hanno come riferimento essenziale la carta intesa come supporto per documenti *scritti*, atti ufficiali, libri, riviste, giornali ecc. Gli standard ricercati valutano la quantità di lignina consentita, il tipo di collatura più idonea, soprattutto preoccupandosi di eliminare o ridurre l'allume. L'addizione di sostanze, quali il carbonato di calcio, per annullare o diminuire al massimo l'acidità del prodotto, la resistenza alla trazione o allo strappo del foglio. Queste sono tutte qualità necessarie ma non sufficienti qualora la problematica della fabbricazione della carta e dei requisiti necessari si rivolge a considerare un uso particolarissimo qual è quello della produzione artistica. La deformabilità plastica del foglio è ad esempio necessaria per la carta destinata all'incisione calcografica: la carta bagnata, sotto la pressione del torchio, deve entrare dentro i solchi della matrice metallica incisa per catturare quanto è più possibile dell'inchiostro in essi contenuto. Alcune tipologie di carta sfuggono, per quanto ne so, ad un qualsiasi tentativo di normativa: la carta da lucido è un tipico caso di un prodotto estremamente fragile. E quanti hanno la ventura di dover custodire progetti di architettura sanno quanto sia facile la sua alterazione e quanto poco durevole essa si manifesti dopo poco tempo dal suo uso. Per non parlare poi delle copie cianografiche ed eliografiche. Il patrimonio documentario della progettazione architettonica di questo secolo, quando non è già

compromesso, è sicuramente uno tra quelli più fortemente sottoposto a rischio.

Gli studi di normalizzazione debbono dunque allargare il campo della loro applicazione, tenendo anche conto delle particolari esigenze d'uso che ciascun supporto deve poter assicurare. È per questo che nuove responsabilità e nuove necessità di ricerca tecnologica e scientifica si impongono nelle istituzioni culturali e nell'ambito stesso dell'industria produttrice, liberando il ciclo di fabbricazione da valutazioni puramente economiche e di mercato. Perché non considerare l'obbligo di segnalare su ogni supporto documentario le condizioni più idonee per la conservazione ed eventualmente i modi della alterabilità e l'arco di tempo prevedibile per la sua durata, come accade già oggi per gli alimenti o i farmaci? Sarà l'utente a quel punto a valutare e scegliere il prodotto a seconda della funzione che esso dovrà svolgere.

Un dato è indubbio. Se il mantenimento della memoria storica, con il permanere dei documenti che la fondano e la qualificano, è un problema essenziale e addirittura di sopravvivenza per la nostra civiltà, la durabilità dei manufatti che testimoniano il senso della produzione artistica più recente, qualunque esso sia, è una necessità per cogliere nella loro interezza i valori e i disvalori che caratterizzano, nelle sue contraddizioni, la fase attuale del nostro esistere nel mondo.