

Alessandro Conti, *Restauro*, Jaca Book, 1992

Alberto Boatto, *Di tutti i colori. Da Matisse a Boetti, le scelte cromatiche dell'arte moderna*, Laterza, 2012

Quel che trattiene nella stessa pagina di questa rubrica questi due titoli davvero esula dalla specificità dei loro contenuti.

Partiamo da lontano.

*"Sposa mia, quanto dolore al mio cuore per le parole che hai detto!*

*Chi ha posto altrove il mio letto ? Ben difficile sarebbe anche per un uomo esperto, quando nemmeno se venisse un dio potrebbe facilmente porlo in altro luogo. Non c'è dunque un mortale, anche tra i più giovani, che riesca a suo agio ad alzarlo: un gran segno è l'esperta fattura del letto. Io lo costruii, nessun altro vi pose mano.*

*Una pianta d'olivo dalle larghe chiome, dentro il recinto, in pieno rigoglio: era solida come una colonna. Intorno vi costruii rotonda la camera nuziale: la completai con pietre ben connesse. Sopra le diedi buona copertura e le porte vi aggiunsi, solide e ben connesse.*

*E dopo tagliai la chioma dell'olivo dalle larghe fronde. Il tronco dalla radice tagliai intorno e dintorno lo trattai con piolla di bronzo e con cura sapiente. Ai tagli feci il filo con la corda tirata e ne ricavai, fatta ad arte, la base del letto e su ogni pezzo usai il trivello. Da qui cominciai a piallare il letto e così lo portai a termine e vi apposi intarsi d'oro d'argento e d'avorio.*

*Al fine vi tirai sopra una striscia di cuoio di bue, pregiato di porpora.*

*Questo è il segno che annuncio: in altro modo non può darsi, donna; o il letto è ancora ben saldo dove l'ho costruito o se qualcuno tra gli uomini l'ha posto altrove, recise sotto i sostegni dell'olivo."*

*Così parlava e alla donna si sciolsero il cuore e le ginocchia, quando riconobbe le parole tanto salde che Odisseo le aveva detto.*

Fin troppo ampia la fama di questo passo omerico, (qui tradotto dall'estensore di questa nota) tanto noto che, come spesso è destino delle situazioni celeberrime degli spazi letterari, l'usura delle citazioni dozzinali ha agito con particolare malevolenza sui nessi che connettono nell'opera il passo estrapolato ai versi che precedono e a quelli che seguono. Si tratta di versi che non indugiano affatto nel ritmo giocoso di un'agnizione guidata da un'eroina astuta come preludio di un consolatorio lieto fine. Anzi, il canto 23 è cosperso di numerose ombre sul destino futuro dell'eroe e di oggettive preoccupazioni sulle possibili reazioni degli itacensi una volta nota la strage appena conclusasi dei proci. È però anche il canto della notte in cui i coniugi parlano e si amano a lungo prima che il sonno abbia ragione della loro stanchezza e dei loro dolori ventennali. E mentre il ritmo dell'epos impone la sua *Retardierung*, le parole dell'eroe ne approfittano per dar conto dell'innalzamento del talamo. Ognuno tra gli uomini avrebbe potuto sapere chi aveva costruito il letto nuziale, anche un astuto pretendente impostore. Solo Odisseo, il vero costruttore del letto e del talamo, sa come la forza e la destrezza della sua mano trasformarono l'olivo lavorandolo e lo resero centro del palazzo. Il segno che la donna di Odisseo chiede al suo re è la concretezza del racconto, non la risposta esatta.

L'eroe omerico necessita per manifestare la propria identità al di là di ogni dubbio di dar prova di quanto ha costruito. Deve presentare come *segno* della sua personalità la sequenza di azioni che determinarono la forma della parte più intima della casa ove da poco la sua rabbia regale ha dato luogo al massacro. Il segno che offre e che l'interlocutrice richiede è la precipuità della costruzione di un prodotto unico e segreto in quanto non più ripercorribile nel processo che lo ha generato. Odisseo, nella non procrastinabile necessità di presentare, completa, la propria identità in un tempo nel quale non era uso che un'immagine momentanea per quanto esatta, precisa e ricca di

particolari significativi potesse dar conto di una personalità complessa, offre il segno articolato della formazione della personalità,

Il carattere difettoso dell'insegnamento si incontra con il carattere difettoso dell'apprendimento in una zona definibile come lo spazio pericoloso dell'astrattezza avulsa dall'organicità del reale.

La riformetta non è stata insensibile al grido di banale superficialità dei non addetti all'istruzione che invocavano le materie utili ... utili a che cosa ? All'inserimento nella tecnologia del lavoro come elemento minimalista e specializzato in un percorso produttivo complesso quanto straniante.

Così più il malcapitato si specializza, più si allontana dalla situazione odissaica di produzione cosciente. Questa volta però la soluzione suggerita non è tanto e soltanto quella di recuperare la crescita culturale omogenea e generale.

Perché è un fatto che la sensazione di insostenibile astrattezza delle materie di studio ha malfunzionato per grossi gruppi di studenti, che avrebbero desiderato più o meno consapevolmente una concreta maneggiabilità di quel che studiavano. Non stiamo parlando nè di approcci laboratoriali nè della retorica della materia utile. Stiamo stigmatizzando la presentazione degli esiti a prescindere dal loro processo di formazione, della proposizione del risultato a prescindere dal travaglio del meccanismo risolutivo. Un'astrattezza devastante che soprattutto allontana le menti in formazione dai contenuti dell'apprendimento.

La soluzione ?

Ed eccoci ai nostri due testi e al senso di porli in questa pagina pur a titolo puramente paradigmatico.

Costituiscono infatti gli esempi di due vie possibili.

Quel che può recuperare il senso della concretezza nello studio teorico della Storia dell'Arte può passare per due canali.

Il primo è il recupero della materialità dell'arte. Niente di meglio di un trattatello pressochè classico, agile quanto efficace nel dispiegare la materia dell'approccio più concreto possibile con l'arte figurativa, quello del restauro. E chi volesse vedere i precedenti, trova nel breve manualetto di Conti una rassegna della trattatistica (a partire da una considerazione critica convincente del libro del Cennini) precedente per proseguire in questa impostazione del lavoro. C'è una realtà che il filtro scolastico, con i suoi tempi, i suoi stereotipi, le sue necessità docimologiche non lascia passare nella formazione. E questa artificiosa astrattezza distrae e disamora mentre rende inautentica la materia. L'approccio che parte dalla tangibilità e dalla debolezza dell'oggetto d'arte, dalla sua collocabilità nelle vicende diacroniche (non perdetevi la parte sulla "patina") fino ai problemi salariali che impediscono di convogliare personale scientificamente preparato nei laboratori di restauro, recupera un senso di realtà che produce inevitabilmente interesse.

Non si tratta di una attardata polemica antidealista. Per chi si sentisse come insegnante neoidealista, neocrociano, neo-neoplatonico, neoficiniano, neokandiskiano, abbiamo l'altra via per un approccio meno materiale ma sicuramente materico e comunque concreto. Un'altra via capace dunque di ripercorrere *a rebour* la procedura di costruzione dell'opera d'arte questa volta non decodificando i materiali da costruzione impiegati, quanto la scelta coloristica, il travaglio dell'uso del singolo colore e quello della policromia e della *pancromia*.

Esiste una concretezza nella fabbricazione materiale dell'oggetto d'arte, come esiste una concretezza nella scelta cromatica, ma la quintessenza della concretezza è il travaglio materiale della creazione. Del resto l'arte contemporanea e della transavanguardia, quella ha messo a nudo o meglio ha scarnificato il processo creativo, rendendolo esso stesso prodotto artistico, ha chiarito ai nostri occhi di abitanti della Terra nel ventunesimo secolo che la *Entdeckung des Geistes* procedeva per vie materiali. Spesso o quasi sempre sono proprio i restauratori a parlarci in maniera midollare dell'esplicarsi dello spirito nella materia d'arte. Quello che di spirituale nell'arte si attuava con il cromatismo, non è folgorazione, ma processo lavorativo dell'artista. Ce lo dice proprio Alessandro Conti:

*ma gli artisti moderni in genere preferiscono alla discussione sulla tecnica quella sui colori dello spettro, non dei pigmenti, e sul loro comportamento visivo.*