**Retrovisioni di un perpetratore a ripetizione**

Riconosco come onore non meritato di salire il podio biennale di cesmar7 per l’ennesima volta per accontentare gli organizzatori di pronunciare una parola sull’evoluzione del nostro mestiere come protagonista retrovisore malgrado debba piuttosto rassegnarmi col pane del pensionato invece di vendere logori cappelli.

Francamente non ho il diritto di presentarmi come esempio copiabile di restauratore rappresentativo. Nonostante le mie opinioni – la prima, vissuta durante nove estati, che dovrebbe esistere un cosiddetto *restauro povero* con quale si salverebbe con spirito volontario il lievito della nostra cultura, vuol dire l’arte paesana e minore come le chiese di campagna o di castelli in rovina, l’arte superstite nei nascondigli delle suburre ecc. con altrettanta cura come le opere di spicco (quali si nutrono dell’esistenza dei primi), la Sistina, la Gioconda o i Davidi di certi capomastri - un’altra: il *minimo intervento* con quale combattevo la foderatura in generale, calore e pressione, la sostituzione dei telai o l’abuso della chimica come rischio imprevedibile – malgrado queste convinzioni mi sono ritirato da parecchio tempo e clandestinamente per coltivare un *non intervento* come sia il migliore di tutti, trattando teorie di storia dell’arte…

***Look back in Anger*, Ricorda con Rabbia**

- È stato lo spettacolo primizia del drammatico John Osborne, quel prototipo del *angry joung man* o dei giovani arrabbiati del tempo dopoguerra, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1956, meritando la critica del Daily Express, essendo “impressionando, arrabbiato, febbrile, indisciplinato e prima del tutto giovane”.

Nel 1956 ero ancora scolaro irrequieto e intraprendente nell’idillica elvetica Lucerna, ma già dal 1963 dopo un congedo d’improvviso di una carriera artistica finivo nell’istituto Centrale del Restauro di Roma per iniziare accanto alla storia dell’arte uno studio di conservazione e restauro.

Che i miei sentimenti estetici non corrispondevano all’opinione generale si era forse già manifestato all’età di tre anni, quando come profugo dall’occupata Silesia fu portato in Svizzera dalla madre, fermandomi alla stazione bombardata di Monaco di Baviera. “Mamma!“, gridavo, “guarda: tutte quelle case rovinate! *Che belle*!”- forse *in nuce* un segno precoce della teoria futura del minimo intervento?

L’*angry young man* nell’ICR di Roma non godeva per nulla le tecniche, principia e metodi rimandando ancora a Secco Suardo o Piva o il trattamento degli allievi come bambini d’asilo nido (la biochimica dottoressa Giacobini ci buttava fuori classe per un sorriso) mentre le ricerche vere erano *tabu* al corpo degli studenti. Così esperimentavo per conto mio tecniche alternative, anche se erronee, come la foderatura a cera; visitavo le corifee del mestiere come Coremans, Ruhemann, Rees Jones, Straub, Brachert, Althöfer, v. Sonnenburg, Kühn ed altri, stringevo amicizia con spiriti critici come Hans Brammer o Winfried Heiber, o un inventore come Franco Rigamonti; se non querelavo con Gustav Berger sui prodotti BEVA.

Lo studio doppio era fuori regola, ma mi meritava dopo diploma e dottorato subito il posto di capo restauratore del museo di belle arti a Berna nel 1970, garantendomi la libera istruzione di allievi, la fondazione dell’associazione SKR dei Restauratori svizzeri e della prima scuola poi universitaria per la conservazione e del restauro a Berna.

**Il cambio dell’immagine del mestiere**

Nella retrovisione dei sedici anni di lavoro di museo, di attività didattica, pubblicistica e formativa negli anni 70 e 80 il mondo del nostro mestiere si è trasformato fondamentalmente. Da un’epoca intuitiva, timidamente esplorativa e largamente artigianale si sviluppava entro un quarto di secolo una vera armata di professionisti e di specialisti con delle possibilità mediali mai visti di poter esprimersi in mostre, pubblicazioni, riunioni internazionali, simposi tecnici, centri di formazione e laboratori. Con gli organismi come ICOM e ICCROM, NIKE o tramite gli organi specializzati dei singoli paesi e centri di ricerca ecc. la considerazione del restauratore aumentava, e i professionisti più esperti conquistavano i ranghi degli storici accademici almeno nel Nord e gli Stati Uniti mentre nell’ambiente Sud europeo le gerarchie non ancora si sono livellate abbastanza: qui le decisioni sono ancora sottomesse ad autorità spesso con minore o senza legittimazione professionale.

**Conseguenze da interrogare**

La profonda e multidisciplinare formazione dei giovani di oggi non lascia molto spazio per esperimenti pionieristici o pensieri sul senso e modi del nostro fare. I nostri metodi e mezzi sono si complessi, che per la maggiorità la messa in dubbio delle tecniche e applicazioni imparati non entra in considerazione: vengono iterati, nel miglior caso raffinati.

Oggi la responsabilità di ognuno si vede grandemente aumentata davanti all’oggetto e il suo pubblico. Questo per il fatto, che il suo procedere trova un’audizione moltiplicata da scrittura ed immagine in una documentazione completa ed ininterrotta. In riguardo questo s’intende la prassi secolare di rilegare la responsabilità su “forze maggiori” o “autorità superiori”, mancanze di tempo o finanze o di giustificarsi con la tradizione dell’imparato.

Piuttosto nuovi sono le possibilità dell’oscuramento del nostro fare attraverso il *jargon* del mestiere (da quando le verificazione da mezzi tecnici ottici e radiografici non lasciano più libertà a colore e pennello di “velare” i nostri errori): con il gergo dello specialista, il linguaggio della scienza come chimica e fisica siamo oggi capaci di insabbiare gli occhi del pubblico. Nella brevità delle note nostre nei cataloghi su stato e interventi dei pazienti nostri giace dell’esplosivo d’informazione erronea, voluto o incoscientemente infilata. Terminologie specifiche come *foderatura preventiva, vernice protettiva, rinnovamento del telaio, impregnatura, intervento idrorepellente, anticorrosivo, antibatterico, antiruggine, enzimatico*, o d’*indurimento* *UV* di sostanze incollanti ecc., financo il giuramento dell’uso di prelievi o metodi di esame *non invasivi* nascondono *imponderabilia* poco sicuri, come e cosa è stato fatto in verità col povero protagonista e come esso va comportarsi nel futuro.

Lo spettatore ignorante o lettore non iniziato ritiene volentieri per veri questi *statements* o spiegazioni positivistiche perché si sente partecipante a un risultato di successo, un recupero trionfante, una salvazione culturale, facilitato dal suo contributo di spettatore o impostato fiscale. Esposizioni e mostre non per niente sono diventate una specie di droga culturale, fornitori di dopamina, l’omone della rimunerazione! L’osservante in chiesa ha mutato in *revenant* da mostra in mostra cambiando qualità in quantità.

L’onnipresente detto delle medie del *tornare allo splendore originario* dell’oggetto attraverso il restauro, la sua *rinascita dalle ceneri* ecc. è specchio dell’aspirazione e dell’attesa del pubblico per un più - valore dell’oggetto da presentare. Quale curatore di mostra e il suo restauratore resistono alla tentazione di falsificare di poco un rapporto o documento o dare all’oggetto un aspetto più brillante, più completo, ancora più “leggibile”? un così piccolo passo…

*Esempio: esporre l’opera d’arte di recentissima fattura nelle capanne di montaggio fatiscenti e fasmagoriche del Arsenale di Venezia aumenta l’accettanza dello spettatore per la sua novità. Corrosione-corruzione vengono percepiti come superabili. La frizione fra deperimento e creazione psicologicamente dà un sentimento di curiosità positiva; forse l’origine dell’interesse attuale per ogni genere di “restaurato”.*

**La carta di Venezia**

Per rimanere a Venezia, seconda patria da quando studiava a Roma, della quale osservo con inquietudine i cambiamenti attuali.

Quanto salutavamo la creazione della “Carta di Venezia” nel 1964 (seguace della Carta di Atene 1931 e base di partenza della Carta del restauro di Cesare Brandi nel 1971)! Era un maneggio di salvataggio nel tempo delle inondazioni nel 66 senza quel sostegno il caos di allora poteva essere peggiore.

Nonostante che di seguito si procedeva a centinaia di stacchi d’affreschi nelle provincie di Firenze e del Veneto contraddicendo la Carta (Art.7&8). Innumerabili opere murali svaniscono e marciscono nei depositi di soprintendenze, musei, cantine di conventi e sacristie. Il salvataggio beninteso cambiò in disastrose perdite.

Similmente nell’ubriachezza dell’idea fissa di eternizzare la tela portante di quadri dell’Accademia Viennese e altri musei austriaci, come di aver trovato un mezzo sincrono, speditivo, economico ed efficace s’imbevevano una slavina di tele con della resina Alkydal, si pressavano ad alto calore e peso, oggi in pessimo stato di conservazione irrimediabile. Il fallimento denunciato da lungo degli antecedenti procedimenti di vaporizzazione alcolica Pettenkofer o il “nutrimento” delle opere con balsamo di Copaiva non aveva messo in allarme gli operatori!

Ma anche la foderatura a cera-resina nei paesi del nord – graziaddio mai davvero arrivato in Italia -, la verniciatura “miracolo” della resina artificiale AB2 in Germania, l’utilizzo abbondantissimo e spesso fatale del Paraloid, onnipresente in qualsiasi oggetto esposto nella mostra del Vaticano nel 1982, l’arrivo della BEVA 72 di Berger dai Stati Uniti, ma financo l’utilizzo spesso superfluo e cieco di acetati poliviniliche, di poliammidi, di resine Acrilici e Ketonici dimostrava come s’impara poco da esempi negativi: la politica c’insegna disparatamente che ogni sviluppo paga con vittime inutili.

*Esempio: il cosiddetto “risanamento” (carta Art.14) ricorda sorprendentemente alla medicina gerontologica con le migliaia di prodotti creduti salutari ma quasi tutti inutili. Anche il restauratore crede facilmente al mezzo chimico-fisico come rimedio all’invecchiamento di un’opera, una speranza credula quasi in forze esoteriche di ringiovanimento e rinforzo. Ma fin oggi la scienza non ha trovato nemmeno un modo di frenare lo scadimento dell’arenaria o l’igroscopia del mattone ancor meno dell’intonaco!*

La Carta di Venezia oggi concede pratiche, quali nuocono evidentemente monumenti da conservare: sotto la copertura di risanamenti si procedono interventi estetici e materiali contravvenendo chiaramente a principi sacri della carta.

*Esempio: Il restauro esterno della Dogana di Venezia (capolavoro del 1676/82 di Benoni), trasformata in dipendenza museale ed espositiva della Collezione Pinault a Palazzo Grassi: Le bossature ad intonaco si ricostruivano solo ai bordi di lacune di corrosione semicircolari lasciando a vivo i mattoni, disgregandosi disparatamente a forma di disegno a scale arbitrarie nei lunghi muri nord e sud del edilizio tanto in vista primaria della città.*

*Lo zoccolo portante di marmo rosso veronese gotico del palazzo Bembo lungo la Fondamenta del Carbon per la decomposizione della pietra ha cambiato aspetto trasformandosi in bossoli naturali quasi di forma barocca o roccocò. Solo una sostituzione come manutenzione necessaria sarebbe conforme alla carta.*

*Sulle facciate di San Tomà e San Barnaba ci disturbano da decenni staccamenti di architrave o zoccolo forse di natura bellica non compatibile coll’aspetto puristico dell’architettura classicheggiante.*

Per i costi eccessivi e la riscadenza prevedibile le zone zoccolari delle case e palazzi non s’intonacarono più, una violazione della carta (Art.14). Al contrario nessuno si offende dagli intonaci irrazionali quali contornano con incavi ogni pietra viva o scultoria a forma di dentellatura sugli angoli delle case o nel mezzo delle facciate, credendo di rispettare un’antichità preziosa.

Penso che sia il momento di spolverare la Carta invecchiata dai troppi nascondigli d’impunibilità estetica, d’interpretazioni fumose e da possibilità generose per frodare i principi di base. Un futuro simposio di cesmar7 potrebbe occuparsi della scelta di un esame e un approfondimento della Carta di Venezia nel senso della carta di restauro internazionale già esistente.

**Cambiamenti di mentalità**

Guardando indietro di una vita di Restauratore mi sembra utile di analizzare l’evoluzione degli interessi e orientazioni della società verso i valori culturali: Da un lato si dimostra un enorme aumento di entrate in musei ed esposizioni da 1965. Le medie audiovisive e di stampa commentano come mai prima gli *events* culturali con così tanta insistenza. D’altra parte è da costatare un contemporaneo decadimento etico e morale verso la cura dei valori culturali nello spazio pubblico, specialmente dalla parte della generazione giovane. Lei usa l’offerta sì, ma anche l’abusa senza la minima preoccupazione della continuazione, la conservazione della qualità del valore o del dono pubblico: i muri coperti da spray indecenti e imbecilli e materialmente dannosi, il così detto *littering*, vandalismo, scherzoso o ideologico – piuttosto raro negli anni 60 – è moneta comune globalizzandosi fin noia e nausea talmente che nessuno si rivolta più. Chi ricorda i lindi chioschi da giornali degli anni 60 dove si vendevano le biografie artistiche, le “Opere complete” di Rizzoli a buon prezzo ma di alta qualità, invece di *aliens* guerresche e giocattoli cinesi kitsch? I monumenti respiravano dignità e inviolabilità sebbene i musei rimanessero spesso vuoti. Solo con l’arrivo della cultura Pop, l’americana *street-art* in Europa si trasforma quel rispetto o timidezza in confronto al valore culturale pubblico in *nonchalance*. L’insegnamento scolastico classico si sposta verso le scienze naturali, lo sport, argomenti mediali o tecnici, l’autorità famigliare perdeva di peso come autorità morale, la “liberazione” degli studenti e la loro politizazione deviarono gli interessi da erudizione e cultura creduta eliteria, tradizionalistica e repressiva verso dottrine ed azionismi.

La stessa generazione e la seguente hanno il dovere di gestire e ispirare la vita culturale futura. Logico che trasferiscono l’immagine tradizionale verso mete più leggere, mobili, ludiche, consumistiche, emozionali. L’attività frenetica esposizionale è testimone dell’incuria di coscienza conservativa quando si scambiano opere d’arte attraverso il mondo intero per il solo motivo di sedurre i massi alla visita di quegli eventi.

Seduzione è l’unico scopo – a parte di essere un guadagno milionario per ambedue contrattarii – degli sponsor grandiloqui, quando sotto pretesto di facilitare economicamente un restauro propongono i loro prodotti su teloni mastodontici di osceno libertinismo influenzando spesso la scelta, la durata se non i metodi degli interventi sulle facciate. L’uso discutibile di nascondere il lavoro degli addetti dietro teli opachi o decorativi viene giustificato da regolamenti di sicurezza; il pubblico così non ha diritto di partecipare *di visu* agli interventi ancor meno di controllarli.

*Esempio: Da anni la zona storica di piazza San Marco è martirizzata dai teloni pubblicitari giganteschi scambiati a ritmo accelerato. Come fogli di fico servono per salvare un minimo di decenza gli strettissimi bordi attorno rappresentando la fotografia al naturale dello stato anteriore della reale facciata. I grossissimi pannelli pubblicitari stessi devono essere leggibili e riconoscibili da almeno due kilometri, preferibilmente dalle crociere passando nel bacino per essere fotografati dai in media 2000 passeggeri a partita.*

**La babilonia delle metodologie**

Nonostante un aumento crescente di coordinazione scientifica, un dialogo internazionale sui metodi, materiali e mezzi del nostro mestiere, la diversità del fare fra centri d’insegnamento, Istituti, laboratori e studi privati, solo esaminando i territori europei, è rimasto paurosamente visibile. Perlustrando l’Italia degli affreschi, l’occhio indagante scopre ancora una moltitudine sconcertante di modi diversissimi di tratteggio, coloratura, riempimento lacune, trattamento d’intonaco, velatura ambientale, impregnature, fissativi, vernici protettivi ecc.

Malgrado ci siamo intesi da molto tempo, che l’aspetto finale di una tela restaurata deve rispettare ed evidenziare non solo la lettura del contenuto, la sua sistemazione integrativa nel mezzo di una collezione o serie, ma anche il suo stato di anzianità, la conservazione, finalità e funzionalità, molti sono i casi, che dopo l’intervento, una vernice di qualsiasi brillanza, qualità materica, “protegge” l’opera offuscando le mete di aspetto differenziato intese prima.

Fra 1950 e 1965 infuriava la guerra della *Cleaning controversy*. Oggi le frontiere non corrono più fra Nord e Sud, Ruhemann e Brandi, Courltauld Institute e ICR, ma le trincee contornono gli individui singoli e la confusione babilonica non ha portato a armistizi più sereni. Simposia come quello di cesmar7 sono le uniche possibilità di dialogo e negoziato di pace fra i avversari, sì diventati più concilianti, ma sempre in posizione di ottusa difesa…

Esempio: *nella “mia” esposizione Cyclismo, Cubofuturismo e la quarta Dimensione di questo estate confrontavo tre opere di Jean Metzinger appartenenti ad un solo processo creativo dell’estate 1912 e tutte con integrazione di sabbia: Uno schizzo a olio su cartone, pulito solo encimaticamente, una tela mai restaurata ma verniciata recentemente e la conosciutissima tela del coureur cycliste „Al velodromo“ della collezione Guggenheim, foderata negli anni 80 con la tecnica Fieux, frattempo messa al bando dopo disastrosi danni nel Metropolitan a NY. Nonostante la stretta immediatezza creativa e temporale delle opere si osservava – che la loro sorte conservativa separata da interventi dissimili ha lasciato tracce visibili – ignorati dal pubblico comune, ma non dall’esperto – e una volta tornati dai loro proprietari si prevedono cambiamenti inevitabili nel futuro. La divergenza d’aspetto si osserva con costernazione in opere gemelli separati da curricoli diversi e riuniti in casi di mostre didattiche. Anche copie contemporanee di capolavori rivelano spesso i stadi diversi di conservazione per il fatto, che le copie non subiscono le stesse “cure” fra attenzione, manutenzione e intervenzione!*

**Kairos**

Un’ultima lancia sia da vibrare per il dimenticatissimo Kairos o “Καιρός” vuol dire *l’istante idoneo*, controfigura del *Chronos* o tempo (calcolabile o irreversibile), splendidamente rappresentato da William Hogarth nella sua incisione “Time smoking a picture” del 1761, comunemente tenuto per il Tempo, che “finisce” (in modo equivoco) l’opera d’arte. Invece le sembianze con il *Kairos* (le ali, la chioma sulla fronte, occipite nudo, la falce invece del coltello) simultaneamente alludono altrettanto al *momento occasionale, giusto, felice o no* nell’andamento del tempo di un’opera, la sua apparenza d’impatto ideale, quale non è più controllato dall’artista stesso, tantomeno da un conservatore o restauratore tardivo. Per noi operatori l’incisione serve benissimo come ammonimento alla modestia, sostenutezza e cautela nell’intervenire nella vita dell’oggetto affidatoci. Il suo apparire nel presente attuale non è mai definitivo, ma è di passaggio come noi artigiani e scientifici con le nostre idee e il nostro sapere siamo di labile passaggio. Dare all’opera un aspetto finale, radicale o eterno è illusorio se non un reato irreversibile. L’opera deve difendersi da sé performando la sua ottima “gestalt” o almeno un equilibrio estetico atemporale; o anche la sua perdita materiale; la nostra carica è solamente di benevolmente *assistere*, anche se serve unicamente a una morte dignitosa. In ogni momento della sua vita l’oggetto a diritto a uno stato di ottima integrazione, una “auto-realizzazione” nell’ambiente culturale anche se rovina o frammento.

Esempio: *Un paesaggio piccolo di Hodler mi è pervenuto ultimamente; tela finissima e debole ma foderata con tecnica a impasto di biacca quasi sconosciuta in Italia, nell’anno 1936 da poco esperto restauratore, forse amico pittore del proprietario. Proprio durante l’applicazione della tela di fodero il biografo, combattente ideologico e autore del corpus Hodleriano C.A.Loosli stampa e firma l’autentificazione e numero corrente sul retro di modo che viene di seguito coperta a metà dal telaio riutilizzato originale. Bolle di staccamento parziale sfigurano il davanti: Normalmente si deciderebbe di strappare la fodera distruggendola per via della durissima biacca. Ma la foderatura è un fatto storico come lo stampo di autentificazione; lo stato fragile, l’immediatezza creativa “plein air” del pittore che non cura della stabilità dell’opera, l’aura unica del momento biografico – deve sparire dietro un muro di perfezione d’intervento, l’anonimato clinico, l’esaltazione di un davanti pittorico immacolato, purificato da ogni odore di storia? Filosofia della facile manutenzione? Restauro assolutorio?Meglio restaurare la mente del proprietario*

**La speranza è l’ultima che muore**

La sensibilità del restauratore accompagnata da un sapere profondo della preistoria di un’opera e da un’apprensione per la sua fragilità non solo nel senso materiale ma anche ideale, vuol dire teleologicamente immaginario mi sembra di essere l’esigenza primaria di oggi, che si deve portare alla coscienza dei catecumeni del mestiere e dei loro istruttori sia negli studi privati di oggigiorno o dei pubblici più approfonditi in scienza e ricerca. Capire e ricostruire l’immaginazione artistica nell’*opus* dovrebbe essere il filo guida più importante che l’idea dell’operatore *come* vuol presentare infine il lavoro suo. La routine o abilità è chiesta sì, ma non più dell’identificazione psicologica con il creatore come lontano che sia. Quello che ci sembra indiscutibile nell’educazione del bambino, la comprensione e l’auto-introduzione psicologica del governante verso l’assistito si dovrebbero altrettanto esigere nel nostro campo d’azione: che cose voleva esprimere l’artista con forma e colore, aveva anticipato un eventuale invecchiamento dell’aspetto finale? aveva un presentimento del futuro collocamento dell’opera in un ambiente illuminato in un certo modo artificiale o con una incidenza di luce naturale? Si è sottomesso alle esigenze specifiche di un committente? Quale strato conservativo rimane dopo un prelievo di ridipinture “disturbanti”, e concede una lettura giustificabile nel senso creativo dell’opera? In quale dimensione aiuta una pulitura alla sua lettura? E così via.. Probabilmente si eviterebbero non pochi interventi considerando a tempo le conseguenze di ognuno. Per questo è sempre tanto importante di ripensare, ritardare o rimandare l’iniziativa par far maturare la decisione al massimo.

Ogni considerazione in senso integrale richiede l’assistenza opposta dell’avvicinamento e della focalizzazione dell’osservazione tramite l’oculare, il microscopio, la lente stereo. Spesso solo nell’infinitesimo piccolo si rivela il concetto del complessivo come i ritmi della mano dell’artigiano, se era destro o mancino, il genere di attrezzo che manipolava, la successione delle stratigrafie sovrapposte, ecc. Tutti fenomeni raccontano passo per passo la genesi dell’oggetto, quanto importante o minore l’artista che sia…

La galoppante teorizzazione, il progresso scientifico, tecnico e intellettuale del mestiere si aumenta ultimamente con l’inesauribile richiamabilità e immagazzinabilità del sapere tramite le medie digitali. Un fatto con inevitabile pericolo che minaccia la riflessione individuale, la fantasia creativa e la motivazione per un personalissimo indagare e dubitare. Dal inizialmente salutare profitto logistico ed economico del tempo/spazio mentale rischiamo un caos di percezione se non un “gran rifiuto” del pensiero autonomo: dall’operatore cosciente, giudizioso e preoccupato si muta in un automatizzato, irresoluto e ripetitivo. Vae victis! I veri sacrificati saranno i loro pazienti. Restaurati a morte come una volta, i quadri compressi austriaci annegati nell’Alkydal o i cadaveri cerosi della foderatura eccessiva e industriale a cera…

Non che abbiamo digerito per nulla i *menu* uniformi delle cucine di *foderatura a pasta con stiratura ai ferri* di ieri! Con il *craquelé* ritardato, i danni sulle pastosità appiattite, con spuliture e reticolato schiacciato viveremo ancora a lungo, malgrado quella tecnica si rivelava spesso meno dannosa che le alternative di più recente impiego. Ma come sempre: meno sarebbe stato di più.

La mia retrovisione molto personale mi permette insomma il discernimento consolante, che dai preistorici tempi dell’Istituto Centrale un cambiamento progressivo per la professionalità e un carattere scientifico polidisciplinare inaudito nel campo dell’insegnamento si sono sviluppati talmente che l’istituzione venerabile e le sue multiple discendenze in Europa e altrove consente nel futuro una lingua e voce metodologica uniforme e comune, vuol dire componendo una vera *Carta del restauro universale*.

Un’obiezione sola mi sia permesso alla fine: i novizi di oggi in generale non apportano più una preparazione artigianale-artistica come nella metà del secolo passato. L’esperienza manuale ha dovuto recedere davanti alla scientifica, per me un discutibile manco. Solo un approfondimento ricettivo stimolato da artistica intuizione permette un intendimento della creazione, la genesi ed evoluzione di un artefatto. Una conservazione, un restauro coscienzioso e integrativo richiedono a parte della conoscenza materiale la capacità della riproduzione sensitiva e mentale dell’opera nel “petto” dell’operatore. L’immaginazione non può essere produttiva senza l’aiuto del saper fare e dell’impeto sentimentale insieme.

Il fatto che tantissime opere d’arte hanno sopravissuto fine al soglio della conservazione moderna e merito d’inombrabili restauratori-artisti del passato, quali si astenevano per rispetto della creazione originale a loro profondamente famigliare, a far subirgli un dannoso o non necessario intervento. L’*hybris* di attaccarsi con solo armamento teorico-scientifico a un’opera d’arte è una recente prepotenza analoga a tanti sviluppi sbagliati in medicina. Sapere e intendimento storico e talento artistico appartengono come nella musica o poesia al viatico sul cammino al successo.

Quanto banale devono parere queste riflessioni lungamente conosciute. Dobbiamo respingerli o sopprimerli per questo? Ogni nuova generazione di apprendisti del mestiere sono costretti a conoscere le sue verità e condizioni di base etiche, morali e materiali nonostante ci sembrano vecchi cappelli.

Erasmus Weddigen,

Venezia autunno 2012