**ETICA E RESTAURO**

**Retrospettiva di un perpetratore a ripetizione**

Riconosco come onore non meritato di salire il podio di un'istituzione di conservazione e restauro per l’ennesima volta per accontentare la richiesta degli organizzatori di pronunciare una parola sull’evoluzione del nostro mestiere quale protagonista retrospettivo malgrado debba piuttosto rassegnarsi col pane del pensionato invece di vendere logori cappelli.

Francamente non ho il diritto di presentarmi come esempio rappresentativo ed imitabile di restauratore. Nonostante le mie opinioni – la prima, vissuta nell’arco di nove estati, secondo la quale dovrebbe esistere un cosiddetto *restauro povero* con il quale si potrebbe salvare, con spirito volontario, il lievito della nostra cultura, e cioè l’arte paesana e minore, come le chiese di campagna o di castelli in rovina, l’arte superstite nei nascondigli delle “suburre”, e così via, con la stessa cura che si usa per le opere di spicco (le quali si nutrono dell’esistenza dei primi): *la Sistina*, la *Gioconda* o i *David*, i cavalli di San Marco o *l'Apollo del Belvedere* di certi rinomatissimi capomastri – (immagini del restauro povero)

- un’altra opinione fu il *minimo intervento* con il quale combattevo la foderatura in generale, l'uso di calore e pressione, la sostituzione dei telai o l’abuso della chimica quale rischio imprevedibile – malgrado queste convinzioni mi sono ritirato da parecchio tempo e clandestinamente per coltivare un *non intervento* se mai possibile e come il migliore di tutti i metodi, trattando piuttosto teorie di storia dell’arte e della conservazione.

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

- È stato lo spettacolo primo del drammatico John Osborne, quel prototipo dell'*angry joung man* o dei giovani arrabbiati del dopoguerra, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1956 meritando la critica del Daily Express (John Barker), che lo descrive come “intenso, arrabbiato, febbrile, indisciplinato ma prima di tutto giovane”.

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

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

L’*angry young man* all’ICR di Roma non godeva per nulla le tecniche, i principi e i metodiche rimandavano ancora a Secco Suardo o Piva o al trattamento degli allievi come fossero 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 sperimentavo per conto mio tecniche alternative, anche se erronee, come la foderatura a cera; visitavo corifei del mestiere come Coremans, Ruhemann, Rees Jones, Straub, Brachert, Althöfer, v. Sonnenburg, Kühn e altri, stringevo amicizia con spiriti critici come Hans Brammer o Winfried Heiber, o un inventore come Franco Rigamonti; se non discutevo con Gustav Berger sui prodotti BEVA, opponendomi ai suoi fini mercantili.

Lo studio doppio era fuori regola, ma dopo il diploma e il dottorato, mi fu proposto 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 il restauro a Berna.

**Il cambio dell’immagine del mestiere**

Guardando indietro ai sedici anni di lavoro al museo, di attività didattica, pubblicistica e formativa negli anni 70 e 80 appare evidente quanto il mondo del nostro mestiere si è trasformato radicalmente. 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 possibilità mediatiche mai viste di potersi esprimere in mostre, pubblicazioni, riunioni internazionali, simposi tecnici, centri di formazione e laboratori. Con organismi come IIC, ICOM e ICCROM, NIKE o tramite gli organi specializzati dei singoli paesi e i centri di ricerca ecc. la considerazione del restauratore aumentava e i professionisti più esperti conquistavano i ranghi degli storici accademici, tutto ciò almeno nel Nord Europa e negli Stati Uniti, mentre nel Sud europeo le gerarchie non si sono ancora oggi 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 i modi del nostro fare. I nostri metodi e mezzi sono così complessi che, per la maggioranza, la messa in dubbio delle tecniche e delle applicazioni apprese non entra in considerazione: vengono iterate, nel miglior caso raffinate.

Oggi la responsabilità di ognuno davanti all’oggetto e il suo pubblico si vedono grandemente aumentata. Ciò accade per il fatto, che il suo procedere nella storia trova un’audizione amplificata da scrittura ed immagine in una documentazione dell'oggetto completa ed ininterrotta. Riguardo a questo s’intende la prassi secolare di relegare la responsabilità a “cause di forza maggiore” o “autorità superiori”, mancanze di tempo o finanze o di giustificarsi con la tradizione di ciò che si è imparato.

Piuttosto nuove sono le possibilità dell’oscuramento del nostro fare attraverso il *jargon* del mestiere (da quando le verifiche rese possibili da mezzi tecnici ottici e radiografici non lasciano più libertà a colore e pennello di “velare” gli errori): con il gergo dello specialista, il linguaggio di scienze quali chimica e fisica siamo oggi capaci di gettare sabbia negli occhi del pubblico. Nella brevità delle note che si trovano nei cataloghi su stato di conservazione e interventi condotti sui “pazienti” nostri, giace un potenziale esplosivo d’informazione erronea, volutamente o incoscientemente inserita. 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” sull’uso di prelievi o metodi di esame *non invasivi* nascondono *imponderabilia* poco sicure su *cosa* e *come* è stato fatto in verità col povero protagonista e come esso andrà a comportarsi nel futuro.

Lo spettatore ignorante o il lettore non iniziato ritiene volentieri per veri questi *statements* o spiegazioni positivistiche avendo l'impressione di sentirsi partecipe di 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’ormone della rimunerazione! L’osservante in chiesa è mutato in *revenant* da mostra in mostra cambiando la qualità in quantità.

L’onnipresente detto dei media 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 plusvalore dell’oggetto da presentare. Quale curatore di mostra e il suo restauratore resistono alla tentazione di falsificare di poco un rapporto o un documento o dare all’oggetto un aspetto più brillante, più completo, ancora più “leggibile”? un così piccolino passo…?

Esempio*: esporre l’opera d’arte di recentissima fattura nelle capanne di montaggio fatiscenti e fantasmagoriche dell’Arsenale di Venezia aumenta l’accettazione dello spettatore per la sua novità. Corrosione-corruzione sono percepiti come (virtualmente e materialmente) superabili. La frizione fra deperimento e creazione ex novo psicologicamente dà un sentimento di curiosità positiva (vicinanza di “rovina” e sensazione del pericolo); forse l’origine dell’interesse attuale per ogni genere di “restaurato”.* (immagini dalla Biennale di Venezia nell'ambiente dell'Arsenale non restaurato, "Giotto" esposto)

**La carta di Venezia**

Per rimanere a Venezia, seconda patria da quando studiavo 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 del 1931 e base di partenza della Carta del Restauro di Cesare Brandi del 1971)! Era un maneggio di salvataggio al tempo delle inondazioni nel 66: senza quel sostegno il caos di allora poteva essere peggiore, nonostante che in seguito si procedesse a centinaia di stacchi d’affreschi nelle provincie di Firenze e del Veneto contraddicendo la Carta stessa (Art.7&8). Innumerevoli opere murali svaniscono e marciscono ancora oggi nei depositi di soprintendenze, musei, cantine di conventi e sacrestie. Il salvataggio ben inteso inizialmente mutò in seguito 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 allo stesso tempo speditivo, economico ed efficace s’imbevevano una grande quantità di tele con la resina "Alkydal", in poi si pressavano ad alto calore e peso. Oggi si presentano in pessimo ed irrimediabile stato di conservazione. Il fallimento, denunciato già da tempo 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 – grazie a Dio mai davvero arrivata in Italia -, la verniciatura “miracolosa” con la resina artificiale AB2 in Germania, l’utilizzo abbondantissimo e spesso fatale del Paraloid, onnipresente in qualsiasi oggetto esposto nella mostra dei restauri del Vaticano nel 1982, l’arrivo del BEVA 72 di Berger dagli Stati Uniti ma financo l’utilizzo spesso superfluo e cieco di polivinilacetati, di poliamidi, di resine acriliche e chetoniche, dimostrava come s’impara poco dagli esempi negativi: come l'attuale politica non c’insegna quotidianamente che ogni "sviluppo" si paga con vittime inutili!

Esempio*: il cosiddetto “risanamento” (carta Art.14) ricorda sorprendentemente la 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 il degrado dell’arenaria o l’igroscopia del mattone e ancor meno dell’intonaco!*

La Carta di Venezia oggi concede pratiche che nocciono evidentemente ai monumenti da conservare: sotto la copertura di risanamenti si conducono interventi estetici e materiali contravvenendo chiaramente a principi sacri della Carta.

Esempi*: Il restauro esterno della Dogana di Venezia (capolavoro del 1676/82 di Giuseppe Benoni (v.Immagini)), trasformata in dipendenza museale ed espositiva della Collezione Pinault a Palazzo Grassi: Il bugnato ad intonaco intorno al 1900 ancora intatto secondo fotografie coetanee, si ricostruiva adesso 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 dell'edificio tanto in vista primaria della città.*

*Lo zoccolo portante di marmo rosso veronese gotico del palazzo Bembo lungo la Fondamenta del Carbon per la disgregazione della pietra ha cambiato aspetto trasformandosi in rilievi pseudonaturali "grotteschi" quasi di forma barocca o roccocò. Solo una sostituzione come manutenzione necessaria sarebbe conforme alla sua storicità e alla Carta.*

*Sulle facciate delle chiese di San Tomà e San Barnaba ci disturbano da decenni distacchi di architrave o zoccolo (forse di natura bellica e commemorativa, ma senza spiegazioni descrittive) non compatibile coll’aspetto puristico dell’architettura classicheggiante.*

*Il Palazzo Zen a Cannaregio, uno dei più straordinali di architettura rinascimentale influenzata da elementi orientali concepiti dall'architetto Sebastiano Serlio (1475-1554) e del committente Francesco Zen perisce lentamente da imperdonabile incuria.*

*Ma quella si osserva anche su monumenti recentemente restaurati come i Prigioni a San Marco, dove la ruggine degli infissi ferrei non sufficientemente trattati riappaiono sugli apparati in pietra appena ripuliti.*

*Similmente si danneggiano irrecuperabilmente le incrostazioni marmoree di Palazzo Malipiero, uno dei più bei palazzi rinascimentali alla S. Maria Formosa.*

Per ragioni di costi eccessivi e di un rapido e prevedibile degrado, le zone zoccolari delle case e dei palazzi non s’intonacarono più; una violazione della carta (Art.14). Al contrario nessuno si sente offeso dagli intonaci irrazionali che 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. (immagini rispettivi)

Un'incuria estetica (immagini) non impedisce che enti di fornitura civica come elettricità, gas e acqua minacciano il patrimonio storico monumentale. Nonostante gli sforzi della manutenzione urbana sono enormi rispetto al sottosuolo, fognature e canali, rimangono punti interrogativi sui principi estetici di conservazione pubblica riguardo al tessuto e aspetto esterno della città.

Penso che sia il momento di rispolverare la Carta che risulta ormai 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 o d'altra istituzione rispettabile potrebbe occuparsi della scelta di un esame e un approfondimento della Carta di Venezia nel senso della stessa Carta di restauro internazionale già esistente, elargandola di necessarie aggiunte sull'arte moderna e contemporanea.

**Cambiamenti di mentalità**

Guardando indietro ad una vita trascorsa come Restauratore, mi sembra utile analizzare l’evoluzione degli interessi e gli orientamenti della società nei confronti dei valori culturali: da un lato è evidente un enorme aumento di entrate in musei ed esposizioni fin dal 1965. I media audiovisivi e di stampa commentano gli *events* culturali con una tale insistenza che non si è mai verificata prima; d’altra parte è da constatare un contemporaneo decadimento etico e morale verso la cura dei valori culturali nello spazio pubblico, specialmente da parte di giovani generazioni. Queste fruiscono dell’offerta sì, ma anche ne abusano senza la minima preoccupazione della continuazione e della conservazione dei beni, senza consapevolezza della qualità del valore o del dono pubblico: i muri coperti da spray indecenti e imbecilli e materialmente dannosi, il cosìdetto *littering*, vandalismo, scherzoso o ideologico – piuttosto raro negli anni 60 – è moneta comune nella globalizzazione persino di noia e nausea al punto che nessuno si rivolta più.

Chi ricorda i lindi chioschi delle edicole degli anni 60 dove si vendevano le biografie artistiche, le “Opere complete” di Rizzoli a buon prezzo ma di alta qualità, invece di *aliens* guerreschi 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, quel rispetto o timidezza nei confronti al valore culturale pubblico si sono trasformati in *nonchalance*. L’insegnamento scolastico classico si è spostato verso le scienze naturali, lo sport, argomenti mediali o tecnici, l’autorità famigliare ha perso il peso di autorità morale, la “liberazione” degli studenti e la loro politicizzazione hanno deviato gli interessi da erudizione e cultura creduta "elitaria" (élitaire), tradizionalistica e repressiva verso dottrine semplicisti ed azionismi.

La stessa generazione e la seguente hanno il dovere di gestire e ispirare la vita culturale futura. Logica la conseguenza di trasferire l’immagine tradizionale verso mete più leggere, mobili, ludiche, consumistiche, emozionali. L’attività frenetica esposizionale è testimone dell’incuria e dell’assenza di una coscienza conservativa quando si scambiano opere d’arte (preventivamente ed inutilmente restaurate e preparate per trasloco!) attraverso il mondo intero al solo scopo di sedurre le masse alla visita di quegli eventi.

Seduzione è l’unico scopo – a parte un guadagno milionario per entrambe le parti (chi presta e chi riceve in prestito per esporre) – di sponsor magniloquenti, quando sotto il 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 *de 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 foglie di fico servono per salvare un minimo di decenza gli strettissimi spazi attorno rappresentando la fotografia in grandezza reale dello stato anteriore della vera facciata. I grossissimi pannelli pubblicitari stessi devono essere leggibili e riconoscibili da almeno due chilometri, preferibilmente dalle navi da crociera che passano impunemente nel bacino per essere fotografati da circa 2000 passeggeri alla volta.*(Immagini) *A parte la prostituzione e prosternazione del capitanato e delle autorità di permettere vibrazioni e pericoli di navigazione di fronte al patrimonio minacciato, ci sono trasgressioni etiche e culturali da mettere in causa*.

**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 che si riscontra fra centri d’insegnamento, Istituti, laboratori e studi privati, solo esaminando i territori europei, è rimasto paurosamente evidente. Perlustrando l’Italia degli affreschi, l’occhio indagante scopre ancora una moltitudine sconcertante di modi diversissimi di tratteggio, coloratura, riempimento delle lacune, trattamento d’intonaco, velatura "ambientale" o colle parole di signora Mora degli anni 60: "l'acqualina sporca", impregnatura, fissativi, vernici protettive 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 all’interno di una collezione o serie, ma anche il suo stato di anzianità, la conservazione, finalità e funzionalità, molti sono i casi in cui, dopo l’intervento, la presenza di una vernice di qualsiasi brillantezza, qualità materica, “protegge” l’opera offuscando gli obiettivi di aspetto differenziato intesi prima.

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

Esempio: *nella “mia” esposizione Ciclismo, Cubofuturismo e la quarta Dimensione dell' anno passato confrontavo tre opere di Jean Metzinger appartenenti ad un solo processo creativo dell’estate del 1912 e tutte con integrazione di sabbia: uno schizzo a olio su cartone, pulito solo enzimaticamente, 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, nel frattempo messa al bando dopo disastrosi danni rilevati al Metropolitan Museum 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 ignorate dal pubblico comune, ma non dall’esperto – e una volta tornati ai loro proprietari sono prevedibili cambiamenti inevitabili nel futuro. La divergenza d’aspetto si osserva con costernazione in opere gemelle separate da curricoli diversi e riuniti in occasione di mostre didattiche. Anche copie contemporanee di capolavori rivelano spesso differenze fra gli stati di conservazione, per il fatto che le copie non subiscono le stesse “cure” fra attenzione, manutenzione e interventi! (Immagini Leonardo ecc.)*

**Kairos**

Un’ultima lancia è da spezzare per il dimenticatissimo Kairos o “Καιρός” e cioè *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 considerato come 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 scienziati 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 al meglio la sua “Gestalt” o almeno un equilibrio estetico atemporale; o anche la sua perdita materiale; il nostro incarico è solamente di benevolmente *assistere*, anche se serve unicamente a una morte dignitosa. In ogni momento della sua vita l’oggetto ha 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 un restauratore poco esperto, forse amico pittore del proprietario. Proprio dopo 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, ma di modo che venga di seguito coperta a metà dal telaio originale riutilizzato. Bolle di distacco parziale sfigurano il fronte: normalmente si deciderebbe di strappare la fodera distruggendola per via della durissima biacca. Ma la foderatura è un fatto storico come lo stampo di autenticazione; lo stato fragile, l’immediatezza creativa “plein air” del pittore che non si 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 fronte 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 a morire**

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, teleologicamente immaginario, mi sembra debba 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 sia in quelli pubblici più approfonditi in scienza e ricerca. Capire e ricostruire l’immaginazione artistica dell’*opus* dovrebbe essere il filo guida di un processo di intervento, molto più importante rispetto a *come* l’operatore vorrebbe infine presentare il suo lavoro. La routine o abilità è richiesta sì, ma non più dell’identificazione psicologica con il creatore per quanto lontano 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 cosa 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 una rimozione di ridipinture “disturbanti”, e concede questo una lettura giustificabile nel senso creativo dell’opera? In quale modo una pulitura aiuta alla sua lettura? E così via.

Probabilmente si eviterebbero non pochi interventi considerando a tempo debito le conseguenze di ognuno. Per questo è sempre tanto importante ripensare, ritardare o rimandare l’iniziativa per 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’infinitamente piccolo si rivela il concetto del complessivo, come ad esempio i ritmi della mano dell’artigiano, se era destro o mancino, il genere di attrezzo che utilizzava, la successione delle stratigrafie sovrapposte, ecc.: tutti fenomeni che raccontano passo per passo la genesi dell’oggetto, per quanto importante o minore l’artista possa essere…

La galoppante teorizzazione, il progresso scientifico, tecnico e intellettuale del mestiere aumenta ultimamente con l’inesauribile "richiamabilità" e immagazzinabilità del sapere tramite i media digitali. Un fatto che rappresenta un inevitabile pericolo che minaccia la riflessione individuale, la fantasia creativa e la motivazione per un personalissimo indagare e dubitare. Da ciò che inizialmente poteva rappresentare un salutare profitto logistico ed economico del tempo/spazio mentale rischiamo un caos di percezione se non un “gran rifiuto” del pensiero autonomo: l’operatore cosciente, giudizioso e preoccupato rischia di mutarsi 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, spuliture e reticolato schiacciato vivranno ancora a lungo, malgrado quella tecnica si sia rivelata spesso meno dannosa delle scelte di più recente impiego. Ma come sempre: meno sarebbe stato di più.

La mia retrospettiva 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 consentono nel futuro una lingua e voce metodologica uniforme e comune, vuol dire la redazione nuova di una vera *Carta del restauro universale*.

Un’obiezione sola mi sia permessa 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 ammanco. 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 la conoscenza materiale, la capacità della riproduzione sensibile 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 siano sopravvissute fino alla soglia della conservazione moderna è merito d’inombrabili restauratori-artisti del passato, i quali si astenevano, per rispetto della creazione originale a loro profondamente famigliare, dal sottoporre le opere ad 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, 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 respingerle o reprimerle per questo? Ogni nuova generazione di apprendisti del mestiere ha il dovere di conoscere le sue verità e condizioni di base etiche, morali e materiali nonostante ci sembrino vecchi cappelli.

Erasmus Weddigen,

Venezia autunno 2012