

CONGRESSO COLORE E CONSERVAZIONE 2002

INTRODUZIONE

La storia infinita e salutare del dubbio

Erasmus Weddigen – Fondatore della Scuola Bernese di Restauro, Berna

Come “dinosaurio” della conservazione e del restauro di statura senz’altro mediocre, mi sento onorato di poter parlare davanti a voi malgrado la certezza che la nostra generazione si sia ritirata da lungo tempo dietro le quinte del mestiere innovativo. Noi che potevamo vivere gli inizi gloriosi dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma. noi che promuovevamo la scientificità e la tecnicizzazione del mestiere. che fondavamo scuole ed istituzioni di formazione e di perfezionamento, che creavamo associazioni internazionali e organizzavamo simposi e congressi. oggi ci limitiamo in genere solo alla grigia scoria del restauro o all’eremitaggio nel gabinetto specializzato. Noi, i “68ini” di quell’impossibile mestiere, abbiamo ancora qualche cosa da dire all’inizio del ventunesimo secolo, qualcosa in più dell’umile confessione, che davanti all’oggetto di studio minacciato e indifeso, sia esso antico o moderno, di valore o spurio, siamo sempre condannati al naufragio? L’euforia dell’interventismo dagli anni ’50 agli anni ’80 l’abbiamo goduta a fondo per poi accorgerci spesso – se non sempre – che meno sarebbe stato di più. Abbiamo sviluppato ingegni di foderatura automatizzati che si superavano fra di loro nell’utilizzo di pressione e calore, nella scelta dei mezzi di incollaggio e di materiali di rinforzo, per capire infine che la foderatura è già un male in se stesso. Disegnavamo contenitori sofisticatissimi per trasporti e climatizzazione con l’insegnamento finale che l’oggetto d’arte non è affatto adatto a viaggiare. Credevamo nella santa reversibilità finché appariva la certezza che essa non esiste affatto e che nemmeno un atto (nelle parole di Baldini) o intervento omesso davanti all’occhio della storia fosse reversibile. Predicavamo l’aumento di scientificità, di teoria, di standard di insegnamento, di regolarizzazione delle gerarchie e della protezione pubblica del mestiere, dell’introduzione di Carte e Albi internazionali, di misure e regole sociali, ma quando siamo soli davanti a un paziente con dei mali sconosciuti, torniamo a implorare la protezione fatalistica di un dio ex machina: nessuno ci insegnava le strategie per combattere nel buio dell’incertezza contro l’avvenire. Nessuno si rendeva conto che l’oggetto d’arte non è né passato né presente, ma futuro materializzato.

Fine ad ora pensavamo che un restauratore dovesse principalmente conservare il passato. Ma questo è se non fondamentalmente falso, almeno erroneo. L’oggetto che ci è messo a cura con tutte le sue ipoteche materiali ed ipotesi ideali domanda di essere accompagnato in salvo verso un futuro incognito. Vuol dire che non dovremo ostacolare il suo cammino verso l’incerto con pesi aggiuntivi, per i quali solo noi conservatori e restauratori siamo responsabili.

La presunzione e l’orgoglio dell’artigiano, il piacere dell’esperimento e dell’invenzione, la bravura o perfezione del tecnico, l’arroganza dello scientifico o teorico rappresentavano sempre una latente e letale minaccia del creato artistico: sia esso il cerchio lapidico di Stonehenge o di Richard Long, una Venere di Willendorf, di Milo, di Botticelli o di Marino Marini, un progetto urbanistico di Hippodamos o un concetto di Beuys.

L’immagine del restauratore che ripara, rinnova, completa, rimette in marcia, “porta al vecchio splendore” ecc. svanisce davanti alla domanda finale: che cosa facciamo davvero? Cos’è la durabilità, o la durevolezza, la permanenza, a parte il senso e il valore di un intervento? Come l’astronauta eternizza l’impronta di un suo piede nella polvere della luna, come lo sbattimento delle ali di una farfalla fa scattare – almeno nell’idea casuistica di un teorico del caos – un terremoto

possibilistico in un continente lontano, così il restauratore è responsabile delle tracce che lascia sul suo “paziente”. Le sue prognosi sono spesso più vaghe di quelle dei profeti borsistici.

Come nessun medico serio può prevedere l'invecchiamento individuate di un uomo, analogamente accade allo storico dell'arte, il quale non saprà mai definire veramente la genesi o il momento della nascita di un'opera d'arte, e così il restauratore non sa pronosticare l'agonia o la morte dell'opera e tantomeno la impedirà materialmente o idealmente.

L'euforia innovatrice degli anni '60 fu scatenata e portata dal technological transfer internazionale dovuto alle inondazioni catastrofiche di Firenze e del Veneto nel 1966, agli attentati devastatori contro diversi dipinti famosi in Germania e Olanda, dovuta anche alla generale attività esibizionistica e pubblicitaria, generata da un mercato dell'arte espansivo. Ma anche l'effetto di simposi internazionali come IIC, ICOM o ICCROM, la fondazione di eco centri di formazione e ricerche, la presentazione mediale, la letteratura specializzata, l'offerta illimitata dell'industria chimica provocava l'interesse per la conservazione massimalistica del patrimonio minacciato. Il restauro aspirava a qualità eterna perché il pubblico si aspettava interventi, spettacolari e durativi, il politico lo promuoveva sotto il segno dell'incorruttibilità del bravo artigiano e dello scientifico lontano dall'immorale quotidiano. La catena di interventi dubbiosi e nocivi del passato doveva essere interrotta, l'operare del restauratore diventava nobile, clinico e limpido (e lo è nella mente del laico ancora oggi, malgrado parecchie speculazioni e truffe di preventivi, malgrado ponteggi eterni e sponsorizzazione mafiosa, commercio progettistico e tutelismo menzognero).

Noi appena diplomati dalle scuole di Stoccarda, Bruxelles, Roma o Firenze, cominciavamo a parchettare tavole, a procedere al marouflage preventivo di dipinti monumentali, a scambiare materiali portanti lignei, a impregnare tele con cere naturali e microcristalline “eterne”, a foderare pergamene e documenti con sostanze plastificanti, a velare qualsiasi superficie con vernici artificiali, ad armare affreschi, sculture e architetture con strutture metalliche indistruttibili.

Come si verificava già dopo mezza generazione, i risultati furono spesso disastrosi! Il “cleaning dispute” a Londra intimava da un lato a delle puliture esagerate o radicali o portava a mezzi termini malcompresi come le “patine dimezzate” o “mosse”, le “acqualine sporche” o riduzioni manipolate delle vernici. Per ogni minima lacerazione, ogni debolezza di tessuto si ordinava la foderatura, ogni telaio fragile veniva sostituito da un massiccio telaione nuovo, danni effimeri portavano immediatamente a interventi allround. Si doveva presentare l'oggetto come baluardo contro intemperie, tempo, incidenti, attacchi biologici e chimici. L'occhio diffidente si concentrava non sull'ambientazione generale culturale dell'opera ma sull'oggetto come partigiano combattente individuale che si doveva difendere da solo contro tutti i mali possibili.

Il mio lavoro museale permetteva in termini modesti anche ricerche, esperienze private, la formazione di giovani e il perfezionamento scientifico. Questo spazio di azione ci illustrava già negli anni '60, che nella nostra professione si verificavano gli stessi errori fondamentali che nella medicina ufficiale, con l'unica differenza che i nostri pazienti non dovevano per principio morire. La morte accelerata del patrimonio a noi affidato rimaneva visibile solo allo specialista critico e le tracce del nostro vandalismo si nascondevano facilmente davanti al pubblico e alto storico d'arte per via della bravura artigianale del nostro mestiere, ma i segni d'allarme etici e morali cominciarono ad apparire all'orizzonte della nostra stessa coscienza, visto il frenetismo delle mostre auto celebrative di opere restaurate, la tendenza dimostrativa dell'art pour l'art de la restauration di certi colleghi o di istituzioni legati al commercio d'arte. Cominciavamo a guardare da vicino cosa brillava nel nuovo splendore rinnovato nelle mostre internazionali e spesso itineranti. Ci doleva per esempio l'aspetto vetroso e cupo di un intero complesso collezionistico come quello del lascito Van

Gogh, celebrato attraverso infinite tappe nel mondo intero. Le opere avevano subito un bagno preventivo a catena con cera e una foderatura per facilitare i trasporti. L'unico Van Gogh vergine e splendido erano i nostri "girasoli" aggitinti a Berna fuori catalogo, alla mostra. Ricevevamo dal MOMA newyorkese una vasta scelta di opere moderne, quasi tutte trasportate su lastre di alluminio per uno scopo simile. Interi fondi museali come quelli dell'Accademia di Vienna furono appiattiti come riproduzioni nello stesso tempo lucidi e oscurati per mezzo della locale filosofia del "Verharzen" cioè dell'inzuppamento totale con una mistura di oli non indurenti prima della foderatura a caldo sotto pressione massima. Centinaia di affreschi staccati del Quattro e Cinquecento della Toscana post alluvione del 1966 sbiadirono (fin oggi) sui loro tralicci stereotipi nelle cantine dei musei, dopo aver subito le mostre celebrative del recupero eroico esposto in opulenti cataloghi, che oggi ci servono come documenti di sventura svelando una passione secondaria non prevista dagli organizzatori di allora. Non era facile all'epoca opporsi contro abusi simili (come facevo disperatamente in "Maltechnik") perché gli storici dell'arte nelle redazioni degli organi specializzati su temi artistici non vedevano la ragione della protesta e dell'ammonimento. Solo una pratica dimostrativa su larga scala poteva servire a convincere i pochi illuminati. Questa scala ci mancava. Ma cercavamo di esibire degli esempi.

Nell'euforia tecnologica del momento lo studio di Berna aveva in mente la "tavola calda" a pressione. Ci impiegò un anno ad arrivarci. Nel frattempo si sviluppavano innumerevoli maniere alternative di foderatura molto più soft e impegnative, come la pressione del solo peso dell'acqua calda, l'utilizzo precoce della "busta sotto vuoto", i raggi infrarossi mobili come sorgente di calore, l'applicazione minimale a spruzzo degli incollanti ecc. Quando fu finalmente introdotto il mostro sacro e costoso della tavola suddetta, nel frattempo quasi dimenticata e raffreddata nei nostri cuori, stando davanti alla porta dello studio appositamente allargata come per introdurre un cavallo troiano, essa ci sembrava superflua e finirà i suoi giorni come la più onerosa tavola da lavoro ordinario di tutti i tempi. La nostra conversione mentale era irreversibile e spero che i miei allievi di seguito furono impermeati o vaccinati per sempre dall'idea della Minimal Intervention e che saranno immunizzati nei limiti ragionevoli contro l'influenza incantatrice dell'hardware.

Anche le polemiche sul BEVA (il vero inventore di quella cera microcristallina. Orin Riley, mi presentava personalmente le sue ricerche a Berna, quando sostanza e procedimenti erano ancora sconosciuti sul continente europeo), polemiche scatenate tra i fan di Gustav Berger e i tradizionalisti della pasta o della formula cera/colofonia nordica, ci apparivano ambedue parti immediatamente sospettabili; ognuna delle tecniche mostrava inclinazioni sia a miracoli sia a catastrofi secondo la mano dell'applicatore. L'intervento salutare dipende, come sapete, non dal che cosa, ma dal come sia fatto. Se nella medicina una cura strategica di "placebo" o di omeopatia può apportare un successo visibile (non è certo sempre il caso!) necessariamente ogni combattimento di calibro più forte comporta (nelle parole di un certo George Doubleyou) il rischio di collateral damages. Di conseguenza diminuimmo non solo l'impatto degli apparecchi e dei metodi operativi, ma anche l'incidenza delle sostanze necessarie o insostituibili al lavoro. La lezione fondamentale che ci risultava, era che ogni alta pressione, ogni calore esagerato, ogni impatto durativo di sostanze aromatiche o basiche, ogni frizionamento superficiale, l'irradiazione superflua di qualsiasi genere sono nocive, a meno che non fossero giustificati in extremis da un intervento inevitabile, minimo e puntuale. L'applaudito "Nuovo Restauro" bisognava già un restauro fondamentale e specificamente mentale.

Di tutte quelle intuizioni e studi abbiamo avuto la con ferma con gli anni ed in fine siamo stati di gran lunga sorpassati da ricercatori e specialisti come quei colleghi ormai famosi appartenenti al presente comitato, quali i signori Mehra, Althofer o Wolbers.

L'Italia, grazie alla sua alta tradizione artigianale, spesso si opponeva tenacemente al canto delle sirene di innovazioni speculativi del Nord. Così superava pazientemente sviluppi tempestivi e fatali con ostinazione scettica e saltava più d'una fase di tecnicizzazione e metodologia importata, che in seguito si dimostrava erronea: mi ricordo bene dei tavoloni a pressione offerti dopo l'alluvione dall'estero alla Fortezza da Basso di Firenze, mai adoperati davvero. Non voglio d'altronde scusare l'utilizzo esagerato del ferro da stiro certo, o della Butilamina, della Dimetilformamide e d'altri veleni miracolosi, per non parlare dell'onnipresente makeup Paraloid (il quale in una mostra sul restauro in Vaticano nel 1982 fu adoperato in circa l'80% degli oggetti esposti, sia che fossero di marmo, di cotto, di pergamena, di bronzo o di legno).

Solo negli anni '80 si confermava il nostro sospetto che tutte le tecniche, i mezzi operativi e le strategie d'intervento devono esser messe in dubbio o sottoposte serie domande critiche, sul loro senso o diritto d'essere. Anzi, un gioco provocatorio ci spingeva a sottoporli a una negazione sperimentale.

Ci aiutava in questi scopi un progetto di restauro che ho diretto per 9 estati nel Lazio in una chiesetta di Castello di San Michele in Teverina, dove allievi e collaboratori volontari restaurarono l'arredo fisso e mobile completo, senza mezzi finanziari e con minimi materiali, a fronte del solo vitto e alloggio, con l'obiettivo di un restauro povero (in allusione all'"arte povera" degli anni '60). Il fine era dimostrare che il patrimonio si poteva conservare dalla sua base e non dall'alto della allora discussa Sistina o tramite highlights spettacolari del Marcaurelio, dei Cavalli marciari di Venezia, o della Cappella Brancacci di Firenze.

La relatività della durata ed apparenza estetica, la fugacità degli stati conservativi, la mancanza di durevolezza, garanzia e prova dei materiali, ci spingevano anche nei quadri del nostro museo elvetico a mettere in dubbio i nostri metodi di lavoro: e, guarda caso, la foderatura si dimostrava quasi sempre come superflua, se non nociva. La cucitura filo per filo si esercitava come modello primario su uno dei più importanti dipinti di Ferdinand Hodler (La Notte); col geniale Franco Rigamonti si sviluppò in seguito un telaio leggero a tensione continua, che permetteva di montare le tele originali senza o con minima tensione su tutti i lati dell'opera o che necessitavano solo una tela libera di supporto nel retro. Finalmente si trattava il verso del quadro con la stessa cura del recto, i telai originali si conservavano malgrado la loro fragilità come documenti storici, estetici se non dendrocronologici.

Nel frattempo le nostre antitesi del dubbio, una volta rivoluzionarie nelle scuole e istituzioni d'insegnamento del restauro, ormai sono diventate luoghi comuni, sono state pubblicate ed esposte nei congressi o inserite negli statuti delle associazioni del mestiere. Questo non garantisce che nel coro dei contemporanei, che ancora occupano i posti di lavoro e tengono le redini decisionali di spicco, abbiano seguito il brainstorming del dubbio dialettico, vuol dire che seguono ancora oggi le dottrine dell'intervenzionismo, nell'idea che esso servirà alla ricaduta di una manna finanziaria sperata, ma malcompresa. Il loro ricambio con una generazione più illuminata è imminente, come dimostra il simposio attuale dove le diverse teorie e metodologie possono confrontarsi in armonia, permettendo un generale "dis-dottrinamento" o una "dis-dogmatizzazione" delle regole del mestiere. Solo così possono nascere le idee libere di domani.

Per quanto riguarda me, come mentore certamente il Curriculum è da lungo tempo esausto. Quale domanda potrei intimare, quale dogma negare, quale fondamento scuotere, quale freccia inviare?

Mi rimane una sola freccia nella faretra: il suolo italiano mi sembra ancora abbastanza irrilevante come bersaglio. Ma nei centri di formazione del Nord, diventati ormai universitari, si addensa un'ombra minacciosa, della quale accorgersi in tempo è un dovere: l'offerta abbondantissima di sapere tecnologico riassume nuovamente non solo la capacità artigianale dello studioso, ma anche la comprensione artistica. Malgrado il prolungamento dello studio, le esigenze accademiche aumentate, il valore riqualificato dei diplomi, scadono vertiginosamente la capacità intuitiva come pure quella estetica, la cultura storica artistica e non meno la destrezza riproduttiva artistica sotto un livello minimo accettabile, e certamente ne soffrirà l'opera a noi affidata. Il sapere delle condizioni materiali supera paurosamente ogni sapere del contesto ideale di fondo, come la sua genesi. La dialettica sociale, le ambizioni etiche ecc. dell'opera d'arte stessa. Rischiamo di confrontarci coll'opera non come medici sapienti e condolenti, ma come chirurghi iperspecializzati. anatomisti o preparatori, al peggio macellai del nastro trasportatore. L'incanto o la tendenza di far del restauro una carriera appagante, occuparsi delle sinecure, godere dell'aumento di status sociale è diventato più pressante della sacra vocazione che ci spingeva mezzo secolo fa. L'individualità di ogni opera d'arte e già nella sua integrità e perfezione così ambiziosa, che la sua conoscenza esige energie intellettuali altissime. Le opere sono gli esponenti della nostra cultura passata e presente. Tanto più difficile è sentire e capire l'ambizione di rinascita di un'opera lesa, traumatizzata, sfigurata o distrutta. Come anticipare la sua ricostruzione, come presentire i suoi valori diminuiti, come interpretare le intenzioni del suo creatore e decidere il nostro fare nel senso suo intimo, se ci manca l'accesso immediato culturale?

In parole banali, l'ascesa delle generazioni future di restauratori dai diplomi superiori verso quelli universitari o accademici è sì un trionfo lungamente aspirato e vinto dopo innumerevoli battaglie per un miglioramento sociale e un'equivalenza di fronte allo storico d'arte o altri accademici "padroni", ma nello stesso tempo perdiamo non pochi "pratici dalle mani d'oro", artisti e artigiani di intuizione meravigliosa – quelli che hanno salvato e conservato il nostro patrimonio durante i secoli. Né il disegno né il copiare fa parte dei futuri programmi accademici, le lezioni e i seminari di storia dell'arte, diventati facoltativi sotto la pressione della tecnologia e materia teorica, svaniscono. Le condizioni cambiate e la durata raddoppiata dello studio impediscono all'artigiano l'ascensione alternativa: un Paracelso entrerebbe mai nella camera dei medici di oggi? Un Pettenkofer o un Ruhemann verrebbero esclusi dall'Albo dei Restauratori. Principi etici o morali non trovano più alcun peso nel materiale specializzato d'insegnamento. Gli ammonimenti sapienti di un Brandi, di un Coremans, di Rees Jones, Wehlte o Philippot – i loro visi e detti si sono indelebilmente incisi nella mia memoria – appartengono ormai solo alla storia documentaria del mestiere.

Sicuramente non mi avete chiamato a questa cattedra per presentarvi delle ricette e degli stratagemmi del restauro. L'invecchiamento naturale della nostra generazione dovrebbe generare il modesto fatalismo per cui ci si deve astenere dall'arte della seduzione: non è ogni ricotta quasi una istigazione all'imitazione? L'imitazione richiama automaticamente uno spazio sperimentale nel quale si creano i pericoli più incommensurabili per i nostri pazienti solo per il fatto che a ogni incontro con un nuovo caso patologico la nostra esperienza ricomincia da zero. Non vuol dire che dobbiamo rassegnarci davanti agli innumerevoli insuccessi che accompagnano la nostra carriera. Proprio loro costituiscono il nostro tesoro di esperienze! Trasmetterlo senza autocritica sarebbe delittuoso e incosciente. Per questo motivo sottomettevo ultimo "rno" congresso dei Restauratori Svizzeri nel 1981 (l'associazione SKR, che ho fondato e presieduto per cinque anni), al motto dei nostri errori e insuccessi, e non come d'abitudine sotto il patronato dell'efficienza professionale. L'esperimento fu positivo, anche se i relatori sospiravano sotto le loro autoaccuse e se fuoriuscivano parecchi scheletri da armadi e cantine della memoria. Il profitto invece per i giovani uditori fu memorabile e spero che futuri simposi ritornino a questo principio salutare di sincerità professionale. Ne è risultato che la perdita di credibilità e onore di un relatore veniva dimenticata in

confronto al capitale di esperienze raccolto. Gli applausi dei partecipanti per la confessione di danni o la rivelazione dell'inutilità di certi prodotti e apparecchiature superavano di molto l'abituale accettazione trionfale di un procedimento x o di una sostanza y.

Se vi presento adesso diversi passaggi dei nostri esperimenti "paleologici", con i quali cercavamo di sfidare gli standards di una volta, lo faccio per divertimento didattico, ma nello stesso tempo supplico la vostra indulgenza: erano senza eccezione procedimenti spesso subito annullati e sostituiti da altri, e solo utili come stimolo e per ricordarci che ogni invenzione dev'essere vista sotto il segno della sua fugacità e nel senso di un processo dialettico ininterrotto del dubbio creativo.

La sostituzione della "tavola calda".

Come vi ho detto cercavamo alternative perché "il mostro" non ci fu fornito in tempo. Un Picasso dipinto su uno strato delicatissimo di sabbia sopra una tela assai corrosa fu rinforzato da una tela di cotone fino a mezzo di colla microcristallina sotto un bagnomaria (a intenzione di peso modico e temperatura controllabile). Finissimi fogli di Melinex proteggevano l'avventura a fiato sospeso, ma coronata da successo.

In seguito — la paura fu maestra dell'idea — si sviluppò la busta ermetica sotto vuoto e l'uso di raggi infrarossi di una lampada o di un phon industriale, in seguito emanati da un tubo commercializzato per il riscaldamento di bagni domestici, ma fissato più tardi su rulli mobili a distanza voluta e velocità regolabile. Si foderava così con meno pericolo dal verso dell'originale, muovendo sia l'apparecchio sia la tela a volontà. Infine fu sviluppato da un mio allievo un cavalletto automatizzato verticale, risparmiando spazio e offrendo visibilità dai due lati, invenzione che funziona tuttora.

Certo che l'adozione della tecnica low pressure di oggi (anche nella sua forma miniaturizzata) comporta un salto di qualità, anche se io la userei piuttosto per interventi di fissaggio, appiattimento di strati pittorici sollevati, lacerazioni parziali e così via.

Telaio autoespansivo.

Per grandi formati svilupparammo con Franco Rigamonti, che aveva prodotto a Roma i primi telai estensibili di ferro per i Caravaggio di San Luigi del Francesi e aveva poi costruito i 1500 metriquadri di telai paretali e le 19x 19m di crociera della cattedrale di Gallipoli in Puglia, profili estensibili di alluminio leggeri i quali non si torcevano, sostituivano i pericolosi telaioni di legno e permettevano un montaggio di minima tensione ripartibile sull'entità di superficie per via di un ancoraggio correvole su tutti i lati. Infine si andò oltre le raccomandazioni di Rigamonti, abbandonando la foderatura stessa quando si vedeva che la pluralità delle opere non necessitava di rinforzo qualsiasi, vista le tensioni minimizzate dal sistema autoespansivo. Al peggio adoperavamo delle tele libere pre-tese net retro come protezione ambientale.

Dosaggio di sostanze di foderatura.

Le colle di foderatura classiche del Nord a cera e resina, quelle sintetiche e microcristalline di Diethelm/Boissonnas prodotte da Lascaux, infine la BEVA di Gustav Berger e simili avevano tutte il difetto di diffondersi nella tela dell'originale e di foderare, di aumentare peso e oscuramento degli strati pittorici, di essere irreversibili, vista la penetrazione totale, e infine di aumentare la tendenza a rompersi delle fibre. Ancora prima dell'invenzione del nap-bond system e del cold lining cercammo di diminuire al minimo quelle sostanze, isolando le materie fra di loro e adoperando apporti calorici al limite della loro fusione per impedire l'interattività e la penetrazione. Così scoprimmo la pistola a

spruzzo e calore regolabile dei cioccolatieri per creare strati finissimi di quelle cere. In più ci servimmo della busta sotto vuoto e della menzionata barra mobile a infrarosso per diminuire i difetti tecnici di una stiratura manuale, ma sempre prima dell'abbandono della foderatura stessa.

Cucitura delle lacerazioni tessili.

Negando il valore della foderatura anche per ragione della conservazione del retro della tela, cercammo di dimostrare (sull'esempio del nostro Hodler) che l'incollaggio filo per filo di uno strappo sotto la lente di ingrandimento non chiedeva molto più tempo di una procedura completa di foderatura, se si arrivava a una routine e organizzazione perfetta. All'inizio congiungemmo i fili rotti con colla di due componenti come l'Araldite togliendo a questa giuntura la pretesa di reversibilità. La discussione su questo argomento è tuttora vivace e la gran parte degli atelier utilizzano sostanze dissolvibili per precauzione etica; ma nel frattempo quel problema svanisce coll'invenzione insuperabile della microtessitura, iniziata e promossa dal collega Winfried Heiber e le sue allieve, pratica che esige d'altra parte grande destrezza, pazienza e considerevole perdita di tempo.

Sverniciatura.

Togliere vernici recenti su pitture delicate del XVIII, XIX e XX secolo richiede ancor oggi un pericoloso strofinamento o frizionamento delle superfici pittoriche con batuffolo di cotone e solventi. Quasi mai si possono conservare intatte le originali verniciature sottostanti, il pericolo aumenta nel caso di strati pittorici pastosi, sollevati o fragili. Abbiamo sperimentato diversi metodi "naturali" a secco, come l'apposizione o la strofinatura della mano – niente magia! – facendo reagire l'emanazione di sudore, con la quale si possono rigenerare vernici mat o irregolari o anzi levarle come briciole gommose. Effetti spettacolari sono arrivati dalla tecnica del "lavaggio capillare", che fa venire i brividi al non esperto, ma non era così pericolosa come sembra: l'opera si poneva verticalmente su un cavalletto e ci si applicava un finissimo Melinex sulla superficie pittorica per sola adesione elettrostatica. Un adatto solvente veloce come l'acetone veniva versato sul bordo superiore fra tela e foglio trasparente.

L'effetto capillare frenava il solvente nella sua discesa a peso proprio, di modo che si formavano infiniti piccoli vortici che lavavano o massaggiavano la superficie e le sue pastosità senza aver tempo di penetrare all'interno dell'opera. Al bordo sottostante si accumulava in un apposito recipiente allungato un succo giallo-brunastro e l'originale appariva lavato conservando spesso una sua vernice primaria illesa, per la sua resistenza dovuta al suo maggiore invecchiamento. Dal punto di vista fisico questo metodo soft e velocissimo superava le procedure classiche di ovatta, solvente lento e bastoncino. Certo prima di un intervento simile si devono verificare tutti i parametri possibili del paziente!

Decenni dopo queste avventure un mio allievo si ricordava delle nostre ricerche e ha sviluppato recentemente una apparecchiatura basandosi sulla strumentazione medica lungamente adoperata e provata. Per un intervento cruciale su dei pastelli lesionati in un incendio, costruiva un microaspiratore per le polveri di fumo (più fini dei granuli del pastello) e di seguito allargava questa tecnica a dei solventi che furono assorbiti appena spruzzati sulla superficie pittorica, utilizzando la pressione modificabile del flusso per il lavaggio delle vernici. Benno Wili attuava così la spettacolare sverniciatura dei tre grandi dipinti molto pastosi di Giovanni Segantini a Sankt Moritz. Una dozzina di questi ingegni ha visto la luce in diversi laboratori e musei. Anch'io mi servo di tanto in tanto di uno di questi, anche se più spesso a secco per la micropulitura del retro di tele e tessuti delicati. Certamente le micropompe e la meccanica di assorbimento devono essere protetti contro l'esplosione dei solventi, e un lavoro così delicato si fa solo sotto le lenti di ingrandimento. A Kassel in Germania si spera di poter togliere un giorno le diverse vernici false dai Rembrandt

scuriti, salvando gli strati protettivi originali i quali fino ad oggi si distinguono solo con mezzi meccanici sotto l'oculare del famoso ricercatore di vernici Hans Brammer. Certo non servirebbe a togliere vecchie vernici che sarebbero soggette ai nostri colleghi come Richard Wolbers. Ma tener in mente le idee altrui può portare a soluzioni e combinazioni creative in circostanze disperate.

Noi restauratori siamo spesso ingannati da modi di intervento soddisfacenti, fruttuosi o semplicemente imparati dai nostri predecessori. Siamo spinti a continuarli per il resto della nostra carriera. La tradizione è spesso una virtù, ma anche una maledizione dell'artigianato nel campo del restauro. Per affrontare la stagnazione mentale e la pratica ripetitiva dovremmo agire come un cuoco brillante, che si fa ispirare dalla molteplicità dell'offerta multiculturale culinaria e non ha paura del rischio e della curiosità, se rispetta rigorosamente le pretese del suo materiale creativo. Uno dei comandamenti da seguire rimane allora sempre che ogni meno varrebbe di più. Mi ricordo del mio fallimento quando cercai di convincere un così innovativo Gustav Berger nel suo studio a New York 1976 di desistere dall'uso troppo copioso dell'utilissimo BEVA 371. Nè l'uso minimalizzato a spruzzo nè la riduzione della temperatura nè del vuoto gli potevano corrompere la convinzione che molto aiuta molto.

Deficienza umana.

Negli anni '80 la nostra fiducia nelle tecnologie nuove non conosceva limiti. Musei crescevano come funghi dal suolo culturale del boom economico e dell'entusiasmo per le arti. L'industria produceva sistemi di climatizzazione per uso industriale che venivano poi utilizzati per musei, chiese e ambienti culturali, ma raramente erano compatibili: i danni furono maggiori di quelli avvenuti durante secoli di invecchiamento delle opere stabili e mobili. Anche per la costruzione del Museo di Berna degli anni '80 i restauratori furono esclusi dalla progettazione degli architetti altezzosi. I miei successori hanno tuttora da fare con i danni provocati allora. Dopo anni di ridimensionamenti, scambi e perfezionamenti più o meno senza effetto ci si rassegnava all'accorgimento che i vecchi materiali del secolo passato avrebbero funzionato meglio della tecnologia sofisticata, e che qualche pianta decorativa avrebbe reso meglio il servizio di un costosissimo sistema di climatizzazione tecnico top.

Ero testimone di danni terribili su opere moderne svizzere che accompagnavo al MOMA di New York quando tutto il sistema di climatizzazione del Museo rimase bloccato per una settimana in uno dei più asciutti inverni.

A Londra si dimenticavano sotto i miei occhi i contenitori di opere insigni nel cortile della Royal Academy sotto una pioggia diluviana, prima era già caduta qualche cassa dal nastro trasportatore all'aeroporto.

A Parigi un coperchio di cassa sfondava un nostro Braque durante lo sballamento di un altro contenitore.

A Lugano si inchiodava una cassa attraverso la fronte di un ritratto di Van Eyck della Collezione Thyssen.

A Milano una cara collega smemorata foderava una tela capovolta direttamente sul pavimento di cotto.

A me stesso succedeva nel lontano '72 che una tela preparata per esser foderata, ma dimenticata sul portabagagli del furgoncino, volò via nella prima curva. Era inverno e le auto portavano ancora gli spikes oggi proibiti. Non potevo impedire a un Bernese meravigliato di passare diagonalmente sopra a 10 all'ora. Il danno mi è servito per anni per interrogare gli allievi sulla causa di un tale misterioso danno. La risposta abituale: una mitragliata della seconda guerra mondiale...

Un comportamento umano sbagliato non si può impedire. Il restauratore è tenuto ad allenarsi in un salutare presentimento di diffidenza verso tutto quello che fa. Ad ogni momento l'aspetta

l'imprevisto. Se combina il dubbio continuo con la volontà di trovare alternative, di semplificare, di minimalizzare, il nostro mestiere potrebbe dorarsi di un'annotazione ottimistica. Sembra un paradosso, ma, credetemi, quella tesi è basata su delle esperienze fra le più contraddittorie. E i casi peggiori portavano a soluzioni di speranza, il dubbio purificava il reo.

Vi ringrazio per la vostra attenzione che credevo da lungo fuori moda, perchè dubitavo della sua attualità...