

CONGRESSO COLORE E CONSERVAZIONE 2010

INTRODUZIONE

...non una voce finale

Erasmus Weddigen

Il titolo della Conferenza di Trento del 2010 (“Le fasi finali”) poteva forse far pensare a qualcuno che con il ciclo dedicato alle opere policrome mobili fossero esauriti gli argomenti o peggio che esso rappresentasse la fine dell’attività dell’associazione Cesmar7. Al Contrario, come ha detto Paolo Cremonesi nel suo un po’ sofferto intervento finale parlando del secondo decennio del Cesmar, si dovrebbe e potrebbe ora pensare ad un nuovo inizio, con un ruolo e responsabilità crescenti assunti dai soci più giovani, che nell’esperienza di questi anni si sono formati e sperimentati.

Gli aspetti e i problemi legati alla conservazione delle opere e del patrimonio non mancano: per esempio connessi alla loro collocazione, agli aspetti climatici, alle protezioni da costruire contro inquinamento, illuminazione dannosa, furti, vandalismi, incendi, cataclismi e altri eventi catastrofici naturali. Basta pensare, per gli episodi più vicini, per ‘Italia all’alluvione di Firenze, ai problemi dell’acqua alta a Venezia, all’Umbria o all’Aquila, a Pompei. O uscendo dalle frontiere, all’inondazione dei depositi patrimoniali di Dresda (2002), all’incendio della Biblioteca ducale Anna Amalia di Weimar (2004) e alla sciagura dell’Archivio comunale di Colonia (2009).

E ancora, potrebbero essere affrontati temi come: la protezione del verso delle opere, le modalità di presentazione nei musei e in luoghi pubblici molto frequentati come le mostre, l’incorniciatura, lo stacco e la riapplicazione, la conservazione nei depositi, la movimentazione, la documentazione, ecc.

Nella filosofia e nell’approccio di minimo intervento questi temi ci starebbero tutti assai bene!

Nell’incontro di Trento si è parlato del trattamento delle lacune, delle stuccature e della presentazione estetica finale di un’opera dopo il restauro: come apparirà all’occhio dell’osservatore, come gli permetterà di comprenderla e di apprezzarla meglio, ma anche quale godimento ne trarrà cogliendone il passato e l’attualità? L’obbiettivo era molto alto, perchè si è affrontato come rendere, per il momento almeno, definitiva la sua esposizione pubblica. La presentazione finale deve in più giustificare davanti al mondo che intervento, il cui costo dal pubblico è spesso ritenuto sproporzionato, è stato necessario per la salvaguardia dell’oggetto culturale, e non è stato un vano divertimento momentaneo; che esso non è stato eseguito nella visione dell’evento effimero o legato ai troppo facili spostamenti delle opere, bensì ha costituito un momento, il più durevole possibile nella storia dell’opera, per cercare di farla ancora appartenere al patrimonio dell’umanità, nella sua collocazione storicamente determinata.

I metodi di presentazione cambiano di generazione in generazione, poichè siamo sottoposti a mode fugaci, allo Zeitgeist, al gusto dell’epoca. Un intervento di oggi verrà riconosciuto sbagliato domani, come i falsi Van Megeren appaiono insopportabili con gli occhi di oggi.

Per impedire ulteriori “ri-restauri” per motivi puramente estetici e di moda dobbiamo ridurre al massimo le nostre opinioni sui metodi di presentazione legati al gusto dell’epoca: una volta si cercava il “tono di galleria” colorando di giallo o terra d’ombra le vernici finali, ma chi non sente oggi un certo “materialismo estetico” o quasi una forma di feticismo per i materiali in molti interventi di un Carlo Scarpa nell’organizzazione dell’aspetto di molti musei italiani, da Verona a Milano, da Venezia

a Palermo? Le scelte di trattare le lacune con un purismo archeologico o con i tratteggi divisionistici, astratti o asettici (magari con la ripetizione infinita di una grafia a “7”), se adoperate esageratamente portano sempre con se i germi di un futuro rifiuto. La cautela nell’operare dipende non solo dalla bravura dell’operatore, ma anche dalla sua profonda e quasi istintiva capacità di rimanere distinto e di mantenersi sufficientemente distante, dalla modestia che non punta a farsi ammirare per la perfezione dei suoi tratti o puntini, ignorando l’importanza del frammento da interpretare. La Croce di Cimabue non dovrebbe essere venerata come monumento del “baldinismo”, o come atto ultimo di manutenzione.

Oggi deploriamo la rinuncia alla pratica della copia di opere antiche nelle scuole di restauro, in tutta Europa, per mancanza di tempo, maggiormente dedicato alle materie scientifiche e alla diagnostica. Il risultato è che lo studente fatica ad introdursi psichicamente e fisicamente negli aspetti materiali e tecnici, nei meccanismi compositivi e nell’abilità degli esecutori, nei significati e valori dei manufatti su cui poi operare.

L’assurda e vana aspirazione a recuperare l’aspetto “originale” dell’opera tradisce spesso la mancanza di rispetto davanti all’aura mistica di un oggetto tramandato con fatica da decenni o secoli: aveva resistito alle ingiurie del tempo passato, per finire nella camera degli orrori di certi nostri laboratori, per essere denudata, forzata o anzi violentata per l’incuria mentale di “scienziati affermati” o meglio “sedicenti scienziologi” del restauro? Tutte le metodologie da Brandi a Baldini, da Ruhemann ad Althofer, da Valentinis a Koster e Pettenkofer, già ancorate nell’Ottocento, come abbiamo imparato, hanno un valore istruttivo e critico, devono far parte del bagaglio conoscitivo e della coscienza del restauratore d’oggi, a cui resta la responsabilità ultima della scelta dei metodi con cui procedere (e non un “superiore” lontano dalle conoscenze materiali o dalla problematica e moralità dell’atto!).

Se, basandosi sull’approccio di minimo intervento, si arriva ad una impostazione purista o anzi al culto del frammento, si sbaglia allo stesso modo dei pittori-restauratori ottocenteschi o dei “mimetisti” nordeuropei degli anni sessanta del Novecento, che giuravano sul ritocco “eterno” con la tempera all’uovo (poichè anche la tempera mutatur come noi mutamur in illis).

I numerosi metodi per le operazioni finali del restauro raramente hanno avuto vita molto lunga, e certamente non nelle forme inizialmente proposte o teorizzate. Questo ci deve far pensare che allo stesso destino siano costretti anche i nostri attuali metodi d’intervento. Soprattutto si deve pensare che la differente età della materia dei nostri interventi d’integrazione e di quella già esistente nell’opera comporteranno un differente invecchiamento tra le due, con inevitabile rimozione della prima in un tempo solamente non prevedibile con certezza. Quindi prepariamo materiali facilmente rimovibili e massimamente durabili nel loro aspetto estetico. Per esempio una lacuna integrata con colori ad acqua, magari con intensità cromatica più debole, potrebbe durare un tempo molto più lungo di altre, evitando nuovi interventi radicali ravvicinati. Grazie alle ricerche presentate nel congresso di Trento sono stati proposti nuovi materiali, talora alternativi e meno invasivi. Ora servono ulteriori esperienze che ne dimostrino ancora di più la validità, con uno stretto scambio di opinioni tra operatori.

Viviamo in tempi in cui una mania di esposizioni continue sembra motivata solo da finalità turistiche. Sembra che non si metta in evidenza una seria coscienza culturale generale, che siano predominanti l’orgoglio personale di amministratori o di storici dell’arte di mettere in scena obbiettivi non legati alla centralità dell’opera stessa, che proliferi lo scambio e un traffico enorme di beni del patrimonio artistico (nella logica del “do ut des”), che si producano cataloghi misurabili più dal peso che dalla qualità dei contenuti scientifici.

Viviamo in tempi in cui palazzi in restauro diventano facciate di templi del consumismo sfrenato, a causa dei mastodontici manifesti pubblicitari lasciati in vista per mesi ed anni, come a Venezia dove capita che le ondate di croceristi e di turisti in Piazza S. Marco fotografano inevitabilmente questi cartelloni e così portano con sé un messaggio di umiliazione culturale quando rientrano nel loro mondo annoiato e già tanto povero di cultura e valori spirituali.

Un'ultima raccomandazione: guardiamoci da ogni tentazione del falso nei nostri interventi: gli strati superficiali delle opere si prestano fin troppo bene a tradire i nostri sacri principi di verità e sincerità, magari seguiti nelle fasi di restauro degli strati sottostanti. Quanto può essere "carino" e utile per far più bello l'intervento alla fine ombreggiare un angolo di viso poco espressivo o dare luminosità ad un cielo spulito fino a far apparire la tela! Il falso è la prima cosa che risulterà visibile e differenziata nel tempo. Il falso non dura mai a lungo nel tempo: così come non dura il piacere di possedere un vetro di Murano "cinese", così come non dura il piacere di girare con una borsa di falsari napoletani comperati dagli ambulanti sui ponti di Venezia. Le nostre manomissioni, passate per artistiche, sono come la firma di un contratto fallimentare. L'anastilosi è campo specifico e croce per architetti, archeologi e, urbanisti.

Noi restauratori accontentiamoci di arrovellarci il cervello sulla questione se un cubista, un Nabi o un espressionista abbia usato una verniciatura finale o la odiasse, come Ludwig Kirchner o un Santomaso, per restare a Venezia. Anche l'impercettibile film di Paraloid sugli affreschi di Michelangelo ci guarda pazientemente dall'alto della Sistina con un sorriso diabolico: o tempora, o mores! Se i cavalli di S. Marco furono conservati semplicemente con una passata di acqua nebulizzata (al costo di milioni di oggi) e una stesura superficiale dello stesso Paraloid, non era certo questa la sorte da affibbiare ai Van Gogh del nipote Theo: tutti con foderatura preventiva a cera, tutti annegati da strati di vernici protettive, che li hanno resi irreversibilmente brillantissimi e con il colore completamente impregnato. Eccessi simili si possono ammirare assai numerosi nei musei americani. Auguriamoci che simili esempi di opere maltrattate possano essere, almeno parzialmente, recuperate dall'attuale condizione di sofferenza prima che il crosslinking impedisca ogni intervento di salvaguardia.

Anche se i contenuti della Carta di Venezia dimostrano la loro età, con affermazioni oggi ritenute superate per impostazioni metodologiche o etiche (riflettevano il clima forse troppo rigorista

e positivista del dopoguerra), dobbiamo chiederci se funzionano ancora almeno alcune regole fondamentali ancora attendibili, se vengano ancora adottate o si faccia solo finta di utilizzarle. Guardo da vicino, per esempio, il bugnato esterno del complesso della Dogana alla Salute di Venezia appena restaurato, per metà ricomposto e per l'altra metà con i mattoni originari lasciati sfarinare: si presenta così come un ignobile falso, segno di un'incompresa ed incomprensibile teoria per un critico valido come Augusto Gentili. Non penso che il risultato sia stato dovuto a mancanza di mezzi economici, vista la potenza finanziaria dello sponsor. Ritengo piuttosto che il fallimento di un intervento conservativo talmente ampio (ed empio?), non sia riferibile allo sponsor e nemmeno agli esecutori materiali; mi chiedo piuttosto, che ruolo ha avuto la piramide istituzionale che ha autorizzato e seguito tale intervento?

Se i restauratori, ancora nel 21° secolo, sono diretti o indirizzati da direttori ai lavori, ispettori di soprintendenza, amministratori o politici, ma anche da storici dell'arte, non all'altezza dei loro compiti di responsabilità culturale (magari non per loro demerito, ma quasi sempre per mancanza di formazione, di adeguato riconoscimento professionale, di conoscenze tecniche, di sensibilità artistica ... o perchè a loro volta "sovrintesi" da figure dirigenziali sprovviste di doti personali o capacità dirigenziali adeguate), dovrebbero organizzarsi per trovare un "minimo denominatore comune" ed alzare la voce per un restauro coerente con l'etica della conservazione,, dovrebbero cercare di

aggiornare e coordinare le indicazioni, già contenute nei documenti di ICOM, ICCROM ed ECCO, per la definizione dei compiti della professione, in una specie di albo internazionale.

Invito tutti a imparare dal principio di Skiluros -come avevo indicato negli Atti del 2008- per muoversi tutti assieme nel compito comune di portare il nostro patrimonio ben salvaguardato in un futuro così incerto e minacciato.

Venezia e Berna, Natale 2010 Erasmus Weddigen