

## I. Le Carte del Restauro: metodologie e prassi del restauro conservativo

### *Lord Elgin e i marmi del Partenone ovvero Storia del Pifferaio Magico<sup>1</sup>*

Durante questi incontri avremmo intenzione di scoprire con voi cosa significhi il termine **restauro**, **quando lo si mette in pratica e in quanti e quali modi si può restaurare.**

È necessario premettere che non si può definire in modo particolareggiato cosa sia il restauro in solo diciassette incontri. È imprescindibile – per motivi temporali – adottare una lettura trasversale e quindi ciò che seguirà **rappresenta solo una delle possibili chiavi di lettura** del mondo del restauro **ed in più è il nostro personale modo di intendere il restauro**, formatosi in quasi un quarto di secolo di esperienza sul campo.

Uno dei primi suggerimenti che servono per avvicinarsi al mondo del restauro è imparare che è fondamentale **cercare di dire la verità a se stessi e agli altri.**

Si deve cercare di essere oggettivi rispetto all'opera e non interpretarla in modo soggettivo.

Si deve imparare a riconoscere, a **mettere in valore il lavoro degli altri** – siano essi coloro che ci hanno preceduto oppure coloro con i quali operiamo fianco a fianco.

Ciò implica che devo imparare a **non incasellare storicamente** un'opera (e magari a tentare un'attribuzione) ma devo limitarmi ad osservare e a mettere in luce i dati oggettivi che si propongono alla mia osservazione, contestualizzando da un punto di vista storiografico i modi di realizzazione dell'oggetto che ho davanti.

Il che, tradotto in parole povere, significa che **solo** osservando **come** un oggetto è stato realizzato, (quindi sapendo **come** la materia si comporta nelle varie situazioni), ed analizzando



una illustrazione della fiaba su una vetrata di una chiesa di Goslar

<sup>1</sup> Cfr.: GRIMM, Jacob e Wilhelm, *Fiabe*, trad. italiana a cura di Clara BOVERO, Torino, Einaudi, 1951 e [http://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_pifferaio\\_di\\_Hamelin](http://it.wikipedia.org/wiki/Il_pifferaio_di_Hamelin)

“La storia si svolge nel 1284 ad Hamelin, in Bassa Sassonia. In quell'anno la città viene invasa dai ratti. Un uomo con un piffero si presenta in città e promette di disinfezarla; il borgomastro acconsente promettendo un adeguato pagamento. Non appena il Pifferaio inizia a suonare, i ratti restano incantati dalla sua musica e si mettono a seguirlo, lasciandosi condurre fino alle acque del fiume Weser, dove muoiono annegati. La gente di Hamelin, ormai liberata dai ratti, decide incautamente di non pagare il Pifferaio. Questi, per vendetta, riprende a suonare mentre gli adulti sono in chiesa, questa volta attirando dietro di sé tutti i bambini della città. Centotrenta bambini lo seguono in campagna, e vengono rinchiusi dal Pifferaio in una caverna. Nella maggior parte delle versioni, non sopravvive nessun bambino, oppure se ne salva uno solo che, zoppo, non era riuscito a tenere il passo dei suoi compagni. Varianti più recenti della fiaba introducono un lieto fine in cui un bambino di Hamelin, sfuggito al rapimento da parte del Pifferaio, riesce a liberare i propri compagni”.

**come** il tempo e gli uomini hanno influito su di esso, posso arrivare a determinare quale possa e debba essere la mia azione di restauro.

Per arrivare ad osservare in modo oggettivo un'opera d'arte devo imparare ad essere umile, sia nei confronti delle cose che so, sia nei confronti del lavoro degli altri – siano essi vivi o morti.

In questo senso io e Franco Antonelli abbiamo formato in campo lavorativo quello che comunemente viene chiamato un sodalizio: vale a dire che da 25 anni uniamo le nostre forze e le capacità specifiche di ciascuno (intellettuali, culturali e manuali), mettendole al servizio del nostro mestiere di restauratori. Insomma io sono la mente e Franco è il braccio.

Come avviene in natura, la mente non può niente senza il braccio. Anche se a volte è vero che l'occhio e la parola (mezzi attraverso cui la mente lavora e si esprime) sembrano più influenti, più intriganti, in grado di sedurre maggiormente. Ma, almeno nel restauro, la parola in se e per sé è inutile.

Ho usato deliberatamente il termine **mestiere** e non lavoro, perché il lavoro implica un'azione per la quale si viene remunerati economicamente; mentre **l'esercizio di un mestiere** sottintende che tutte le facoltà di cui ogni essere umano può disporre – esperienza, conoscenza, sensibilità, comportamenti e limiti – vengono impiegate, ogni giorno ed ogni volta, per produrre un'azione (anche se infinitesima) nel mondo, al fine di ottenere non solo denaro ma anche dignità nell'esistere.

Il restauro è un mestiere abbastanza recente. Nel passato, fino alla fine dell'Ottocento, (ma in alcuni casi ancora oggi), non veniva concepito come un lavoro necessario a mantenere in vita qualcosa, ma piuttosto come un intervento che si faceva per abbellire, **per rimettere a nuovo** un oggetto, un palazzo ecc.

Da ciò si capisce anche intuitivamente che **restaurare – nel passato – significava trasformare**, con il gusto del tempo, un'opera prodotta in tempi anteriori, un'opera antica.

**Il restauro non era un'azione a sé ma era un corollario del fare artistico ed artigianale.** Non a caso infatti per "rimettere a nuovo" (o meglio *per mettere all'onore del mondo*) un dipinto, una statua o quant'altro venivano chiamati pittori, scultori etc., cioè venivano chiamati coloro i quali, proprio in quel momento, producevano e creavano opere d'arte.

## I. 1 La querelle degli Elgin Marbles

Ci si comincia a porre dei dubbi sul restauro, come oggi lo si intende, soltanto con quella che è conosciuta dagli storici come la **querelle degli Elgin Marble**, iniziata sostanzialmente tra il 1802 e il 1805.

Cosa accadde?

Sul finire del Settecento le maggiori potenze navali dell'epoca, Francia ed Inghilterra, si contendevano – a colpi di conquista e a volte anche di rapina – i tesori delle antiche civiltà mediterranee. Lord Elgin,<sup>2</sup> a quel tempo ambasciatore della corona inglese ad Atene, asportò i fregi del Partenone con atti che oggi non stenteremmo a definire vandalici.



frammento di fregio del Partenone

---

<sup>2</sup> cfr. GLOSSARIO in APPENDICE – Querelle degli Elgin Marbles

Dopo una serie di vicende, i marmi vennero poi venduti al British Museum e sottoposti ad un intervento di restauro per “adeguarli” al gusto dell’epoca.

Viene messo in atto quello che oggi definiamo *un restauro ottocentesco*.

Cosa era stato fatto?

Nell’immaginario ottocentesco le statue antiche – e quindi anche i fregi – dovevano essere bianchi, dovevano mostrare la bellezza della materia attraverso la sua nudità, quindi tutti i marmi antichi dovevano essere riportati a quello che si credeva il loro antico candore. E così venne fatto: ogni traccia di colore (per altro originale ed autentica) venne eliminata.

Perché?

Oggi, a posteriori, possiamo dire che noi non guardiamo allo stesso modo in cui chi ci precedette guardava al mondo; e soprattutto che i contemporanei di Lord Elgin – ma non solo loro – tendevano a considerare tutto il passato come frutto di barbarie e inciviltà (soprattutto nelle sue forme di rappresentazione iconografica), perché quelle civiltà non avevano impiegato “*la macchina*” per realizzare le opere destinate a tramandare la loro cultura nel tempo (senza contare che la conoscenza ha una natura carsica: scompare e riappare durante i secoli). E in seconda istanza perché, a quel tempo, la Grecia non era considerata una nazione ed il suo popolo solo un’accozzaglia di pastori ignoranti e rozzi.

In quel momento le reazioni a quel restauro furono grandi. Molta *intelligenza* europea insorse e soprattutto i francesi gridarono allo scempio e alla barbarie – ma non intendendo con ciò quella perpetrata nei confronti del popolo greco bensì quella attuata ai danni delle vestigia dell’antichità.

La replica inglese alle invettive dei *cugini* francesi fu che anche loro erano degni delle peggiori critiche, dal momento che erano diventati i migliori esperti nella tecnica dello strappo da tavola. Uno degli esempi è il *San Michele* di Raffaello. Immaginatevi la superficie di una tavola, molto liscia. Se io strappo la pellicola pittorica e poi la incollo su una tela, cambierò profondamente l’essenza del dipinto. I francesi compivano questa operazione molto frequentemente, soprattutto per le opere di grande dimensione, più facili così da trasportare.

Durante il Novecento la nazione greca ha iniziato a chiedere la restituzione dei marmi del Partenone al governo britannico, ma fin ora senza alcun risultato.

Vorrei sottoporre alla vostra attenzione alcuni brani del discorso che nel 1986, l’allora Ministro della Cultura greco, la signora Melina Mercuri<sup>3</sup>, fece alla Oxford Union. In quel discorso sono contenute alcune considerazioni per supportare la richiesta di restituzione dei fregi del Partenone al popolo greco.

Fino ad oggi la restituzione è stata negata obbiettando che se tutti dovessero richiedere indietro le opere d’arte che sono state trafugate o vendute nel corso degli ultimi duecento anni non esisterebbero più i musei.

*“Dovete capire cosa rappresentano i Marmi del Partenone per noi. Sono il nostro orgoglio. Sono i nostri sacrifici. Sono il nostro più nobile simbolo di perfezione. Sono un tributo allo spirito democratico. Sono le nostre aspirazioni e il nostro nome. Sono l’essenza stessa della grecità.”*<sup>4</sup>

E ancora: *“Ha una qualche importanza che il 95% dei cittadini greci non abbia mai visto la più alta tra le creazioni greche?”*

*Si può pensare che la Grecia libera avrebbe permesso la rimozione dei marmi?”*<sup>5</sup>

La Mercouri mise in evidenza un aspetto: il Partenone è l’essenza stessa della Grecia, è la grecità, è un principio di identità di un popolo. È diverso da un’altra opera quale il *San Michele* di Raffaello che già da oltre 400 anni è conservato in Francia

E proprio il **principio di identità** di un popolo, il **riconoscimento e la valorizzazione delle proprie radici culturali** sono uno degli elementi portanti del restauro.

---

<sup>3</sup> Data l’importanza che riveste questo discorso del Ministro Mercuri per il tema che stiamo affrontando, vale a dire la formazione di una sensibilità nei confronti dei fatti d’arte e del restauro, la sua locuzione viene riproposta per intero in APPENDICE

<sup>4</sup> Cfr. il testo integrale della locuzione del Ministro Mercuri all’Oxford Union pubblicato in APPENDICE

<sup>5</sup> Ibidem

## I. 2 La figura del restauratore

Uno dei risvolti particolari della *querelle degli Elgin Marbles* è costituito dal fatto che quella discussione alimentò il cosiddetto *gothic revival*. Uno dei grandi meriti di questo movimento culturale fu che le arti applicate, o arti minori che dir si voglia, trovarono una nuova collocazione culturale e furono innalzate nel senso della loro dignità artistica – e con esse ovviamente – i loro artefici.

I più celebri protagonisti di quel movimento William Morris e John Ruskin fecero in modo che tutte le tecniche artistiche in uso nel passato venissero nuovamente prese in considerazione, analizzate e in un certo senso adeguate alle esigenze del tempo. Nel campo artistico determinarono la nascita di quello che oggi noi chiamiamo **design**; nel campo del restauro, pur con tutte le cautele e le differenze del caso, di fatto cominciarono a portare alla ribalta alcune domande essenziali sul modo di intervenire su un'opera e in quali termini.

Per tutto l'Ottocento e i primi anni del Novecento l'Occidente, l'Europa, incontra per la prima volta una trasformazione che ha il sapore di una devastazione, quasi una catastrofe: *la macchina* e con essa l'industrializzazione invadono non solo i sistemi produttivi ma ogni aspetto della vita umana.

Catastrofe in retorica vuol dire "andare a capo", non ha un senso negativo: evidenzia un cambiamento.

E un cambiamento particolare: un incremento quantitativo che determina, in un tempo non prevedibile, un cambiamento qualitativo. Ciò è valido per l'industrializzazione (e tutti noi oggi facciamo i conti con tali cambiamenti ed i loro effetti); ma può essere applicato allo stesso modo nel campo del restauro. Infatti l'azione del tempo – che a volte può essere particolarmente distruttiva – determina in un momento non prevedibile un cambiamento qualitativo: l'opera d'arte (di qualsiasi tipo e genere) può rischiare di perdersi per sempre o di essere in serie condizioni di degrado. È proprio in quel particolare punto della storia di un'opera che di norma un restauratore si trova a intervenire.

**Perché e come** un restauratore dovrebbe intervenire per permettere ad un'opera di *andare a capo*?

Il perché è presto detto: perché senza interventi di restauro l'opera potrebbe rischiare di andare perduta (e allora sì che sarebbe una catastrofe – nel senso di un fatto negativo). Tuttavia anche se la risposta sembra immediata non è affatto detto che sia facile darla. Perché affinché ciò possa avvenire occorre che la comunità, le persone legate a quella particolare opera, abbiano maturato in se stesse l'esigenza di dover intervenire.

E come si fa a *sentire l'esigenza di dover intervenire*? Quando andiamo in una città o più facilmente in un museo non vediamo altro che pezzi di stoffa dipinta, muri, pezzi di marmo, di metallo e quant'altro che lì vengono conservati. Perché e per quale motivo tutti quei reperti vengono conservati? Non sono altro che pezzi di stoffa, o di ceramica. Siamo noi umani che stabiliamo un valore. E più il valore ha caratteristiche universali, capaci cioè di essere intese e capite da qualsiasi uomo di qualsiasi cultura, più ci troviamo davanti a qualcosa che rappresenta – o meglio incarna – un pezzo di Patrimonio dell'Umanità.

L'ultima Medici, quando la casata sta per estinguersi, fa un atto fondamentale: dona alla città il guardaroba mediceo: le quadre, gli arredi, le collezioni che per secoli i suoi avi hanno raccolto e dice ai fiorentini: "*Adesso sono definitivamente vostre, difendetele*"; creando così nei suoi sudditi un fortissimo principio di identità che a tutt'oggi ancora non si è perduto. Un atto d'amore fondamentale – ma non l'unico, come vedremo nel prosieguo degli incontri – rende consapevoli i cittadini di cosa essi debbano avere a cuore, e di come debbano conservarlo con cura.

Riguardo a *come* intervenire restaurando un'opera le cose si complicano abbastanza. Procediamo per gradi.

**Come si forma un restauratore? E soprattutto chi è un restauratore?**

Il restauro non è riconosciuto come professione, non c'è una Cassa Nazionale, non esiste una associazione di categoria.

E questo io credo perché a tutt'oggi i restauratori – almeno quelli della vecchia scuola – sono in realtà degli artigiani che pur dovendo possedere una formazione artistica e manuale a 360



gradi, di fatto non sono altro che dei **pulitori di fino**, un poco più specializzati di una donna delle pulizie.

E dico questo non in senso spregiativo, ma perché siamo convinti che i restauratori sono rimasti gli unici a doversi affidare esclusivamente alla sapienza delle proprie mani, costruita in anni di studio.

Molta parte del nostro lavoro passa proprio dalla mente alla punta delle dita, lì stanno i segreti.

Primo Levi, in *La chiave a stella*, parla del lavoro con le mani e di cosa succede quando si lavora con le mani:

*“ho cercato di chiarirgli che tutti e tre i nostri mestieri, i due miei e il suo, nei loro giorni buoni possono dare la pienezza. Il suo, e il mestiere di chimico che gli somiglia, perché insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo, a non arrendersi davanti alle giornate rovescie ed alle formule che non si capiscono, perché si capiscono poi per strada; ed insegnano infine a conoscere la materia ed a tenerle testa... Siamo rimasti d'accordo su quanto di buono abbiamo in comune. Sul vantaggio di potersi misurare, del non dipendere da altri nel misurarsi, dello specchiarsi nella propria opera. Sul piacere di veder crescere la tua creatura, piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo, e dopo averla finita la riguardi e pensi che forse vivrà più a lungo di te, e forse servirà a qualcuno che tu non conosci e che non ti conosce. Magari potrai tornare a guardarla da vecchio, e ti sembra bella, e non importa poi tanto se sembra bella solo a te, e puoi dire a te stesso << forse un altro non ci sarebbe riuscito >>”*<sup>6</sup>.

E ancora, circa la libertà dell'Uomo: *“No, è per via del lavoro: mettere su una macchina come quella, lavorarci dietro con le mani e con la testa per dei giorni, vederla crescere così, alta e dritta, forte e sottile come un albero, e che poi non cammini, è una pena: è come una donna incinta che le nasca un foglio storto o deficiente, non so se rendo l'idea”. La rendeva, l'idea. Nell'ascoltare Faussonne, si andava coagulando dentro di me un abbozzo di ipotesi, che non ho ulteriormente elaborato e che sottopongo qui al lettore: il termine “libertà” ha notoriamente molti sensi, ma forse il tipo di libertà più accessibile, più goduto soggettivamente, e più utile al consorzio umano, coincide con l'essere competenti nel proprio lavoro, e quindi nel provare piacere a svolgerlo.”*<sup>7</sup>

### I. 3 Le Carte del Restauro

A proposito dell'utilità del restauro al consorzio umano credo sia arrivato il momento di introdurre le Carte del Restauro.

Le Carte del Restauro sono un altro prodotto, sul lungo termine, scaturito dalla *querelle degli Elgin Marbles*.

Poiché sul finire dell'Ottocento non esisteva di fatto alcuna regolamentazione circa le opere di restauro ed i modi di condurlo, e con il preciso intento di produrre una maggiore sensibilizzazione nei confronti delle opere d'arte in genere, alcuni eminenti studiosi, nel 1931, decisero di riunirsi e redigere la *Prima carta del restauro*, la cosiddetta *Carta di Atene*.

Occorre precisare che né la *Carta di Atene*, né quelle che le hanno fatto seguito hanno validità di legge. Sono solo delle linee guida che i Paesi sottoscrittori tengono presente nel formulare i propri disciplinari in materia di restauro.

Il fatto che le *Carte del Restauro* non abbiano forza di legge ha senso perché in tal modo sottolineano come la tutela delle opere d'arte sia un atto di consapevolezza e quindi di scelta e non un obbligo coercitivo, rispettando quell'ideale di libertà che ogni opera d'arte contiene e sostiene.

La prima è del 1931 ed in totale ne sono state scritte sette.

La *Carta di Atene* è persino commovente se si pensa al furto gravissimo che i greci hanno subito.

Eccone l'incipit:

*“La Conferenza, profondamente convinta che la miglior garanzia di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte venga dall'affetto e dal rispetto del popolo e considerando che questi sentimenti possono essere assai favoriti da una azione appropriata dei pubblici poteri, emette il voto che gli educatori volgano ogni cura ad abituare l'infanzia e la giovinezza ad astenersi da ogni atto che possa degradare i monumenti*

<sup>6</sup> Cfr. LEVI P., *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978, pag. 52

<sup>7</sup> Cfr. LEVI P., *op. cit.*, pag. 145

*e le inducano ad intendere il significato e ad interessarsi, più in generale, alla protezione delle testimonianze d'ogni civiltà.*"<sup>8</sup>

Definisce la civiltà come un atto che scaturisce dall'affetto e dal rispetto, e che non può prendere forma senza l'azione diretta e consapevole del popolo che la genera e la custodisce.

In tal senso il volontariato culturale si profila come il primo ed il maggiormente indispensabile atto di restauro che ciascuno di noi è chiamato a compiere per se stesso e per coloro che verranno.

**La conferenza consacra un diritto della collettività nei confronti di un interesse privato.**

**Il salvataggio delle proprie radici deve essere vissuto come un fatto pubblico, non come la difesa di un patrimonio privato.**

Il secondo passo avverrà nel 1932, con la *Carta di Roma*, che in un certo senso sarà il prototipo per la promulgazione della prima legge sulla conservazione e tutela del patrimonio artistico italiano.

*Il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti convinto perciò che nessuna ragione di fretta, di utilità pratica, di personale suscettibilità possa imporre in tale tema manifestazioni che non siano perfette, che non abbiano un controllo continuo e sicuro, che non corrispondano ad una ben affermata unità di criteri, e stabilendo come evidente che tali principi debbano applicarsi sia al restauro eseguito dai privati sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze preposte alla conservazione e alla indagine dei monumenti...*<sup>8</sup>

E sarà proprio l'Italia, con il governo fascista, la prima nazione al mondo a dotarsi di uno strumento legislativo in tal senso. La legislazione promulga una legge importantissima, la n. 1089 del 1 gennaio 1939.

Sarebbe interessante una lettura sinottica delle carte del restauro e della legge 1089. Questa legge è durata 60 anni (è stata sostituita dal decreto del 1999).

Uno degli aspetti salienti della Legge 1089 riguarda il legame *tra il patrimonio artistico e quello spirituale di una nazione*. E non è un caso che, anche se la situazione politica cambiò, tuttavia questo stretto legame tra arte e spirito di un popolo, continui a permanere anche nel 1948, anno in cui viene promulgata la Costituzione Italiana, il cui articolo 4 così recita:

*La Repubblica riconosce a tutti i cittadini il diritto al lavoro e promuove le condizioni che rendano effettivo questo diritto.*

*Ogni cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società.*<sup>9</sup>

Sia l'art. 4 della Costituzione sia la *Carta di Roma* di fatto sottendono anche la necessità imprescindibile che vengano creati organi preposti alla tutela del patrimonio artistico, - vertici di una piramide gerarchica che a sé richiama competenze e decisioni di portata nazionale -, rappresentati dalle varie Soprintendenze. Perché giustamente non basta solo far nascere sentimenti amorosi in un popolo ma occorre che tali sentimenti di affezione e rispetto debbano essere canalizzati in una struttura che rappresenti lo Stato.

È uno dei nodi più difficili che un restauratore, un volontario e chiunque si occupi di arte, si trovi a dover affrontare; anche perché noi italiani tendiamo ad essere individualisti e non abbiamo un forte senso dello Stato. Ci sono organi preposti alla tutela. Se non ci fossero e facessero rispettare un comune principio di intervento, tutto diventerebbe arbitrario.

La carta del 1964 di Venezia estende i campi nei quali si richiede la tutela dei beni artistici: dagli scavi archeologici ai mobili, ai dipinti, agli affreschi, etc. Tuttavia in questo processo di progressiva definizione di cosa sia o non sia il restauro interviene un fatto di importanza mondiale: **l'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966.**

Per 48 ore Firenze fu letteralmente sepolta dall'acqua.<sup>10</sup>

Nei giorni successivi tutto il mondo si mobiliterà, in ogni modo e senso, per salvare quella che è considerata la culla della moderna civiltà occidentale.

**L'arte diventa per la prima volta veramente patrimonio dell'umanità.**

---

<sup>8</sup> Tutte e sette le *Carte del Restauro* sono pubblicate in APPENDICE. **Si rimanda pertanto alla loro consultazione e lettura**

<sup>9</sup> Cfr. AA.VV. a cura di Giangiulio Ambrosini., *Costituzione italiana*, Torino, "Piccola Biblioteca" Einaudi, 1975

<sup>10</sup> Cfr. sito di Rai Educational nel quale è visibile la puntata integrale della *Storia siamo noi* dedicata all'alluvione

E il fango che inesorabilmente imbrattava tutto, dai volumi della Biblioteca Nazionale alle pale del Botticelli – senza alcuna distinzione – e che essiccandosi troppo velocemente strappava letteralmente i colori dalle tele e dalle tavole, è stato il cemento che ha unito giovani di ogni parte del mondo (i cosiddetti *angeli di Firenze*) che sono accorsi a lavorare gratuitamente solo per eliminare il fango e permettere poi il lavoro di restauro.

La mole di opere ferite dall'alluvione è stata tale che ha reso necessario rendere il lavoro di restauro il più scientifico e regolamentato possibile, facendo confluire nella tutela dell'arte anche branche del sapere umano quali la chimica, la microbiologia, la radioscopia etc. che fino ad allora erano state impiegate solo in altri ambiti.

**È la data ufficiale in cui il restauro diventa una professione con una dignità, morale e scientifica.**

Il lavoro di restauro, al contrario di altre professioni non è gratificante. Un medico si può commuovere per un ammalato che lo ringrazia. Per il restauratore non c'è paga: un muro, un pezzo di tela, un pezzo di legno non ringraziano.

Le Carte del 1972 e 1987 si richiamano a quella di Venezia definendo sempre più i principi attuativi, la regolamentazione e la conservazione delle opere d'arte. Si comincia a definire come e cosa si debba usare per conservare le opere d'arte e cosa invece non vada fatto.

Ed arriviamo alla Carta di Nara del 1994 ed alla Carta di Cracovia del 2000 nella quale vengono ribaditi cardini importantissimi per spiegare a cosa serve l'arte e perché bisogna cercare di mantenerla.

**Un restauratore, ma anche un fruitore d'arte, così come un volontario culturale deve imparare a dire grazie.**

Grazie perché il monumento è ancora in piedi, perché quella tale opera d'arte ha attraversato i secoli indenne e perché, grazie a istituzioni democratiche quali i musei, è concesso a tutti di vederla.

Questo è l'incipit del testo della Carta di Nara: *“Noi, esperti riuniti a Nara (Giappone), riteniamo doveroso rilevare la generosità e la lungimiranza delle autorità giapponesi che ci hanno offerto l'opportunità di un incontro destinato a mettere in discussione nozioni divenute tradizionali in materia di conservazione del patrimonio culturale ed a instaurare un dibattito...”*<sup>11</sup>

La disillusione è molto forte quando ci si occupa di arte.

Al 4° punto recita: *“In un mondo in preda alle forze della globalizzazione e della banalizzazione, in cui la rivendicazione dell'identità culturale si esprime talora attraverso un nazionalismo aggressivo e l'eliminazione delle culture minoritarie, il principale contributo della presa in conto dell'autenticità consiste anche nella conservazione del patrimonio culturale, nel rispettare e mettere in luce tutte le sfaccettature della memoria collettiva dell'umanità”*<sup>12</sup>.

L'operare in ambito artistico-culturale è veramente molto difficile.

**Parlare di globalizzazione e banalizzazione è uno dei cardini importanti quando si parla di restauro.**

In un mondo in cui la serializzazione del lavoro è all'ordine del giorno il restauro si pone in conflitto. **Io non agisco su qualcosa che deve ancora essere creato ma su qualcosa che devo recuperare.**

Non so mai cosa troverò durante il lavoro. Spesso devo accettare dei rischi – sia materiali sia economici – che non sono compresi nemmeno dagli addetti ai lavori.

La Carta di Cracovia del 2000 sottolinea ancora di più un aspetto importante quale quello dell'identità culturale che deve essere vissuta in modo pacifico e non bellicoso: *“Agendo nello spirito della Carta di Venezia, tenendo presenti le raccomandazioni internazionali e sollecitati dalle sfide derivanti dal processo di unificazione europea alle soglie del nuovo millennio, siamo consapevoli di vivere in un periodo in cui le identità, pur in un contesto generale sempre più allargato, si caratterizzano e diventano sempre più distinte”*<sup>13</sup>.

A questo proposito vorrei citare Jacques Le Goff, il quale ne *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa* così definisce il fare: *“L'Europa si costruisce. È una grande speranza che si realizzerà soltanto se terrà conto della storia: un'Europa senza storia sarebbe orfana e miserabile. Perché*

<sup>11</sup> Cfr. il testo integrale della *Carta di Nara* pubblicato nell'APPENDICE

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Cfr. il testo integrale della *Carta di Cracovia* pubblicata nell'APPENDICE

*l'oggi discende dall'ieri, e il domani è il frutto del passato. Un passato che non deve paralizzare il presente, ma aiutarlo ad essere diverso nella fedeltà, e nuovo nel progresso.(...) Se, come facciamo in questo libro, si vuole parlare di storia dell'Europa, è necessario chiarire la storia del termine "Europa"; lo storico infatti, come i chierici del Medioevo, è convinto che l'esistenza è legata al nome. Dio lo aveva mostrato nella Genesi, ma al tempo stesso bisogna essere consapevoli che i nomi apparentemente più stabili sono stati in realtà trasformati dalla storia, e che le loro vicissitudini sono rivelatrici di una certa fragilità degli esseri umani e delle realtà che i nomi stessi segnalano."*<sup>14</sup>

#### I. 4 Thànatos, bios ed eros: la metodologia del Restauro

Non ci resta altro a questo punto che definire in che modo il restauro si inserisce nella vita di un'opera d'arte e quali siano i criteri in base ai quali si decide di operare, ossia parlare di **metodologia di restauro**.

Ogni oggetto d'arte ha un tempo/vita durante il quale può incorrere in 3 stati:

- **(thànatos): distruzione**
  - per inazione totale dell'uomo (incuria e abbandono fino al deperimento)
  - evento esterno violento o traumatico (guerre, terremoti, incendi, cadute)
- **(bios) prolungamento della vita**
  - l'atto fisico della cura materica dell'opera da malattia o perdita - manutenzione e conservazione.
- **(eros) restituzione**
  - alla sua realtà come opera d'arte nell'ambito dell'esistente il cui culmine è l'atto di filologia critica: **l'atto del restauro**

In ogni oggetto d'arte coesistono 3 ATTI

- **ATTO PRIMO:** realizzazione da parte dell'artista;
- **ATTO SECONDO:** azione del tempo sull'oggetto;
- **ATTO TERZO:** azione dell'uomo che può essere di 2 tipi:
  - *modificare* la realtà dell'atto primo e talvolta anche quella dell'atto secondo, riproponendo l'oggetto in un nuovo contesto;
  - *riparare* l'azione degeneratrice e modificatrice del tempo

Ad esempio nelle operazioni di spostamento dei templi di Abu Simbel ci fu un'azione di modificazione. (Anche la chirurgia estetica è un atto di modificazione perché cancella l'azione corrosiva che il tempo compie, di fatto segnando il suo scorrere sul corpo dell'uomo e facendo maturare la persona).

Anche nei restauri spesso si chiede di **far tornare il pezzo come nuovo**. Ma l'opera d'arte, anche la meno importante, deve raccontare la sua storia.

#### Come si ripara l'azione del tempo?

- **con un atto di conservazione e manutenzione**

l'esigenza di ovviare ad ogni incidenza negativa che può essere:

  - a) POSITIVA: allungare la vita dell'oggetto;
  - b) NEGATIVA: cambiare l'essenza dell'oggetto;
  - c) INEVITABILE: indispensabile, indilazionabile, necessaria e deve per forza accadere. (se non intervengo quel pezzo potrà non esserci più)

- La **conservazione e manutenzione** possono essere un:

  - ATTO TECNOLOGICO E SCIENTIFICO;
  - ATTO FILOLOGICO CRITICO = RESTAURO VERO E PROPRIO
- **con un atto di restauro**

che consiste nell'esame filologico dell'oggetto nella sua realtà quale è a noi pervenuta o da noi ancora acquisibile per arrivare alla CONOSCENZA e quindi alla COSCIENZA dell'OGGETTO.

**In nessun modo** l'intervento di restauro deve modificare il valore e la realtà di quella COSCIENZA così acquisita.

<sup>14</sup> Cfr. LE GOFF J., *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, trad. it. a cura di Francesco Macello, Bari, ed. Laterza, 2004, pag. 1-8



Se il **RESTAURO** è:

- **COMPETITIVO**: non può essere accettato, anche se usato nel passato per correggere e rendere migliore e più bello l'oggetto (es.: gli Elgin Marbles)
- **IMITATIVO**: è una falsificazione temporale che vuole imitare l'azione del tempo (tempo/vita che è anche il **SENSO** del TEMPO e la sua **ESISTENZA**). Di fatto l'ATTO TERZO è assimilato all'ATTO SECONDO e cancellato.

In un restauro valido **tutti e tre gli ATTI** che riguardano l'opera d'arte **devono essere leggibili** e distinguersi ove sia possibile. Il restauro deve essere *esaltante e chiarificante l'esistente*.<sup>15</sup>

Il restauro deve essere fatto e condotto fino in fondo perché fermarsi a consolidare frammenti è un atteggiamento comodo, spacciato per onestà o rigore scientifico.

**Occorre saper trasmettere e mantenere l'eros dell'opera d'arte**, il suo stato di grazia. Per poterlo fare è necessaria una manualità che sappia inserirsi senza falsificare, senza inventare, senza ricreare. A volte, per arrivare a questo, possono essere necessari più di vent'anni di formazione e di esperienza.

**Il restauratore deve sempre operare una scelta tra thànatos e eros.**

Solo così il restauro è un atto necessario, anzi è l'ATTO TERZO per eccellenza, quell'atto dell'uomo che si inserisce nella realtà dell'oggetto e ne permette la continuazione dell'esistenza nella sua verità e realtà.

Nel lavoro di restauro, che di fatto male obbedisce alle leggi ed ai tempi veloci della produzione massificata, occorre permettersi un tempo ragionevole durante il quale lentamente gli oggetti da restaurare comincino a "**raccontare**".

L'osservazione prolungata permette di mettere in evidenza la necessità di intervenire e la modalità con cui farlo. Ma in nessun modo l'intervento di restauro deve modificare il valore e la realtà di quella coscienza così acquisita: bisogna distinguere tra **danno strutturale** e **azione del tempo**.

**Il restauratore è solo uno strumento, deve sapersi tirare indietro e lasciare parlare l'opera.**

È difficile esprimere un proprio giudizio sull'operato di altri restauratori: è questione di agire assumendosi la responsabilità delle proprie azioni, e la fatica ed il costo morale di tali operazioni sono fatti esclusivamente personali.

La parte più accattivante di questo lavoro consiste nel riappropriarsi del tempo per osservare l'opera d'arte, analizzando in che modo ha preso forma, constatando in che modo altri, venuti prima di noi, hanno affrontato e risolto, creando, qualche cosa.

Il restauratore è un artigiano, non è un artista e nemmeno deve essere un artista mancato.

L'artista mette qualcosa di suo che ha costruito durante tutta la sua ricerca lavorativa, il restauratore no.

Se qualcosa non c'è - o non c'è più - (per volontà dell'artefice, per sua dimenticanza e o per l'azione del tempo) non deve essere colmata la lacuna. Non si aggiunge nulla perché vorrebbe dire dare una propria interpretazione di quella parte di opera.

L'antico modo di concepire il restauro, nell'Ottocento, prevedeva le integrazioni, i rifacimenti, le ridipinture, ma così facendo si negano tutte le Carte del restauro.

A volte, nella committenza privata, ci viene chiesto di aggiungere, di "abbellire" con criteri estetici moderni un oggetto. Non sempre è possibile farlo; tuttavia noi cerchiamo di creare una coscienza del restauro anche nel cliente privato.

Facciamo un esempio: mentre stai restaurando un dipinto ti trovi davanti ad una ridipintura. Ti rendi conto che quel restauro non è coevo, che la figura era in un'altra posizione (magari con la mano in su).

Come intervenire?

Bisogna asportare quell'intervento posteriore o bisogna mantenerlo?

Se si sta lavorando per la Soprintendenza è l'ente pubblico che si prende la responsabilità di come agire, mentre noi segnaliamo soltanto la scoperta.

---

<sup>15</sup> Cfr. BALDINI U., *Teoria del restauro e unità metodologica*, Firenze, Nardini, 1978, vol. I, pag. 20

Circa il restauro del ciclo di affreschi *Miracolo della Vera Croce* di Piero della Francesca ad Arezzo c'è stata una lunga diatriba. Dopo aver restaurato le pareti affrescate ci si accorse che la muratura esterna dell'abside continuava a trasmettere umidità alle superfici dipinte, in maniera considerevole e grave.

La Soprintendenza della Regione Toscana decise di intervenire rivestendo con una camicia di intonaco la parete esterna dell'abside, riportando la situazione igrotermica delle murature absidali molto vicina a quella che doveva essere stata in origine, garantendo così una migliore conservazione e degli affreschi all'interno e dei restauri compiuti. Ma questo intervento - è stato fatto notare - ha modificato la percezione del monumento che si era avuta negli ultimi centocinquanta'anni, anche se ha consentito la salvaguardia di tutto il lavoro fatto.

In questo caso - che è un caso di rilevanza mondiale - possiamo vedere come le Soprintendenze delle varie Regioni d'Italia possano - con le dovute cautele e studi - adottare prassi di intervento differenti, pur sempre motivandole di volta in volta.

Al restauratore si chiede di sviluppare una certa sensibilità del colpo d'occhio, del tatto (per la superficie), dell'olfatto (ad esempio della colla di coniglio, dello stucco con colla di coniglio). Insomma di impiegare ogni parte del suo corpo per desumerne informazioni ed elementi che possano essergli utili per poter poi operare.

Oggi la chimica ed i prodotti di sintesi offrono validi aiuti per districarsi nel lavoro.

Ma ogni restauro, laddove sia possibile, deve sempre e comunque essere **reversibile** ed impiegare materiali simili a quelli originali (anche se oggi sta diventando sempre più difficile reperirli e/o fabbricarli).

In qualsiasi momento, con un colpo di spugna ed un poco d'acqua deve essere possibile eliminare quanto si è fatto mantenendo tuttavia inalterata la parte originale.

### **Bibliografia**

Le carte del Restauro cfr. APPENDICE (\*)

**AA. VV.**, *La conservazione ed il restauro oggi. La formazione e competenze* (a cura di Gabriella Lippi), Firenze, Nardini, 1992;

**BALDINI U.**, *Teoria del Restauro e unità metodologica*, vol. I e II, Firenze, Cardini, 1978;

**CONTI A.**, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* (con un saggio di Roberto Longhi), Torino, Electa, s.d.;

**LUCIANI R.**, *Il restauro. Storia, teoria, tecniche, protagonisti*, Roma, Palombi, 1988.

### **Bibliografia generale**

**AA.VV.** a cura di Giangiulio Ambrosini, *Costituzione italiana*, Torino, "Piccola Biblioteca" Einaudi, 1975;

**GRIMM J. e W.**, *Fiabe*, (trad. it. a cura di Clara Bovero), Torino, Einaudi, 1951;

**LE GOFF J.**, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Bari, "Economica Laterza", 2007;

**LEVI P.**, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978;

[http://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_pifferaio\\_di\\_Hamelin](http://it.wikipedia.org/wiki/Il_pifferaio_di_Hamelin)

<http://www.uk.digiserve.com/mentor/marmi/index.htm>

[http://it.wikipedia.org/wiki/Alluvione\\_di\\_Firenze](http://it.wikipedia.org/wiki/Alluvione_di_Firenze)

<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=248>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Elgin\\_Marbles](http://en.wikipedia.org/wiki/Elgin_Marbles)

[http://it.wikipedia.org/wiki/Lord\\_Elgin](http://it.wikipedia.org/wiki/Lord_Elgin)