

Nonsolorestauro

di Pietro Segala

Finalmente, anche a Brescia (almeno da quando vi è insediato un Soprintendente, l'arch. Boschi, impropriamente e, a mio giudizio, inopportuna-mente considerato troppo rigido) si è aperta qualche discussione sui problemi e le modalità dei restauri.

Gli appunti che seguono sono tutti da discutere. E si tratta proprio di "appunti"; peraltro maturati soprattutto dall'esperienza, ma anche dalla riflessione: l'esperienza, dal 1970 al 1987, della prima scuola regionale di restauro nata in Italia, quella che, per conto delle Acli bresciane, ho contribuito ad avviare e a condurre nell'ex monastero della Trinità a Botticino; la lunga esperienza del settore "Beni culturali" della Confeoperative Lombardia (la centrale "bianca" del movimento coopeativo lombardo); l'esperienza, in corso dal 1989, della Fondazione Civiltà Bresciana per la catalogazione delle opere d'arte, per la gestione museale e per il riordinamento degli archivi antichi; la riflessione su tutte le scelte compiute nelle diverse situazioni, e nei diversi momenti, con la volontà di avvicinare il più possibile l'obiettivo secondo il quale, quelle scelte avrebbero dovuto essere sempre meglio preparate, condotte, valutate, corrette.

Si tratta di appunti che (benché stesi, per scelta, tralasciando citazioni e riferimenti bibliografici) vorrebbero poter contribuire al dibattito in corso a Brescia, avviando, proprio a Brescia, la conferma e la sperimentazione di un nuovo discorso e di nuove prospettive di intervento attinenti "la durabilità dei materiali d'arte e di storia" nel museo del mondo e nell'archivio dell'Europa occidentale, quale è, appunto, l'Italia. A cominciare dai materiali d'arte di storia così massicciamente presenti in quelle sezioni (quali sono proprio le chiese) che, fin dalla loro origine, attestano le scelte di una specifica committenza e attengono lo svolgersi del rapporto tra arte, liturgia, catechesi: un rapporto che, anche recenti riflessioni, in particolare quelle sulla "qualità ecclesiale dell'arte", inducono a riconsiderare e a riattivare entro i segni di questo nostro tempo.

Il restauro è diventato troppo di moda

È sotto gli occhi di tutti: non c'è piccolo centro dove non sia in atto un restauro. E non c'è restauro che non faccia discutere e che non venga "mostrato" il più e il meglio possibile. Qualunque personalità, che – per qualunque motivo – arrivi in un luogo ove sia in atto (o dove sia appena terminato) un restauro, dovrà vedere l'opera d'arte «nuovamente rivelata» e riportata «al suo primitivo splendore».

Vista da questa angolatura, questa nostra Italia appare un po' la caricatura del Museo del mondo che potrebbe essere: spazio tutto costruito e tutto

coltivato con arte e, con arte, decorato e progettato, nel quale, almeno dall'inizio di questo secolo, il restauro è l'arte (e la scienza e la passione) che maggiormente si adopera per abbellire (e riabbellire) tutto quanto è ritenuto importante e significativo per l'essenza di questo grande e unico museo.

Per oltre un secolo, i credenti si sono preoccupati di contenere e di neutralizzare il materialismo (quante esperienze pastorali sono state motivate soprattutto da questa preoccupazione!) e pare non abbiano saputo avvedersi che non minore pericolo, per la fede, era la riduzione dello spirito umano all'immanenza del mondo terreno. A chi guardasse con qualche riflessione l'attuale filosofia del restauro, forse potrebbe accadere di notare che essa appare anche come una delle forme più concrete della negazione della morte quale "passaggio" dell'anima ad altra vita, in attesa del suo rinnovato ricongiungimento con il corpo per ricostruire "nuova persona", capace di Dio, con tutte le sue facoltà non più menomate dalle conseguenze della originaria presunzione di uscire dalla propria condizione di creatura.

Il restauro per "eternizzare" le opere d'arte

Chi segue i dibattiti che sempre accompagnano i restauri, soprattutto quando si tratti di restauri di opere d'arte considerate significative, sa già che si discute soltanto delle reintegrazioni o, quando si è più raffinati, delle velature. Elementi certo tra i più importanti e significativi per la corretta lettura formale dell'opera d'arte; ma, appunto, elementi "formali", dei quali – comunque – non possiamo avere i necessari confronti con la loro "forma" originaria. Forma che potrebbe essere stata modificata da interventi umani (deliberati o accidentali), o che potrebbe essersi modificata a causa dei più svariati fenomeni (soprattutto chimici, fisici, biologici) indotti dai moltissimi fattori ambientali con i quali, nel tempo, si sono trovati ad interagire i materiali costitutivi di ogni opera d'arte.

Già, perché il ritorno alle origini perseguito è solo quello formale, non anche quello materiale. Anche per questo si è perso il senno dell'antica manutenzione che, per sua natura, era esercitata utilizzando gli stessi materiali con i quali l'opera d'arte era stata prodotta.

Il rispetto della "forma", soprattutto per merito della cultura storicista, ha indotto a rendere distinto e identificabile qualsiasi intervento di restauro; soprattutto visibile (ma soltanto mediante abile mimetizzazione) con quella fondamentale operazione che è la reintegrazione, cioè in quella parte del restauro che, appunto, riguarda la riproposizione formale dell'opera d'arte. Il tutto per distinguere, e separare, l'originale dal reintegrato, il nuovo dall'antico. Così, quasi naturalmente, ogni restauro è diventato interpretazione storica dell'opera restaurata, oltre che momento privilegiato per il suo studio storico-critico. E, poiché questa interpretazione e questo studio non possono mai considerarsi conclusi, ci sarà sempre una motivazione in più per riproporre periodicamente il restauro di ogni opera d'arte.

I limiti del restauro

Nonostante l'ingente progresso scientifico e tecnico compiuto dai procedimenti di restauro (soprattutto per merito dell'Istituto centrale del restauro, a partire dalla metà degli anni Sessanta), si continua ad avere l'impressione che molti restauratori siano sempre più indotti a sentirsi anzitutto artisti anzi-

ché tecnici. Ma, allo stesso tempo, sono "artisti" che, per ogni opera d'arte, non possono che continuare a fare sempre le stesse operazioni con gli stessi materiali e con i medesimi criteri. Accade, così, che nessuno si sorprenda se molti restauratori non abbiano mai avuto l'abitudine di redigere un pertinente progetto per il restauro di un'opera d'arte (così come gli architetti, per quanto parzialmente, fanno per il restauro di un edificio). Allo stesso modo, solo di rado c'è qualcuno che reputi di dover controllare se le cause del degrado di una data opera d'arte siano state correttamente individuate; se le eventuali analisi di laboratorio siano state programmate per scegliere davvero i criteri e i materiali di intervento più adatti alla rimozione di quei fattori di degrado, oppure siano state commissionate soltanto perché potessero essere giustificate le scelte di restauro già compiute. Si aggiunga che quasi mai c'è chi accerti se i materiali utilizzati negli interventi di restauro siano "compatibili" con i materiali costitutivi di quell'opera d'arte e, soprattutto, se siano compatibili i loro coefficienti di dilatazione, di imbibizione e di aggressione dei microrganismi, in modo che non si provochino eccessive difformità di reazione ad ogni variazione microclimatica in cui l'opera, come continuamente avviene, sia coinvolta.

Sono proprio le variazioni microclimatiche, invece, ad essere meno considerate. Ciò è causa di sempre più intensi deterioramenti dei materiali costitutivi e, quindi, di sempre maggiore degrado delle opere d'arte. Molti, al contrario, sono coloro che guardano l'aspetto più semplice e più facilmente confrontabile di un restauro: il suo costo.

La moda del restauro, soprattutto del restauro di rivelazione, non ha portato solo, come già si è accennato, a far prevalere l'importanza e la valenza critica della presentazione finale. Ha anche sminuito il ruolo del restauratore e delle sue competenze. Soprattutto, ha reso marginale l'opera del nuovo personaggio portato in campo dalla filosofia della conservazione: lo scienziato-analista.

La durabilità dei materiali d'arte e di storia

Per ridurre sempre più i bisogni di restauro sulle opere d'arte, le scienze funzionali alla loro conservazione lo hanno già evidenziato: è necessario, anzitutto, provvedere a rendere il più stabili possibile le condizioni climatiche degli ambienti in cui le opere stesse sono collocate. In particolare, bisogna urgentemente provvedere ad eliminare, o almeno a rallentare di molto, ogni variazione di temperatura, umidità e pressione. La luce, invece, dovrebbe essere sempre limitata e tale da emettere sempre la minor quantità possibile di raggi ultravioletti e di raggi infrarossi.

Nuova ricerca scientifica e nuova ricerca storica

Ecco, non lo si dirà mai abbastanza, almeno in questo momento a mio giudizio: per ridurre il degrado delle opere d'arte occorre soprattutto nuova ricerca scientifica e nuova ricerca storica. Nuova ricerca scientifica che, caso per caso, dica quali siano i fattori di degrado e in quale modo si possano limitare. Nuova ricerca storica che scopra i passaggi e le variazioni d'uso di ogni opera d'arte e le alterazioni strutturali che hanno accompagnato quelle variazioni d'uso e di collocazione.

Non si è ancora ribadito abbastanza, a mio giudizio (nonostante le indicazioni evidenziate dall'Istituto centrale del restauro negli anni Settanta):

ricerca scientifica e ricerca storica, per porsi correttamente il problema della prevenzione del degrado, dovrebbero, anzitutto, porsi il problema della quantità delle opere da non far degradare prima di quello della qualità delle opere da far tornare al primitivo splendore. E, una scienza che si pone il problema della quantità, è scienza che stabilisce analogie, rapporti, interazioni. È scienza che determina gli ambiti e le condizioni di diffusione di un dato fenomeno. E, solo dopo che tali ambiti e condizioni siano state correttamente individuati, si procederà a verificare la tipicità delle influenze esercitabili sui singoli materiali nelle singole situazioni.

L'obiettivo, insomma, dovrebbe essere quello di individuare, forse per ogni fattore di degrado, un "vaccino" che lo neutralizzi senza danneggiare il materiale d'arte cui dovesse essere "somministrato".

Le soprintendenze e le condizioni della "durabilità"

Le soprintendenze, organi statali per la tutela delle opere d'arte, sono gli istituti dai quali dipende la protezione dell'immenso patrimonio storico-artistico di cui lo Stato italiano, direttamente o indirettamente, è il responsabile. Per questo, quando si ritenga opportuno o necessario un intervento a favore di una qualsiasi opera d'arte, è indispensabile coinvolgere, sempre e comunque, le soprintendenze competenti per materia e per territorio.

Il problema, tuttavia, non è soltanto di natura giuridica. A fronte delle complesse, e mai studiate, condizioni della compatibilità, il vero problema è se, almeno nelle soprintendenze, esistano le competenze necessarie alla progettazione e alla direzione dei processi, spesso difficili, della tutela. Le condizioni della durabilità dei materiali, a cominciare da quelle della loro reciproca compatibilità, infatti, non sono mai state studiate in modo sufficiente. Né dagli istituti specialistici dello Stato, né da alcuna facoltà universitaria (comprese quelle nate recentemente per i Beni culturali, quasi tutte ad esclusiva impostazione storicistica e tutte prive di una corretta integrazione tra discipline umanistiche e discipline scientifiche). Soltanto l'Istituto centrale del restauro, come già accennato, negli anni Settanta e Ottanta, ha cominciato a porre i problemi dell'influenza dei fattori ambientali per la conservazione delle opere d'arte. Purtroppo, quel prezioso lavoro, inavvertitamente quasi, almeno per chi è esterno, pare andato disperso. La più viva speranza, che ora rimane, è la cosiddetta *Carta del rischio*, progettata dall'Istituto centrale del restauro, ma costruita da privati.

Forse è solo un'aspirazione senza fondamento, ma, almeno a me sembra, la tutela dovrebbe essere proprio protezione. Protezione dai fattori di degrado. Soprattutto, protezione dalle variazioni microclimatiche che incentivano la diffusione e le aggressioni dei fattori di degrado. Invece, quel che appare è che la tutela, almeno quella praticata dalle soprintendenze, almeno nei casi migliori, sarebbe sinonimo di lasciare intonse le opere d'arte, soprattutto se in degrado. Certo, se si pensa ai disastri materiali di tanti restauri, lasciare intonse le opere d'arte è proprio una forma di protezione. Ma, se si conoscono gli effetti deleteri dei fattori di degrado incentivati dalle variazioni microclimatiche, allora tutelare non può essere che modificare i fattori ambientali per renderli stabili.

I "laboratori scientifici per la durabilità"

Se ci fosse una cultura che considerasse più ovvio e naturale pensare che il problema della conservazione delle opere d'arte debba essere, an-

zitutto, problema di “medicina” e non di sola “chirurgia” (o, peggio, di “chirurgia estetica”), forse diventerebbe altrettanto ovvio e naturale meravigliarsi che non ci sia ancora un “sistema sanitario” per le opere d’arte. In particolare, sarebbe per tutti essenziale poter disporre di specifici “uffici d’igiene” per tutti i materiali d’arte e di storia.

La mancanza (o la non sufficiente affermazione) di una simile cultura, invece, farà sì che molti sorridano di questa idea. Essa, infatti, non ha proprio niente a che fare con la rivelazione del primitivo e originario splendore delle opere d’arte. Ma se questa cultura ci fosse, troveremmo tutti quasi ovvio se tali “uffici d’igiene” fossero chiamati con il nome impegnativo di “Laboratori scientifici per la durabilità dei materiali d’arte e di storia”.

La dimensione ottimale di azione per questi Laboratori potrebbe essere proprio quella provinciale e, quindi, il ruolo istituzionale dovrebbe spettare proprio alle Province, soprattutto a quelle che sono orientate a fare cultura mediante le “strutture per la cultura”, anziché per mezzo delle “iniziative culturali” tra loro più o meno coordinate. La Provincia di Brescia, con l’avvio del “Codice Diplomatico Bresciano”, sta dimostrando di essere proprio sulla strada della politica per la cultura attuata mediante le strutture per la cultura. L’auspicio che possa operativamente pensare anche all’istituzione di un adeguato “Laboratorio scientifico per la durabilità dei materiali d’arte e di storia bresciani”, quindi, non dovrebbe necessariamente essere infondato.

Sarebbe utile, tuttavia, che, soprattutto il maggior proprietario di opere d’arte, la Diocesi di Brescia, ritenesse opportuno di far sentire la sua voce anche in questo senso, soprattutto ora che, in posizione di avanguardia rispetto a tutti gli altri proprietari d’arte (enti pubblici compresi), sta completando l’organico inventario di tutte le sue opere d’arte e di storia presenti in ogni parrocchia.