



**a cura di
Rosalia Varoli-Piazza**

un corso ICCROM: esperienze a confronto



A cura di: Rosalia Varoli-Piazza

Coordinatore editoriale: Stefania Mezzabarba

Collaboratore editoriale: Daniela Russo

Traduzioni: Joan Reifsnyder, David Giddings

Revisione dei testi italiani: Lidia Rissotto

Progetto grafico e copertina: Stefania Mezzabarba

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in alcun modo

Copyright ICCROM 2007

Stampato da OGRARO - Roma, Italia

INDICE

PREFAZIONE

Mounir Bouchenaki 5

PRESENTAZIONE

Catherine Antomarchi
Dal progetto alla valutazione: l'anatomia di un corso ICCROM 6

CAPITOLO I. Dietro le quinte

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza
Dal coordinatore di tre corsi SCD 11

DAI PARTNERS

Lidia Rissotto, Sandra Perugini (La Venaria Reale – Torino, Italia) 13

Il corso di formazione dei formatori 4For: prototipo tra modelli ed esperienze

Astrid Brandt-Grau (Institut National du Patrimoine – Parigi, Francia)
Formazione e training di curatori e conservatori 18

Anna Valeria Jervis (Istituto Centrale per il Restauro – Roma, Italia)

Essere un restauratore dell'ICR in SCD: esperienze, valutazioni, suggerimenti 19

Marco Ciatti (Opificio delle Pietre Dure – Firenze, Italia)

Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati 21

ORGANIZZAZIONE DEL CORSO

Paola Camera, Mary Anna Stewart
Criteri di selezione e procedure 27

Isabelle d'Ailhaud de Brisis, Chiara Lespérance

Il supporto amministrativo 28

CAPITOLO II. Tecniche di comunicazione e condivisione

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza
È necessario un corso sui meccanismi della condivisione delle decisioni nel campo dei beni culturali? 31

Nicolao Bonini
Anomalia decisionale e psicologia della decisione 33

Daniela Russo
Il COM system: una comunicazione condivisa e partecipativa 37

Paul Arenson

Risorse per la conservazione nel Web 39

CAPITOLO III. Storia e valori

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza
I valori del patrimonio e un accenno alla storia 45

Marie Berducou
I "valori" del patrimonio culturale e di conservazione e restauro: una prospettiva storica 47

Jukka Jokilehto
Concetti e principi internazionali: la conservazione tra teoria e pratica 52

Gamini Wijesuriya
Aspetti complementari e contraddittori dei principi internazionali: l'impatto a livello nazionale 58

Vincent Negri
Struttura e organizzazione dei sistemi giuridici di protezione del patrimonio culturale 63

Mini-conferences

Problemi affrontati: l'esperienza dei partecipanti 68

CAPITOLO IV. L'oggetto e il suo contesto

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza
L'oggetto ed il suo contesto 81

Marian Kaminitz
Conservazione e culture viventi 83

Karin Hermerén

Uso e conservazione dell'arte contemporanea 87

Simon Warrack	
<i>Coinvolgimento delle comunità locali nel processo del decision-making: il progetto di Apsara ad Angkor Wat</i>	91
Monica Martelli Castaldi	
<i>Nuovi criteri per la manutenzione del patrimonio culturale</i>	96
Claudia Kusch, Marica Mercalli, Marisol Valenzuela	
<i>Il Presepe della Pinacoteca Civica di Imperia: il restauro di un manufatto polimerico</i>	100
Giulia Caneva	
<i>La biologia vegetale per il patrimonio culturale</i>	104

CAPITOLO V. L'oggetto come fonte di informazione

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza	
<i>L'oggetto come fonte di informazione: come interrogarlo e come guardarlo?</i>	108
Laura Del Terra	
<i>La conoscenza tacita e le sue implicazioni nella costruzione di nuove competenze</i>	110
Dinah Eastop, Katriina Simila	
<i>Documentazione come processo e risultato</i>	113
Webber Ndoro	
<i>Documentazione a vari livelli</i>	116
Jose Luis Pedersoli	
<i>Analisi scientifiche e tecniche: benefici e limiti</i>	120
Ernesto Borrelli	
<i>Ricerca e nuove tecnologie</i>	126
Stefan Michalski	
<i>Come può la scienza contribuire alla valutazione del rischio nell'illuminazione dei musei</i>	129
Agnes Brokerhof	
<i>Decisioni e rischio: alcune riflessioni personali</i>	

CAPITOLO VI. Apprendere dall'emergenza

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza	
<i>Decisioni in situazioni di emergenza</i>	135
Alessandro Sidoti	
<i>La Biblioteca Nazionale di Firenze: una decisione difficile dopo l'alluvione del 1966</i>	136
Paola Camera	
<i>Firenze 1966: esperienze a confronto</i>	139
Carlo Cacace	
<i>Metodologia della Carta del Rischio</i>	142
Padre Magro	
<i>Il nudo artistico religioso. Tra scemo e gloria</i>	145
Paola Camera	
<i>Assisi: la comunità nell'emergenza</i>	149
Sarah Court & Jane Thompson	
<i>Apprendere insieme: Herculaneum Conservation Project</i>	153
Paola Camera	
<i>Parigi: casi di studio particolari</i>	159

CAPITOLO VII. Strumenti per il futuro

INTRODUZIONE

Rosalia Varoli-Piazza	
<i>Strumenti per il futuro</i>	162
Robert Gowing	
<i>Ottimizzare risorse inadeguate</i>	165
Daniela Russo	
<i>Lo stakeholder dimenticato. Una lezione di Gael de Guichen</i>	171
Astrid Brandt-Grau	
<i>Pianificazione strategica e conservazione: concetti e strumenti</i>	173

Prefazione

Negli ultimi cinquant'anni, lo stesso periodo di vita dell'ICCROM, la conservazione delle opere d'arte è considerevolmente cambiata, ed in questo tempo, ci sono stati importanti cambi anche nelle scienze applicate per la conservazione ed il restauro del patrimonio culturale.

Nel campo della ricerca archeologica non abbiamo più missioni sul campo condotte da un singolo archeologo che sostituisce architetto, fotografo e topografo – senza citare tutte le altre discipline che contribuiscono in questo ambito. Il campo della conservazione e del restauro si è sviluppato nello stesso modo. All'inizio del 21° secolo, il direttore di museo o galleria che, da solo o con uno specialista del restauro, decide delle modalità di trattamento di un dipinto o di un manufatto archeologico, non esiste più.

Molte discipline si sono sviluppate attorno alla conservazione in parallelo con gli avanzamenti ottenuti dalla scienza. Grande importanza hanno assunto settori di ricerca come quelli della chimica e della fisica, insieme alla fisica nucleare e l'imaging digitale che hanno aperto innumerevoli possibilità nel campo della conservazione. Le analisi e la diagnostica nella progettazione del lavoro sono diventate un presupposto indispensabile per le operazioni di restauro.

Di conseguenza, le decisioni sono più complesse e richiedono la partecipazione di una quantità di protagonisti diversi, qualcosa di inimmaginabile quaranta o cinquanta anni fa. Cosa rischierebbero oggi i conservatori restauratori nella pulitura di un dipinto di un maestro del XVI, XVII, XVIII secolo, senza chiamare i vari colleghi per eseguire radiografie del lavoro, per analizzare i pigmenti, per identificare gli strati sottostanti...

Questo è il motivo per cui l'ICCROM, in partnership con le istituzioni italiane specializzate, l'Istituto Centrale per il Restauro, l'Opificio delle

Pietre Dure, ed il Centro di Conservazione e Restauro La Venaria Reale a Torino, assieme all'Institut National du Patrimoine in Francia, ha messo a punto una serie di corsi di formazione indirizzati al fondamentale argomento della condivisione del processo decisionale nel campo della conservazione e del restauro.

Il corso del 2006 intitolato 'Sharing Conservation Decisions' ha avuto molto successo, ed ha aperto la strada a scambi estremamente fruttuosi tra professionisti dell'ambito museale provenienti da diversi paesi, che sono stati in grado di trarre vantaggio e di usare con efficacia queste metodologie ed esperienze.

Mounir Bouchenaki

Direttore Generale dell'ICCROM

CATHERINE AN TOMARCHI
***Dal progetto
 alla valutazione:
 l'anatomia di un corso
 ICCROM***

2000, UN PUNTO DI SVOLTA

Nell'Aprile 2000, l'ICCROM organizzò un seminario intensivo di tre giorni sullo 'Sviluppo di strategie nella didattica e nella formazione sulla conservazione' con un gruppo selezionato di partner provenienti da Africa, Asia, America Latina, America del Nord ed Europa. I partecipanti al seminario non erano distribuiti solo per provenienza geografica, ma formavano un gruppo equilibrato di conservatori con esperienza, storici dell'arte e scienziati, tutti coinvolti in didattica e formazione di professionisti nel campo del patrimonio culturale mobile.

Il fine del seminario era di riflettere sulle sfide attuali nella conservazione del patrimonio culturale e come queste possano essere integrate nella didattica e nella formazione, comprese le attività di formazione e didattica dell'ICCROM.

I tre seguenti argomenti emersero dal dibattito:

- il bisogno di porre nuovamente la riflessione sui valori culturali del patrimonio, il cuore di ogni azione conservativa;
- istituire la conservazione come ponte tra l'oggetto culturale e le generazioni passate, presenti e future;
- ed infine incoraggiare, diffondere e proteggere la pluralità degli approcci, delle discipline e dei contesti nel campo della conservazione.

Durante la discussione, un interesse entusiastico è stato espresso verso la possibilità di includere tali opportunità nelle nostre attività di formazione. L'idea si è evoluta poi nell'offerta di un corso ICCROM in 'Sharing conservation decisions'.

Il nostro scopo è stato quello di creare un forum in cui professionisti nel pieno della carriera, provenienti da diversi contesti culturali e discipline, si potessero incontrare per approfondire e discutere su come sono prese le decisioni relative ai problemi di conservazione, cosa le influenza e come il processo può essere migliorato. Questo fu un progetto stimolante, ma arduo che avrebbe richiesto una progettazione accurata con speciali attenzioni rivolte agli approcci della docenza e dell'apprendimento.

"Pianificare un corso è come scrivere un pezzo musicale. Dobbiamo considerare dove vogliamo porre l'enfasi, il tempo appropriato e le variazioni di ritmo e melodia che si intendono offrire. Dobbiamo inoltre decidere chi suona gli strumenti e che tipo di pubblico avranno!"
 Robert Ferguson, *Our students and ourselves*, 2003.¹

UN CORSO ICCROM: UN FORUM MULTICULTURALE E MULTIDISCIPLINARE

Un corso ICCROM fornisce una sede ideale per "Sharing conservation decisions". In primo luogo, il pubblico è sempre multiculturale e multidisciplinare. In seguito, mentre molte delle opportunità di formazione per professionisti nel pieno della carriera durano solo alcuni giorni, i corsi internazionali dell'ICCROM possono durare da tre a otto settimane. Ciò è necessario per creare le condizioni giuste non solo per acquisire nuove informazioni ed abilità, ma anche per condividere veramente esperienze, per accettare una diversa prospettiva dal proprio lavoro e con un po' di fortuna, di rinnovare i nostri approcci e atteggiamenti.

Il corso di 'Sharing conservation decisions' risponde alle necessità di professionisti nel campo. Fin dal primo anno in cui fu annunciato, il numero delle candidature è sempre stato straordinariamente alto in confronto a quello di altri corsi ICCROM, e queste sono risultate provenire da molte nazioni con diversi contesti di patrimonio culturale. I candidati si differenziano per professione, e generalmente sono tutti a livello senior: direttori di istituzioni per il patrimonio nazionale, analisti della politica del patrimonio, manager di collezioni o siti, architetti, archeologi e ricercatori, così come professionisti coinvolti in didattica e formazione.

Un primo e fondamentale passo per garantire il successo è la creazione, il consolidamento e l'espansione del network di istituzioni partner e di persone-risorsa, che collaboreranno con l'ICCROM a creare il corso. I partner sono coinvolti a tutto campo, in particolare nella progettazione, nel bando di annuncio e nella selezione dei partecipanti, nella scelta e nel trattamento degli argomenti, nello sviluppo delle risorse materiali e nella selezione dei casi studio. Essi giocano pertanto un ruolo essenziale nella creazione del corso.

Sia i partner che i partecipanti influenzeranno natura e qualità del corso specifico.

Come per i partecipanti, molta attenzione deve essere prestata al processo di selezione che deve in definitiva generare un gruppo forte, plurale, motivato e dinamico. Le candidature sono valutate in confronto a un insieme di criteri prestabiliti, prima di essere revisio-

nate e discusse da un Comitato di Selezione. La selezione si basa su una pluralità di aspetti: regioni di provenienza, tipologie di patrimonio culturale, tipologie di responsabilità, generi, anni di esperienza, etc. L'unico requisito comune essenziale è la necessità di comprendere, leggere e comunicare in Inglese. Anche se ogni corso ICCROM è progettato per superare le barriere di lingua e per facilitare l'interazione e la comunicazione, l'esperienza mostra che la mancanza di scioltezza nella lingua di lavoro del corso, può creare pressione e frustrazioni inutili per tutti.

COSTITUZIONE DI UN PROCESSO DI PIANIFICAZIONE

ATTENTO E PARTECIPATIVO

Da nove a sei mesi prima del corso vengono organizzati uno, o normalmente più incontri di pianificazione e progetto con il team principale, rappresentanze dei partner e persone chiave. La dimensione di questi incontri può variare da 5 a 15 persone. Gruppi più grandi sono più difficili da gestire, ma garantiscono più diversità e punti di vista nel processo. In ogni caso, il gruppo centrale, che andrà avanti con l'allestimento finale, dovrebbe includere 3 o 4 persone massimo.

Nelle nostre sessioni di progetto, si analizzano le informazioni in nostro possesso sui partecipanti: le loro aspettative, il loro curriculum didattico, le loro responsabilità ed i loro obiettivi. Si discute inoltre del feedback raccolto dalle valutazioni dei precedenti partecipanti organizzate in tre fasi: durante, alla fine e dopo sei mesi dalla fine del corso. Queste valutazioni generali ci aiutano a definire dove sono sorte incomprensioni, se alcuni dei contenuti debbano essere eliminati oppure ulteriormente approfonditi, e quale approccio docenza/apprendimento avrebbe bisogno di essere modificato o migliorato.

Durante la sessione progettuale si esamina anche il contesto dell'apprendimento, cioè se i partecipanti vivranno insieme, quali attività sociali potranno essere organizzate per facilitare la comprensione reciproca ed una futura collaborazione, e quale 'caso studio' locale potrebbe servire e illustrare il proponimento del corso. Una volta che contesto, target group e risorse sono stati discussi e chiariti, l'esercizio di progetto inizia sempre formulando e riformulando un 'obiettivo' del corso. In altre parole, 'quali cambiamenti rispetto a conoscenza, abilità e comportamenti vogliamo stimolare nei partecipanti?' Per esempio per l'SCD del 2006, l'obiettivo era: *"alla fine del corso, i partecipanti devono essere in grado di creare le condizioni per coinvolgere tutte le parti nel processo di deci-*

sion making, per assicurare che i valori del patrimonio culturale siano determinati e siano il cuore del processo decisionale, e per prendere una buona decisione che risponda al problema senza compromettere future decisioni".

Nel corso del processo di progetto l'obiettivo è regolarmente riesaminato e a volte, alla fine, riscritto.

COSTRUIRE IL PROGRAMMA DEL CORSO

Una volta che un primo "obiettivo" guadagna il consenso del gruppo, si prospetta una fase divertente del lavoro, con carta e penna: il team di progetto presenta libere esposizioni di idee sugli argomenti e sugli eventi da programmare per il corso con una seduta di brainstorming. Dopodiché si provano ad organizzare i risultati di questo brainstorming in 'Unità' e a concordare una sequenza logica. Qui è dove il vero lavoro inizia! Una griglia vuota o una tabella di marcia per l'intero corso sono disegnate sul muro della sala riunioni. Prima di sistemare le varie Unità in questa tabella vuota, bisogna pensare a distribuire il tempo per le attività essenziali che avranno un impatto rilevante sulla qualità di tutta l'esperienza di docenza ed apprendimento.

La prima cosa che si fa è di riservare il primo mattino e l'ultimo pomeriggio del corso, dato che sono momenti chiave di introduzione e conclusione. L'inizio dovrebbe orientare ed ispirare; la fine dovrebbe stimolare e ricompensare. Ad esempio, per offrire un inizio stimolante, nel 2006 organizzammo una lezione chiave con un ricercatore fuori dal campo della conservazione e del patrimonio culturale, che introdusse i modi in cui le persone prendono decisioni nella loro vita quotidiana, e cosa può influenzarle. Alla fine del corso, dedichiamo solitamente tempo ad una discussione di gruppo sia sul corso che sui progetti del 'dopo-corso' dei partecipanti. È spesso un momento gratificante per tutti, nel quale c'è la possibilità di riflettere sulle esperienze, di contribuire alla valutazione del corso ed a futuri miglioramenti, e di condividere progetti per il futuro.

Prima di riempire il programma del corso con le unità, distribuiamo tempo anche per lo studio individuale e per la lettura, ogni giorno oppure come blocco un pomeriggio a settimana. Inserire tempo per lo studio individuale nel programma regolare dimostra che diamo valore alla lettura tanto quanto ad ogni altro momento di apprendimento. Quanti di noi hanno avuto esperienza di corsi in cui gli insegnanti distribuivano cataste di documenti 'essenziali' ed informazioni da leggere e studiare fuori dalla programmazione uffi-

ziale del corso? Crediamo inoltre che il tempo per lo studio individuale sia necessario per incoraggiare riflessioni personali e per equilibrare le intense lezioni e le sessioni di lavoro di gruppo. Nel 2006 i partecipanti hanno utilizzato il loro tempo per lo studio individuale per frequentare la Biblioteca dell'ICCROM, per incontrare i project manager dell'ICCROM o per fare visita ai colleghi conservatori dell'Istituto Centrale per il Restauro (ICR), giusto dietro l'angolo.

Prima di inserire le unità del corso abbiamo inoltre lasciato uno spazio per una "review session" all'inizio di ogni settimana. Questo 'riesame/recensione' è parte di un sofisticato sistema di monitoraggio e valutazione portato avanti sia dai partecipanti che da un componente dello staff del corso. Il sistema di monitoraggio e valutazione include questionari giornalieri, settimanali ed a sei mesi dal termine del corso, che sono compilati e condivisi con i partecipanti. Il sistema di monitoraggio e valutazione è utile non solo per una pianificazione a lungo termine. Ci assicura di poter rispondere ai bisogni dei partecipanti durante il corso. Il momento di riesame, che ha luogo ogni lunedì mattina durante il corso, ha un ruolo particolare in questo sistema, specialmente dal momento che sono partecipanti volontari che lo preparano e lo presentano. È inoltre una opportunità di rimandare all'obiettivo globale, per legare le diverse componenti del corso, e per tornare ad argomenti che necessitano ulteriori discussioni.

Nel 2006, collocata alla fine della prima settimana di corso, è stata introdotta una nuova iniziativa, la 'course mini-conference'. La formula sperimentata in un altro corso ICCROM, ora è ormai adottata in altri corsi per il successo riscontrato.

Contestualmente alla conferma di frequenza al corso, ai partecipanti è richiesto di organizzare una presentazione di quindici minuti su "approcci attuali al decision making nella conservazione: un caso studio dal proprio contesto lavorativo". I docenti chiave sono inoltre invitati a parlare dello stesso argomento. I contributi sono disposti in un 'programma della mini-conference'. L'evento si tiene di solito al di fuori dell'usuale contesto del corso, possibilmente in un edificio storico o in un sito di particolare interesse. La conferenza offre una rilevante opportunità ai partecipanti e ai docenti, per uno scambio delle loro esperienze e punti di vista a pari livello, per paragonare situazioni ed impegni in contesti culturali e lavorativi differenti, e per rafforzare legami professionali e personali. Da questo momento in avanti, i partecipanti sono incorag-

giati e l'intero corso beneficia in qualità ed atmosfera.

Solo quando tutte queste sessioni e attività essenziali sono state incluse si è in grado di sistemare le differenti unità nel rimanente programma, tenendo conto non solo della loro sequenza logica ma sforzandosi anche di ottenere un flusso armonico di attività di docenza e apprendimento.

EQUILIBRIO TRA ATTIVITÀ DI INSEGNAMENTO ED APPRENDIMENTO

È importante assicurare che ogni giorno includa una serie di attività diversificate, ognuna con una sua specificità: non solo lezioni, ma anche visite, casi studio, role-play, tavole rotonde, etc. Tale impostazione permette ai partecipanti con diverse capacità comunicative e differenti personalità, di intervenire più attivamente ed integrarsi meglio nel gruppo. Inoltre attività di apprendimento e di insegnamento diversificate, stimolano ed arricchiscono l'esperienza dei partecipanti, incoraggiando tutti a cimentarsi con competenze diverse. Ad esempio, una tra le prime attività del corso è quella di laboratorio caratterizzato da brainstorming e discussioni di gruppo, durante il quale i partecipanti analizzano perché e quando le decisioni per la conservazione non vanno a buon fine. I partecipanti sono prontamente sollecitati ad esprimere loro stessi e negoziare per organizzare e strutturare i loro pensieri.

Un altro esempio delle attività formative di SCD06 è stato il caso interessante delle "figure del presepe" che in Italia sono sia oggetti da museo che oggetti di culto. Lo staff del corso ha disposto sessioni presso laboratori di conservazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, nei musei, nelle chiese ed in botteghe di artigianato, così da offrire ai partecipanti l'opportunità di incontrare i diversi stakeholders, imparare, paragonare ed integrare approcci molto diversi al patrimonio culturale.

Il corso ha proposto inoltre sessioni tematiche con dibattito, ed in particolare una su finanziamento e conservazione, in cui un gruppo di relatori provenienti dal settore sia pubblico che privato ha presentato argomenti dal punto di vista sia dei donatori che degli amministratori.

Per affrontare la questione della consapevolezza pubblica nella conservazione, i partecipanti si sono cimentati in un role-play in cui hanno dovuto accettare o rifiutare la decisione di chiudere un sito ai visitatori (come nel caso del sito preistorico di Lascaux, Francia), e di sviluppare dibattiti e proposte per compensare la perdita del pubblico.

Nella selezione delle attività di insegnamento ed apprendimento è stato preso in considerazione un tema importante: se favorire esempi con riferimento a una molteplicità di contesti culturali, che avrebbe esaltato la varietà culturale del corso; oppure se centrare su esempi trattati all'interno del corso, cioè oggetti e siti italiani.

Quest'ultima scelta avrebbe inevitabilmente ridotto lo scopo multi-culturale del corso ma, allo stesso tempo, avrebbero permesso un contatto fisico e diretto tra i partecipanti e 'l'oggetto'. Si è cercato comunque, una soluzione di equilibrio tra le due opzioni e lo staff del corso ha sottolineato con particolare enfasi, la necessità di studiare, apprendere e riflettere partendo direttamente dall'osservazione dell'oggetto e del suo contesto. I partecipanti sono stati messi al corrente di questa scelta didattica così da non fraintendere le intenzioni del team.

Per sottolineare ulteriormente questa speciale relazione persona/oggetto e l'importanza posta sui valori culturali, è stato chiesto ad ogni partecipante di portare con sé un manufatto che avesse un valore personale e culturale, da presentare al gruppo. Questo è stato utile anche per permettere ai partecipanti reciproche presentazioni.

ULTERIORI PASSI NELL'ALLESTIMENTO E NELLA PIANIFICAZIONE

Una volta che il programma del corso è stato completato a livello progettuale, tutte le forze vengono concentrate per coinvolgere insegnanti specifici e partecipanti nelle ultime fasi di preparazione. Viene stesa una bozza del piano d'azione, compresi tutti gli stadi successivi fino al giorno 'Uno' del corso, a tre differenti livelli: comunicazione con i partecipanti, comunicazione con gli insegnanti e sviluppo dei contenuti del corso, disposizioni logistiche. Ogni partecipante riceve informazioni e risponde alle richieste ad intervalli regolari. Mentre viene fornito supporto e orientamento per visti di ingresso e soggiorno, viaggi, borse di studio, sistemazione ed informazioni a Roma, vengono date più specifiche sul programma e sul contenuto del corso. Ogni partecipante è inoltre invitato a preparare i propri contributi per il corso: la presentazione, il glossario di termini in uso nel proprio contesto lavorativo, etc.

In parallelo, ogni docente o collaboratore al corso viene contattato personalmente per fornire dettagli riguardo la propria lezione (obiettivi di apprendimento, scenario della sessione, tabelle di marcia, risorse bibliografiche o oltre richieste, etc.). E' importante

sottolineare che, a mano a mano che, l'organizzazione si sviluppa, il programma del corso ed i suoi contenuti specifici continuano a subire piccoli cambiamenti fino all'ultimo istante, in modo da includere le necessità e i suggerimenti di tutti, al fine di assicurare la bontà del prodotto finale.

Infine lo staff ICCROM dispone tutta la documentazione relativa al corso, i raccoglitori per ogni partecipante ed insegnante, una bibliografia ragionata su tutti gli argomenti del corso ed un glossario. Nello stesso tempo vengono predisposti tutti i necessari assetti logistici interni, organizzate le presentazioni dei casi studio e le visite didattiche. Ogni assistente ed unità ICCROM sono inserite nella preparazione del corso e contribuiscono al suo successo e in particolare, alla soddisfazione dei partecipanti, nostri ospiti privilegiati.

CONCLUSIONI

Gli organizzatori, sia prima che durante il corso, pongono in evidenza il fatto che il corso in sé solo l'inizio del viaggio e che il processo di apprendimento continuerà anche dopo, quando si farà ritorno al proprio ambiente di lavoro.

La nostra esperienza mostra che i corsi dell'ICCROM hanno sempre un grande impatto sull'individuo. Sia per i partecipanti che per gli insegnanti è una esperienza full immersion nella pluralità delle culture, delle discipline, delle lingue, e delle gerarchie esistenti nel nostro campo. Per lo staff insegnante vuol dire fare degli aggiustamenti per rinnovare gli approcci più tradizionali, come ad esempio ridurre il tempo di lezione, ricorrendo più frequentemente a tecniche di rappresentazione visiva, favorendo il lavoro di gruppo e sessioni pratiche, promuovendo la elaborazione di glossari e documentazione scritta sui vari argomenti, ed assicurando dibattiti produttivi e discussioni. La convinzione finale è la seguente: è indispensabile un impegno genuino, grande flessibilità e la volontà di ascoltare ed imparare.

BIBLIOGRAFIA

Ferguson, Robert & Pye, Elisabeth, *Our students and ourselves, approaching course design*, ICCROM, e-doc, 2003;
<http://www.iccrom.org/eng/e-docs/OurStudents.pdf>

¹ "Planning a course is like writing a piece of music. We have to consider where we want the points of emphasis, the appropriate tempo, and the variations of rhythm and melody you intend to offer. We also have to decide who is playing the instruments and what kind of audience they will have!" Robert Ferguson, *Our students and ourselves*, 2003.

CAPITOLO I

DIETRO LE QUINTE

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

Dal coordinatore di tre corsi di SCD

*"Noi siamo come dei nani seduti sulle spalle dei giganti.
Vediamo quindi un numero maggiore
di cose degli antichi, e più lontane,
non perché la nostra vista sia più penetrante
o perché la nostra natura
sia più elevata, ma perché essi ci sollevano
e ci innalzano di tutta la loro gigantesca altezza".*

Bernardo di Chartres XII sec

Queste *dispense* del Corso Internazionale di *Sharing Conservation Decisions* sono il frutto che riassume l'esperienza anche dei Corsi precedenti¹ e desidera essere uno strumento, un aiuto per la preparazione di Corsi futuri.

Abbiamo così realizzato uno dei suggerimenti che era scaturito fin dalle valutazioni del primo corso (SCD 2002).

In quanto strumento, non si vuole porre come verità assoluta, punto di arrivo, ma anzi cercare di stimolare i lettori a riflessioni, discussioni e possibilmente ad attività concrete nel proprio ambito di lavoro e di interesse.

E' stata per me un'esperienza nuova e molto feconda partecipare agli incontri di progettazione dei corsi di SCD. Ed anche una grande sorpresa: dopo 26 anni di docenza all'Istituto Centrale del Restauro e 6 anni di docenza all'Università, effettuati con successo – a detta degli studenti – mi sono resa conto di quanto potevo migliorare la mia capacità didattica e di progettazione di un corso. Fortunatamente avevo già avuto occasione di partecipare, anche prima dei corsi *Sharing*, a riunioni dell'ICCROM, ed avevo potuto apprezzare il metodo di come si 'costruisce' un meeting e come si svolge un *brain storming*. Ma parteciparvi in prima persona, da coordinatore, è stato come andare a vedere 'dietro le quinte': si impara moltissimo!

Dalle capacità di maieutica del coordinatore e dei suoi collaboratori, ed ancora di più dall'attitudine del facilitatore dipenderà in gran parte la riuscita della struttura del corso.

Ad esempio, con mia grande sorpresa, dopo la seconda redazione di SCD 2004 dato il successo ottenuto, pensavo di poter apportare solo poche varianti alla preparazione del seguente, SCD 2006. Le persone che hanno partecipato alla progettazione del corso sono state le stesse dei due precedenti². Ci siamo riuniti di nuovo intorno ad un tavolo per verificare la bontà del prodotto:

questa volta con un facilitatore³. Dopo tre giorni di discussioni abbiamo rimodellato il corso quasi completamente, con grande soddisfazione di tutti! E così siamo arrivati a proporre alcune modifiche sostanziali nella terza edizione: al centro abbiamo posto l'oggetto da conservare, ed abbiamo sottolineato ed approfondito il meccanismo della comunicazione.

La maggiore difficoltà che ho riscontrato è stata la comprensione da parte dei colleghi che partecipavano per la prima volta, sia del meccanismo che del progetto finale: desideravano collaborare sinceramente e mettersi in discussione, ma di fatto 'non ascoltavano' e proseguivano per la loro strada, secondo schemi loro propri - forse impliciti - e finalità non esplicitate. Da questa esperienza ho imparato quanto sia importante non solo la presenza di un bravo facilitatore soprattutto durante gli incontri della fase progettuale, ma anche un breve corso di comunicazione per i docenti non abituati a questo tipo di "teaching and learning".

Un anello molto importante tra il team dell'ICCROM ed i partecipanti è la figura del *tutor*: la sua selezione è particolarmente difficile, perché - scelto tra i candidati del paese ospitante - dovrebbe unire alla capacità di partecipazione attiva al corso anche quella di ascolto costante e di amalgama tra i partecipanti, rispondendo alle domande più disparate sul suo paese e la sua città.

Desidero rivolgere una parola di caloroso ringraziamento a tutto il personale dell'ICCROM, sia quello *visibile* durante le settimane di svolgimento del corso, e cioè tutta la *Collections Unit*⁴, i colleghi del *Sites Unit*⁵ e del *Documentation, Library and Archive*⁶ che hanno collaborato alle varie riunioni interne di preparazione e con docenze, che quello 'dietro le quinte: in particolare ai piccoli, ma efficientissimi uffici dell' *Office of Communication and Information*⁷, e quello del *Administration and Logistics*⁸. Infine un particolare ringraziamento all' *Office of the Director-General*⁹ per i preziosissimi consigli e la collaborazione.

Questo volume propone l'iter del Corso: dopo la parte introduttiva circa le motivazioni e l'indagine critica sul percorso di progettazione di un corso, ascoltiamo le consolidate esperienze che ci vengono offerte dalle Istituzioni partner. Queste Istituzioni svolgono un ruolo molto importante iniziale, cioè durante la presentazione dei loro compiti e funzioni: si pongono infatti come 'modelli' e punti di riferimento, comunque disponibili ad accogliere esperienze e pareri diversi, a mettersi in discussione, e quindi a stimolare attivamente i partecipanti.

Entriamo poi verso il cuore del corso prendendo in considerazione il meccanismo delle decisioni e ci chiediamo: prendere una decisione è responsabilità o è celebrità? Chiediamo aiuto alla storia della conservazione e del restauro ed analizziamo insieme i *valori* secondo i quali talune decisioni sono state prese nel passato e quali le conseguenze.

Continuiamo in seguito con un percorso di messa in discussione delle certezze che ognuno di noi si è costruito nel suo iter di studi e di esperienze: questo accade in modo critico e costruttivo, per mezzo di un meccanismo molto semplice. Mettiamo a confronto le varie realtà culturali e le relative decisioni prese, aprendoci così a valori *diversi*, a decisioni prese in modo differente da quello che avremmo fatto, in una parola imparando l'un l'altro a essere *curiosi* della *diversità*, ma soprattutto a comprendere che la 'diversità è ricchezza'¹⁰.

Abbiamo affrontato il tema della terminologia, prevalentemente a livello legale, e quindi da un punto di vista diverso da quello al quale siamo generalmente abituati: la prima domanda che si pone è di fatto chi è il proprietario e chi è il possessore del bene da tutelare, e non di quale oggetto si tratta, il suo valore, il suo stato di conservazione.

Siamo così giunti al momento centrale del nostro corso, e cioè l'*oggetto* da conservare. Come guardarlo, cosa vedere, come analizzarlo, sotto quale profilo - filosofico, religioso, delle scienze naturali, e così via - come documentarlo, ma soprattutto cosa esso comunica oggi a ciascuno di noi, ed infine come conservarlo e restaurarlo a beneficio delle generazioni future.

Infine quale 'scienza' usare per la ricerca della salvaguardia del nostro patrimonio? Come usarla in caso di emergenza durante un terremoto o un alluvione? Quali altri mezzi abbiamo per affrontare calamità naturali che distruggono il nostro patrimonio culturale insieme alle vite umane? Da questo momento il corso volge verso la conclusione, e cioè quali strumenti, dopo tanta condivisione di punti di vista, tante discussioni intorno alle problematiche più diverse, tanti suggerimenti e forse anche soluzioni trovate, i partecipanti portano con sé nella loro Istituzione per risolvere i problemi che ci hanno presentato?

Così l'ultima parte l'abbiamo intitolata 'strumenti per il futuro'.

L'esperienza di un mese di corso ha creato nuove conoscenze, ma speriamo che abbia soprattutto messo in moto nuovi metodi di lavoro e nuovi meccanismi di come condividere le scelte: con

chi sta sopra di noi o sotto di noi o entrambi?

Abbiamo affrontato inoltre anche i problemi economici: come trovare gli sponsor e come dialogare con loro, saper gestire le risorse e programmare strategie a breve o lungo termine.

Da un punto di vista *tangibile*, alle molte fotocopie fornite ai partecipanti, alle belle e tante foto – meraviglia della moderna tecnologia- ricordo delle visite di studio ai laboratori di restauro delle istituzioni partner, alle visite a città che hanno subito la violenza della natura, Firenze ed Assisi, alla città scomparsa e riscoperta, Ercolano –inscindibile da Napoli con il suo patrimonio 'vivente', e cioè il presepe- infine al viaggio di studio a Parigi, con i nuovi musei e quelli antichi e rinnovati, abbiamo voluto aggiungere queste *dispense* perché possano essere uno strumento non solo di ricordi per chi ha vissuto questa esperienza, ma anche di stimolo per tutti coloro che lo vorranno.

Da un punto di vista *intangibile* ancora un ringraziamento sentito all'ICCROM che ha saputo creare negli anni, ovvero nei suoi primi cinquanta anni, con una sede molto piccola, poco personale, ma molto ben selezionato e soprattutto molto funzionale ai molti compiti loro affidati, un luogo di incontro non solo internazionale – come da compiti statutari- ma continua a creare una magica accoglienza da 'isola che non c'è' ovvero può esistere ovunque nel mondo ci sia un corso ICCROM.

¹ C. Antomarchi, *infra*.

² Il coordinatore, il Direttore di Unità ed i colleghi delle Istituzioni partner (INP, ICR, OPD e CCR La Venaria Reale).

³ Hugo Houben, Parigi, marzo 2006.

⁴ C. Antomarchi, R. Varoli-Piazza, K. Simila, A. Tandon, J.L. Pedersoli Junior, I. d'Ailhaud de Brisis, C. Lespérance.

⁵ J. King, Z. Aslan, W. Nodoro, S. Tanaka, G. Wijesuriya, B. Keita, V. Magar, E. Borrelli, E. Incerti Medici, M.F. Adolphe, R. Wolde Mikael, S. Wiedmer.

⁶ P. Arenson, M. Mata Caravaca, M. Ohanessian, G. Paganelli, N. Falciglia, C. Georgeff.

⁷ R. Killick, M. Garcia Robles, M.A. Stuart, E. Ortiz, S. Giurati.

⁸ B. Pisani, R. Nahum, A. Menicucci, A. Berardino, M. Morioni, C. Parrini, E. Carra, P. Baldi, G. Cioffi.

⁹ M. Bouchenaki, B. Pisani, M.T. Jaquinta, P. House, S. Santangelo.

¹⁰ The UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity, adopted unanimously by the General Conference at its 31st session on 2 November 2001 (<http://portal.unesco.org/culture>).

Dai partners

LIDIA RISSOTTO, ALESSANDRA PERUGINI

(Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale -

Torino, Italia)

Il corso di formazione dei formatori 4For: prototipo tra modelli ed esperienze

"Dobbiamo arrivare a identificare l'apprendimento con la vita. Dobbiamo imparare da tutto quello che facciamo; dobbiamo vivere ogni esperienza come 'esperienza di apprendimento'

M. KNOWLES

LIDIA RISSOTTO

PERCHÉ IL CORSO? Il 21 marzo 2005, nella Reggia di Venaria Reale, alle porte di Torino, è stato firmato l'atto costitutivo della Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale". Il Centro è nato con due finalità: l'organizzazione dei laboratori destinati a svolgere attività di monitoraggio, prevenzione, manutenzione e restauro di beni culturali, in parallelo a quelle di analisi, ricerca e diagnosi; l'organizzazione e gestione di una *Scuola di Alta formazione e studio*, la terza in Italia dopo l'*Istituto Centrale del Restauro* di Roma e l'*Opificio delle Pietre Dure* di Firenze. Nell'ottobre di questo anno la Scuola in convenzione con l'*Università di Torino*, ha attivato il I "Corso interfacoltà per restauratori" della durata di cinque anni.

E' in questo giovane contesto ancora sperimentale che prende avvio l'idea di progettare un Corso di Formazione per Formatori per il Restauro che si andasse a collocare quale cerniera tra le esigenze emergenti dal mondo dell'università e un profilo, quello del restauratore, che fino ad ora nel suo iter formativo ha "sofferto" nel non essere riconosciuto con pari dignità con altre professionalità che operano nel campo della conservazione. Inoltre l'ambito concettuale all'interno del quale si è inteso inserire l'attivazione del Corso va individuato nell'attenzione posta alla crisi, verificatasi in questi ultimi anni, del modello tradizionale di insegnamento/apprendimento basato sulla trasmissione e la pura e semplice acquisizione di saperi tecnici esperienziali (capacità) o di memorizzazione di concetti astratti (conoscenze), con un ruolo per lo più passivo da parte dell'allievo e senza un'adeguata attenzione alle trasformazioni che stanno avvenendo nel mercato del lavoro, sempre più esigente nelle sue richieste di capacità "gestio-

nale e manageriale" dei lavori di restauro.

PER CHI? La nebulosa indistinta che fin qua ha avvolto la figura del restauratore ha assunto nel 2004 dei contorni più netti e precisi grazie al riconoscimento avuto con l'attuazione dell'articolo 29 intitolato *Conservazione* nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (Legge 42/2004).

Il restauratore è individuato quale figura portante nel processo di conservazione e come tale deve possedere tutte quelle qualità che possono essere apprese solo attraverso una 'informazione' e 'formazione' condotta ad alto livello.

Il nostro corso è stato indirizzato a 12 restauratori professionisti selezionati (tra 100 concorrenti) in base al loro curriculum vitae e a un colloquio orale. L'età è compresa tra i 27 e i 34 anni. Tutti sono diplomati presso scuole di restauro e molti di loro posseggono una laurea. Va detto inoltre che, relativamente alla loro competenza di restauratori, presentano diverse specializzazioni, che vanno dal restauro dei mosaici e dei manufatti metallici, ai dipinti murali e su cavalletto, al restauro dei tessuti, della scultura lignea e dell'arte contemporanea.

DOVE? Il Centro ha sede nell'ala alfieriana delle ex scuderie e maneggio della Reggia della Venaria, costruiti intorno alla metà del XVII. Gli antichi spazi sono stati restaurati e allestiti con l'inserimento di strutture di architettura contemporanea. E' peculiare del Centro aver creato nuovi ambienti contestualizzati all'interno della struttura settecentesca senza intaccarne gli spazi originali anzi, si può dire, "dialogando" con essi, come contenuti reversibili. Quale luogo migliore dunque per i nostri professionisti, così permeato dallo spirito antico di una rigida disciplina di addestramento, ma anche fatto di attenzione, amore e rispetto per l'attore del momento.

IL CORSO 4For Il corso si è avvalso di una duplice struttura: una di matrice verticale, costituita da **sette moduli**, nel corso dei quali si sono affrontate tematiche cruciali che investono il nostro settore del restauro - tematiche di attualità quali la *conservazione preventiva*, i *differenti modi di intendere e di guardare l'oggetto del restauro* (l'occhio dello storico, l'occhio del restauratore, l'occhio dello scienziato...), i temi della *progettazione* (e sappiamo quanto questi siano fondanti per un "buon restauro"), il *restauratore nel museo*, la *comunicazione del restauro* - e una matrice orizzontale costituita da **progetti**, esercitazioni, didattica attiva, sessioni di valutazione ed autovalutazione fatte sulla base delle esercitazioni svolte. Il corso si è concluso con un periodo di stage svolti per la

maggior parte fuori dall'Italia.

PUNTI DI FORZA DEL CORSO

I progetti sono il frutto dell'apprendimento e dell'approfondimento realizzato dai gruppi di allievi nell'ambito del corso e hanno costituito il loro "focus". Tre i progetti individuati:

- il progetto per il restauro, ma anche la movimentazione e i problemi connessi all'allestimento espositivo, della "Peota", imbarcazione di rappresentanza realizzata su progetto di Filippo Juvarra all'inizio del XVIII secolo;
- il progetto per il restauro dei dipinti che decorano la "Sala della musica" nella Tesoriera, un edificio del XVIII secolo alle porte della città di Torino;
- un progetto teorico per l'allestimento di un laboratorio di arte contemporanea (da realizzarsi nel prossimo anno presso il Centro della Venaria). I progetti, non ancora ultimati, hanno comportato la definizione di tre gruppi di lavoro.

Gli stage¹: l'integrazione europea e l'internazionalizzazione dei mercati hanno indotto a progettare un periodo d'immersione all'estero, presso strutture pubbliche nazionali e internazionali impegnate nell'ambito della conservazione. Importante occasione di verifica e confronto di quanto appreso dai restauratori durante il corso

Il Tutor: il ruolo svolto da questa figura professionale ha assunto un particolare rilievo all'interno del corso, per essersi presa cura non solo della "buona forma" dell'apprendimento, ma per avere fortemente indotto all'esercizio della riflessione, favorito l'approccio critico ai contenuti e alla restituzione delle esperienze vissute. Inoltre ricchezza del corso sono stati la varietà 'istruttiva' dei contenuti proposti durante tutti i moduli e, trasversalmente, l'attenzione 'educativa' verso i temi e i metodi di trasmissione del sapere, specifici di qualunque formatore.

Un altro punto di forza è stata la durata del corso. Un percorso articolato su undici mesi si è rivelato una sfida che ci ha visti molto spesso interrogarci circa l'adeguatezza del rapporto tempo-impegno richiesto. Di conseguenza si è presentata la necessità di 'aggiustare il tiro' di quanto era stato progettato in prima battuta, regalandoci lo spazio dedicato all'incontro con gli allievi, con le loro realtà pregresse e ponendo attenzione al loro contemporaneo crescere all'interno di un contesto lavorativo complesso quale quello rappresentato dal Centro. Con questo intervento dunque è nostra intenzione anticipare alcune riflessioni che ci hanno guidato

durante il percorso e le riflessioni di metodo che ne sono scaturite.

ALESSANDRA PERUGINI

"Non c'è niente di più pratico di una buona teoria"

K. LEWIN

"Il nuovo non è in ciò che è detto, ma nell'evento del suo ritorno"

M. FOUCAULT

1. Esiste un'ampia letteratura che si è sviluppata a partire dagli anni '70 e che converge verso una modellistica che vede il tema della formazione intrecciato e fuso con quello dell'organizzazione. In questo senso la formazione non può che declinarsi attraverso l'ampliamento di conoscenze, l'acquisizione di capacità e l'affinamento di competenze, il raggiungimento delle quali risulterà tanto più perseguibile quanto più il profilo di competenza del fruitore della formazione sarà definito.

Noi sappiamo tuttavia con quale difficoltà si sia giunti alla definizione – per altro ancor provvisoria – del profilo di competenze del Restauratore, figura poliedrica, dalle molte inclinazioni e attitudini...un profilo di competenze quindi che inizia sì a trovare una formalizzazione 'sulla scorta in termini appunto di *capacità, conoscenze e competenze*, ma che di fatto risulta diversamente *sentito e compreso* dagli stessi protagonisti di questa avventura, esplorativa di identità ancora incerte e immature.

Come limitarsi quindi ad applicare questa modellistica fatta di trionfanti *obiettivi*, di evidenti e limpidi *contenuti* e di smaglianti *metodi*, se neppure siamo certi dell'identità del restauratore?

Poiché il corso di cui stiamo parlando è il I corso in Italia di "Formazione per Formatori del restauro" questo – ripensandone gli esiti oggi, dopo otto mesi di esperienza e a traguardo non ancora raggiunto – non può che assumere il carattere di *'prototipo'*, da intendersi cioè come *modello esemplare 'primitivo'*, da cui ripartire valutando con rigore i pro e i contro del cammino percorso.

2. Il corso, da principio, presentava un'architettura complessa, sapientemente costruita e articolata in moduli di cui si è detto prima, mettendo a punto un programma formativo che, in prima battuta, si mostrava sostanzialmente orientato nella direzione di un percorso molto strutturato e di alto aggiornamento riguardo a conoscenze specialistiche del settore, con una spiccata centratura *sul docente* piuttosto che sul partecipante, dal momento che gli

allievi erano ancora entità sconosciute nella mente dei progettisti del corso.

Va detto poi, come si è anticipato nel precedente intervento, che il corso germogliava all'interno di una struttura organizzativa quale il Centro Conservazione e Restauro della Venaria Reale (oltretutto, nelle scuderie della Reggia...), motivo questo che poteva invogliare e indurre ad una struttura del corso stesso secondo i già citati modelli che vedono la formazione come momento di crescita *per le competenze*, (ossia per l'organizzazione) ma è vero anche che i partecipanti al corso non erano ancora parte (e non necessariamente lo sarebbero stati) dell'organizzazione promotrice del corso stesso. Si trattava, infatti, di dodici adulti per nulla omologati in termini di pregressa formazione professionale, perchè provenienti da esperienze e iter formativi piuttosto eterogenei. Emergeva quindi da subito un aspetto di complessità del fenomeno e di discontinuità del campo di azione, sul quale ci si rese conto che era possibile sperimentare un nuovo modello di formazione, pur se costretti all'interno di (o forse proprio grazie a..) una griglia più simile ad una strada ferrata piuttosto che a un morbido sentiero di campagna.

3. Il modello teorico cui dunque ci si è rivolti in corso d'opera è quello proposto in un recente contributo da Gian Piero Quaglinò (2005), contributo che l'Autore - dopo una riflessione ventennale sui temi della formazione - intitola in modo paradigmatico *Manifesto per una nuova formazione*. Si tratta di un approccio al fare formativo cui è sottesa una forte istanza etica volta a intendere la formazione come apprendimento trasformativo per eccellenza, occasione di auto-formazione e di cambiamento personale. Un'istanza etica che è sicuramente condivisibile nel nostro 'universo restauro', contraddistinto da identità malcelate, fuse e spesso confuse con identità altre, intrise di vissuti di non riconoscimento, perchè per lo più avevamo a delegare la definizione di sé alla voce più autorevole di altri posti al di fuori (o al di sopra?) di loro. Identità dunque che, pur sentendo di essere parte di una storia collettiva, sembrano esprimere l'urgenza di ri-conoscersi, re-interpretarsi e infine raccontarsi attraverso un percorso in primo luogo del tutto personale.

Il modello, dicevamo, si dimostrava adeguato a veicolare una certa idea di soggetto in formazione e, nello stesso tempo, adatto a conciliare la cornice in cui stava per essere intrapreso il corso dei 4For: ovvero presenza ancora in via di definizione dell'organizza-

zione che lo ospitava (il che significava limitati legami nei confronti dell'organizzazione stessa e quindi possibilità di pensare la formazione fuori dai già ricordati vincoli), eterogeneità dei soggetti coinvolti nel progetto, vaghezza di profili di competenze da perseguire: cosa e come si insegna al restauratore se non siamo d'accordo su chi egli sia e su cosa faccia?

Il modello teorico di riferimento riconduce il processo formativo a quattro tappe fondamentali: *esperienza, riflessione, interpretazione e narrazione*. Questo processo, che immaginiamo come un percorso dall'andamento circolare, mai concluso e che muove dall'esperienza per farvi ritorno, necessita di una definizione puntuale di cosa si intenda con il termine formazione e di chi siano gli attori cui ci si rivolge.

Assumiamo che formazione sia il coacervo di due azioni distinte: l'istruire e l'educare. L'etimologia ci aiuta nel cogliere il senso dei due termini nel cui punto di intersezione poniamo il fare formativo:

- *istruire*, nel senso di accrescere in saperi i quali si accumulano, precisamente come indica la traduzione del verbo latino *instruere*, costruire, impilare del materiale;
- *educere* nel senso di *e-ducere*, ossia condurre, e che evoca con forza l'idea di processo, di accrescimento attraverso un percorso.

Formazione invece deriva dal latino *forma* che significa forma, figura. G.P. Quaglinò ricorda che "... una non del tutto confermata etimologia popolare farebbe risalire forma a *formus* (caldo), riuscendo così a esplicitare ulteriormente il nesso tra la formazione e il calore, il divampare di fuochi e passioni". Pur nell'apparentemente eccentricità, l'accostamento evoca l'idea che non si possa avere azione formativa - ossia forma-azione - in assenza di un calore inteso come *disposizione verso, propensione a perseguire* il buon esito (la 'buona forma') auspicabile affinché la formazione si trasformi in apprendimento.

L'accostamento inoltre non può non richiamare alla mente l'idea di *reciprocità* del fare formativo, costituito dalla relazione di scambio tra maestro e allievo.

Ma chi è il soggetto cui si rivolge l'azione formativa? Questi non può che essere l'adulto, quali i nostri dodici partecipanti al 4For di fatto sono.

Considerare la formazione (che, come si è detto, è pensata) quale momento di equilibrio tra istruzione ed educazione implica di pensare la formazione come azione che si rivolga ad un soggetto

adulto, e impone di riconoscere nei fruitori dell'atto formativo soggetti portatori di esperienze maturate lungo percorsi diversi e progressi e, nello stesso tempo, soggetti, adulti appunto, che si rivolgono con atteggiamento critico - ossia di *crisi*, di messa in discussione - nei confronti dell'esperienza che si accingono a percorrere. E insieme, sempre perché adulti, pensarli disposti a rendersi consapevoli della provvisorietà del loro essere (non solo cognitivo ma anche emotivo) e riconoscere (di nuovo attraverso percorsi di crisi, di tradimenti che si succedono man mano che l'esperienza prospetta nuovi orizzonti di apprendimento) l'incertezza dei traguardi raggiunti, la loro provvisorietà, le condizioni di parzialità che inducono ad una costante ri-definizione di sé.

4. Sulla base di questi presupposti teorici si è inteso quindi avviare il corso. Ai nostri occhi, con il procedere, emergeva come la 'strada ferrata' scaturita dalla progettazione iniziale si mostrasse poco disposta a dar voce ai protagonisti del 4For i quali avrebbero potuto essere schiacciati dalla quantità degli aggiornamenti proposti, a scapito di un reale "apprendimento" personale. Perché questa è stata la 'moneta di scambio' del percorso: l'apprendimento in luogo dell'aggiornamento. Lo sforzo quindi è stato di indurre i partecipanti ad una costante meta-riflessione su quanto il corso offriva loro. Proponendo contributi talvolta discordanti, portando in aula esperienze più orientate a sollecitare il dubbio piuttosto che a confermare certezze, abbiamo cercato di offrire occasioni di riflessione orientate al confronto tra i contenuti proposti e, soprattutto, al confronto tra le modalità e metodi di trasmissione del sapere con cui questi contenuti venivano 'sommministrati'.

5. Sappiamo come esistano approcci molto diversi alla didattica: lezioni frontali, approcci interattivi, altri orientati al problem solving etc. Certo un corso ancor più strutturato avrebbe richiesto una serrata selezione di docenti i quali rispondessero a criteri di metodo didattico più omologati. Non tutti i docenti prescelti per la qualità dei contenuti proposti sarebbero stati disposti, per loro formazione e modo di intendere la trasmissione del sapere, ad una didattica più innovativa, interattiva e centrata sull'allievo. Ciò nonostante, la sfida è consistita nell'accogliere comunque nel corso contenuti altamente 'istruttivi', sebbene veicolati con modalità eterogenee; la sfida è consistita nel chiedere agli allievi, attraverso una meta-lettura degli interventi stessi, di riflettere 'oltre' e 'al di sopra' i contenuti veicolati dall'oratore in questione. Spesso poi si

trattava di contenuti che, per taluni partecipanti (di cui si è detta l'eterogenea provenienza), incrinavano certezze apparentemente consolidate, e questo ci richiama al dovere di concedere dello spazio per ri-calibrare il loro punto di vista con quello proposto (talvolta imposto) dal relatore in questione, favorendo una sintesi equilibrata, critica e clinica insieme, tra il già noto e l'ignoto che si affacciava ai loro occhi, procurando inevitabilmente incertezza e apparente confusione. Oppure, infine, là dove gli oratori pretendevano di presentare solo certezze, si trattava di sollecitare curiosità, discussione, critica e dubbio.

Ci siamo resi conto inoltre che il ritmo serrato del corso destinava poco tempo per discussioni in plenaria dei contenuti e dei metodi trasmessi e, per ricavare comunque spazio a questa riflessione, si è scelto di invitare gli allievi ad accogliere come compito primario anche la ricerca di uno spazio individuale di ripensamento dell'esperienza.

6. L'esperienza, dunque, è stata il divenire quotidiano, il frenetico rincorrere i molteplici stimoli proposti, l'avvicinarsi dei contributi tecnici, spesso incalzanti, proposti dai molti oratori comparsi sulla scena del 4For. Ma è stata anche l'azione sul campo, l'*action learning* consistita nello spendersi in prima persona rispetto a dei 'progetti' afferenti ai temi specifici del restauro, un'esperienza quindi centrata su problemi concreti e orientata a creare un legame 'circolare' tra l'attività quotidiana di lavoro e il processo di apprendimento: la finalità non era tuttavia solo quella di portare a buon fine il compito, ma soprattutto di porsi interrogativi nuovi per affrontare nuove e inusitate situazioni. L'intento dunque era far riemergere il sapere grazie all'elaborazione dell'esperienza vissuta, secondo un processo "per ricerca" in cui la realtà viene interrogata in condizioni di incertezza e senza risposte predefinite.

Esperienza infine è stata sfidarsi in prima persona nel difficile lavoro in piccoli gruppi, contenitori non sempre accoglienti all'interno dei quali i partecipanti si sono trovati a misurarsi con i temi della condivisione ma, molto spesso, anche del confronto difensivo, se non dello scontro aperto.

7. All'esperienza abbiamo richiesto poi di sedimentarsi e consolidarsi attraverso la riflessione "*La riflessione ci consente quel passo indietro per saltare oltre. Questo 'oltre' non è solo un al di là della contingenza delle esperienze, ma anche di quel fare indirizzato da cui l'apprendimento sicuramente trae energia, ma che da sé solo non conduce in alcun luogo*" (G.P. QUAGLINO, 2005, p. 210).

Abbiamo inteso quindi la riflessione come tappa fondante perché l'esperienza trascorsa potesse sedimentare, essere riconosciuta attraverso il ricordo e, talvolta, attraverso la ripetizione a distanza di sentieri già intrapresi, invitando i partecipanti a ri-flettersi nel confronto con essi.

8. Il modello teorico di riferimento illustrato in precedenza assume infine che ai momenti dell'esperienza e della riflessione seguano quelli dell'interpretazione e della narrazione. Questi si mostrano imprescindibili affinché la formazione si traduca in reale apprendimento, comportando di conseguenza una *trasformazione* del soggetto.

Quale *tras-formazione* dunque? Viste le premesse e l'etica che ha sotteso le nostre azioni, la trasformazione non vorrà certo essere azione imposta dall'esterno, volta cioè ad *addestrare* o ad *ammaestrare*. Se, come speriamo, di trasformazione si potrà affermare, questa sarà stata in primo luogo fatto del tutto personale.

9. La domanda che rivolgeremo ai nostri 4For una volta ritornati dall'*esilio* dello Stage sarà centrata proprio sulla consapevolezza della propria trasformazione; sarà centrata quindi sul chiedere loro quanto di questa *esperienza*, pur nella densità degli interventi, nella complessità dei progetti da realizzare, nella fatica di sopportare tanti mesi di lontananza, quanto di tutto ciò sia rimasto in loro grazie a quel valore aggiunto che è consistito nell'interrogarsi durante il percorso, nell'aver trovato con rigore, ma anche clemenza verso la propria fatica, il tempo per una *riflessione* consapevole, il luogo, la giusta distanza (per taluni fantasticata appunto come un esilio²) per un' *interpretazione* del loro percorso e per tornare infine e raccontarla, attraverso una *narrazione*, in equilibrio tra la non più evidente certezza di quello che si era e l'apparente incertezza di quanto offrirà loro il domani.

10. Potrà stupire, per concludere, non averci mai sentito citare l'ormai noto slogan del *sapere, saper fare, saper essere*. Forse perché, a pensarci bene, il valore aggiunto del nostro *prototipo*, il valore che è maturato durante il percorso e in cui abbiamo creduto, è in un qualcosa che ha del primordiale, ossia il sapere "di essere", attraverso una scoperta e un'esplorazione del tutto personale.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. (1957) *La poetica dello spazio* (Dedalo, Bari 1999).
 DEMAZIERE, D., DUBAR, C., (1997) *Dentro le storie* (Raffaello Cortina Editore 2000).
 DEMETRIO D., (1998) *Manuale di educazione degli adulti* (Laterza, Bari).
 FOUCAULT, M. (1971), *L'ordine del discorso*. (Einaudi, Torino 1972).
 FOUCAULT, M. (2001), *L'ermeneutica del soggetto* (Feltrinelli, Torino 2003).
 KEATS, J. (1817) *Il sogno di Adamo* (Mondadori, Milano 2001).
 MORIN, E. (1999) *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero* (Raffaello Cortina Editore, 2000)
 NATHAN, T. (2001) *Non siamo soli al mondo* (Bollati Boringhieri, Torino 2003).
 QUAGLINO, G.P., (1999) *Scritti di formazione* (Franco Angeli, Milano).
 QUAGLINO, G.P., (2004) *La vita organizzativa* (Raffaello Cortina, Milano).
 QUAGLINO, G.P., (edited by) (2004) *Autoformazione. Autonomia e responsabilità per la formazione di sé nell'età adulta* (Raffaello Cortina Editore, Milano).
 QUAGLINO, G.P., (2005) *Fare formazione. I fondamenti della formazione e i nuovi traguardi* (Raffaello Cortina Editore, Milano).
 RICOEUR, P. (1983) *Tempo e racconto*. Vol. 1 (Jaka Book, Milano 1986).

¹ Stage: Italia: Roma - ICCROM; Roma; Galleria Nazionale di Arte Moderna (GNAM); Firenze - Opificio delle Pietre Dure (OPD); Francia: Parigi - Istitute Nazionale de Patrimoine (InP); Parigi - Institute de Maison d' Italié; Parigi, UNESCO; Germania: Erfurt - Università...

² NATHAN, T. (2001), tr. it. 2003 : .45 "Per quanto se ne dica, l'esilio è una sofferenza, una delle più acute; fatta di siderazione davanti al suo mutismo, dell'impossibilità di soffocare la nostalgia, della speranza sempre delusa di un ritorno delle gioie di un tempo. Ma l'esilio è anche un'avventura, a patto che la memoria del viaggiatore resista ai tentativi di captazione, al canto di sirena della semplificazione, a patto, anche, di trovare un luogo dove restituire un giorno l'esperienza accumulata. E' vero che si impara infinitamente dal viaggio; si apprende per prima cosa dalle proprie metamorfosi durante il percorso; ma a che cosa servirebbe apprendere se non esistesse un momento, un luogo in cui l'esperienza verrà a cristallizzarsi in un'eccedenza di densità? Se l'esilio è sempre una sofferenza, può diventare una ricchezza, per il viaggiatore come per i suoi ospiti, solo al prezzo di una costante esigenza di fedeltà."

**Formazione e training di
curatori e conservatori**

Fondata nel 1990 come *Ecole nationale du Patrimoine (ENP)*, la scuola fu dapprima predisposta ad organizzare i competitivi esami di ingresso e corsi di formazione per curatori del patrimonio culturale assunti dallo Stato, la Città di Parigi o le autorità regionali. Nel 1996, l'*ENP* prese in carico il compito di selezionare e formare conservatori del patrimonio culturale dopo la fusione con l'*Institut de formation des restaurateurs des oeuvres d'art (IFROA)*.

Il decreto governativo del 21 Dicembre 2001 confermò la doppia missione della fondazione e la presente denominazione, *Institut National du Patrimoine (INP)*. La riforma prese inoltre in considerazione gli schemi di istruzione continua indirizzati ai curatori e ad altri professionisti del patrimonio culturale tanto quanto la sempre crescente collaborazione con il *Centre National de la Fonction Publique Territoriale*. Dal 2004, l'*INP* ha organizzato anche corsi di aggiornamento per conservatori professionisti.

Oggi l'*INP* comprende due sedi accademiche, situate a Parigi e a Saint-Denis, che si occupano di campi specifici, ma complementari. I curatori sono formati per un periodo di diciotto mesi, alternando con sessioni accademiche svolte in Francia e all'estero. I conservatori si formano per un periodo di cinque anni dopo un test di ingresso molto competitivo secondo la specialistica scelta (*arti del fuoco*, arti grafiche e libri, tessuti, arredi, policromie, fotografia, scultura, etc.). Diversamente dai curatori, i conservatori non diventano funzionari pubblici dopo il completamento dei loro studi all'*INP*, ma lavorano principalmente come free-lance.

Dal 2006, il diploma di conservatore del patrimonio culturale conferisce ai diplomati con successo, l'equivalente di una laurea magistrale. Il loro programma di studi include sessioni pratiche e accademiche, e collocamento in Francia e all'estero oltre alla ricerca nel campo della conservazione. Nel quinto anno ogni studente gestisce la conservazione di un'opera o di una serie di opere d'arte, dall'esame preliminare al trattamento conservativo medesimo. Ciò coinvolge inoltre la redazione di tesi in cui gli studenti devono dare completa descrizione del loro lavoro, spiegando le scelte fatte durante il percorso. L'elaborato include inoltre uno studio approfondito delle opere trattate, sia dal punto di vista storico

artistico che da quello della storia delle tecniche utilizzate. In ultimo, gli studenti presentano i risultati della ricerca scientifica applicata, svolta su una problematica riscontrata durante il loro lavoro di restauro. La metodologia di conservazione e la ricerca eseguita dagli studenti, sono valutate da una commissione esterna, composta da curatori, conservatori e scienziati.

Seminari collettivi sono organizzati ogni anno sui temi di interesse professionale e metodologia comune sia per studenti curatori che per conservatori. Questi seminari stimolano dibattiti veramente illuminanti su conservazione e restauro. I soggetti sono: etica professionale, rispettivi ruoli di curatore e conservatore, storia di conservazione e restauro, conservazione preventiva, stima delle condizioni, procedure d'appalto e miglioramento di conservazione e restauro.

L'istituto desidera soddisfare i bisogni delle diverse professioni incontrate nel campo del patrimonio culturale, e di incrementare la consapevolezza e la comprensione l'una dell'altra. Un'altra delle priorità dell'istituto è di rafforzare l'etica di ognuna di queste professioni, promuovere dibattiti sulla loro evoluzione in Francia e nel panorama internazionale, e, per quanto possibile, anticiparne futuri sviluppi.

L'*INP* riunisce una variata gamma di competenza e pratica, rispecchiando i diversi percorsi presi da conservatori e curatori prima della loro ammissione all'istituto. Equamente diversificata è la competenza portata dai molti professionisti – quasi settecento – che portano il loro contributo alle attività dell'*INP*. La diversità, congiuntamente all'immane motivazione e dedizione degli studenti, sono la forza dell'istituto.

Studenti internazionali hanno accesso a sessioni brevi o ai corsi di studio a lungo termine forniti dall'*INP*.

(Istituto Centrale per il Restauro - Roma, Italia)

Essere un restauratore dell'ICR in SCD: esperienze, valutazioni, suggerimenti

1. INTERDISCIPLINARIETÀ ALL'ICR¹

L'intento di creare un Istituto del Restauro su solide basi che fossero ad un tempo scientifiche, storiche e tecnico-operative era già consapevolmente presente, negli anni Trenta del Novecento, da parte dei fondatori. Il fatto di costituire istituzionalmente un luogo in cui le diverse discipline convivessero, costantemente chiamate a lavorare insieme nel progetto della tutela, ha fatto sì che la collaborazione si dipanasse attraverso gli anni con vicende ed esiti diversi: spesso con il felice raggiungimento di obiettivi comuni. Avendo ricevuto la mia formazione di restauratrice presso l'Istituto Centrale del Restauro, sono cresciuta nella convinzione che, nel luogo in cui si interviene sull'oggetto da conservare, lavorare fianco a fianco con scienziati ed umanisti debba rappresentare per il restauratore una condizione normale, il presupposto "obbligatorio" di ogni intervento di restauro. Nello stesso tempo una collaborazione armoniosa rappresenta talvolta un obiettivo difficile da raggiungere.

Questa realtà sfaccettata, che all'interno dell'ICR si articola nelle aule di lezione, nei laboratori scientifici ma soprattutto nei laboratori di restauro, è il terreno ideale per una riflessione sui possibili modi di condividere le decisioni nell'ambito della tutela: riflessione che costituisce il nucleo centrale del corso SCD.

2. IL POSTO DELL'ATTIVITÀ DELL'ICR NEL CORSO SCD 2006

L'attività didattica nella Scuola dell'ICR è finalizzata a formare dei restauratori. Per un insegnante restauratore la pratica didattica conduce alla possibilità di definire, con buon margine di approssimazione, quali siano le esigenze degli allievi e, cosa non secondaria, quale sia la base di conoscenza di cui essi siano già in possesso, e sulla quale si può contare.

Nel cercare di proporre qualcosa di utile ai corsisti di SCD 2006, ho dovuto tenere conto del fatto che essi, oltre a provenire da aree geografiche differenti svolgono nell'ambito della tutela, nel loro paese, attività diverse. Quali sono le loro conoscenze comuni? È possibile parlare per tutti il medesimo linguaggio? Per parte

mia è stato necessario, in questo senso, tentare di orientarmi verso una visione più ampia. Tale tentativo mi ha condotto una volta di più alla constatazione che la mia professione, quella del restauratore, è in sé una professione interdisciplinare, necessariamente connotata dallo sforzo di "ampliare il proprio raggio visivo", nel tentativo di considerare tutte le sfaccettature e le implicazioni della tutela del patrimonio culturale.

Passiamo ora ad esaminare brevemente quali riflessioni siano scaturite dalle due principali occasioni che, in SCD 2006, hanno portato i corsisti a contatto con l'attività dell'ICR.

2.1. UNIT 2: CULTURAL PROJECT: CONSERVATION DECISIONS IN CONTEXT

Nel caso di laboratori dell'ICR, il contesto in cui si prende la decisione è duplice: da un lato vi è il contesto di appartenenza dell'opera, al quale essa ritornerà dopo il restauro (che sia o meno originario); dall'altro vi è quello del laboratorio nel quale il restauro viene condotto.

Il laboratorio dell'ICR non costituisce un contesto qualsiasi, bensì un luogo nel quale ogni decisione, pur con tutte le implicazioni e le variabili possibili date dal "caso per caso", tiene necessariamente conto della tradizione dell'Istituto e della *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi.

Pertanto le problematiche da portare in SCD dovevano restituire un'immagine di tale background, e le visite ai laboratori sono state decise tenendo conto di questo. Sono stati illustrati argomenti tecnico-conservativi che abbiano avuto bisogno, nel loro approfondimento e risoluzione, della partecipazione di professionisti diversi: scienziati, umanisti, restauratori. In occasione di SCD 2006 le principali problematiche scelte sono state le seguenti:

- L'evoluzione dei telai per il tensionamento dei dipinti su tela;
- Le problematiche estetiche della reintegrazione delle lacune degli oggetti in ceramica;
- La *Carta del rischio*: come una mappatura informatizzata su vasta scala del patrimonio culturale e del suo stato di conservazione possa aiutare a stabilire priorità e a prendere decisioni.

Non è questo il contesto per entrare nel merito, in maniera descrittiva, di tali problematiche tecniche e delle loro implicazioni teoriche e scientifiche: tuttavia va detto che, nei fatti, la visita è stata occasione per far emergere molti altri interrogativi, curiosità, scambi di informazioni. L'incontro tra professionisti della tutela provenienti da contesti e luoghi diversi è sempre una straordinaria occasione

di contatto umano e di scambio professionale a tutti i livelli.

2.2. UNIT 3, MODULE 1: THE OBJECT AS A SOURCE OF INFORMATION. LOOKING & SEEING.

Anche in questo caso gli spunti offerti dal modulo del corso presso i laboratori ICR sono stati ricchi e vari.

Sebbene l'ICR sia un'istituzione statale che si occupa principalmente (ma non solo) di arte italiana, quindi dotata di una precisa, seppure ampia, connotazione geografica, sono visibili nei laboratori numerose tipologie di manufatti, dal significato culturale diversificato: dall'oggetto firmato dall'artista celebre al prodotto dell'artigianato, al reperto archeologico, al manufatto etnografico. Questo ha permesso di applicare la riflessione teorica in merito al contesto culturale dell'oggetto su specifici *case studies*.

L'osservazione di un medesimo oggetto per un tempo prolungato, da parte di un gruppo di persone che hanno poi confrontato e messo insieme le loro impressioni, è stata fonte di stimolo per svariate ragioni:

- Non si conosce mai un oggetto in maniera sufficientemente approfondita: vi è sempre qualcosa di nuovo da osservare. La valutazione ed il dibattito condotto collettivamente su di un manufatto presente in un laboratorio è quindi stimolante anche per il restauratore che se ne stia occupando.
- Spesso la freschezza dello sguardo di chi non ha mai visto l'oggetto precedentemente suggerisce osservazioni originali, inaccessibili a chi invece già crede di conoscerlo. Ci si rende conto così che ognuno di noi si porta dietro un bagaglio di conoscenze inevitabilmente legato a stereotipi di varia natura (anche di tipo strettamente tecnico), che possono talvolta costituire un ostacolo all'acquisizione di un sapere ulteriore.
- Persone provenienti da aree geografiche e culturali diverse sono state educate al "guardare" in maniera diversa, per cui "vedono" cose diverse. Comporre il mosaico di queste diverse riflessioni vale ad offrire un quadro molto più ricco del consueto della cosa osservata.

3. L'ICR COME ISTITUZIONE PARTNER: IMPARARE DA SCD

Partecipare ad un progetto di didattica e di confronto culturale come SCD offre necessariamente, non solo ai corsisti, ma anche a chi appartiene ad un'istituzione partner nel progetto, la possibilità di imparare qualcosa. Chiunque, infatti, può ricevere un beneficio da un corso in cui si insegna che dirimere e gestire i conflitti inter-

disciplinari è possibile, perseguendo nello stesso tempo l'obiettivo di un dialogo utile e fruttuoso in ambito lavorativo.

Pertanto chi all'ICR, come nelle altre istituzioni, dà la propria disponibilità e mette a disposizione spazi e materiale di riflessione, ha bisogno di ricevere da tale compito una accrescimento delle proprie conoscenze.

E' una cosa estremamente positiva, infatti (da incoraggiare ulteriormente), che il personale delle istituzioni coinvolte in SCD abbia la possibilità di partecipare/assistere al corso. Per l'ICR, la vicinanza tra le sedi delle due istituzioni può favorire tale partecipazione. Dal momento che il corso si ripete ogni due anni, una consuetudine in questo senso aiuterebbe i docenti ICR ad orientarsi tra i contenuti trattati ed a scegliere per i corsisti gli argomenti di maggiore interesse.

Non è stato facile per me, come elemento di raccordo tra ICR e SCD, pur avendo partecipato alle riunioni del *design course*, trasmettere ai colleghi ICR intenti e scopi del corso.

Terrei ad aggiungere una considerazione di ordine più generale: all'interno dei programmi della Scuola dell'ICR vi potrebbero essere moduli e lezioni da inserire utilmente nei corsi ICCROM. Allo stesso modo, è senz'altro positivo che all'educazione degli allievi dell'ICR all'interno della Scuola di Alta Formazione possa contribuire un'istituzione come l'ICCROM, sia con lezioni nei corsi ICR, sia favorendo la partecipazione dei giovani restauratori italiani in formazione ai corsi ICCROM. Questo significa dare ai restauratori di domani un'educazione consapevole sulla realtà internazionale della tutela. Oltre ad accrescere in modo significativo le loro conoscenze ciò favorirebbe, in generale, il rapporto fra istituzioni.

¹ <http://www.icr.beniculturali.it>

(Opificio delle Pietre Dure - Firenze, Italia)

Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati¹

In occasione della ricorrenza dei quaranta anni dall'alluvione del 4 novembre 1966 l'Opificio delle Pietre Dure e il Laboratorio di Restauro di Firenze, diretto da Cristina Acidini, in collaborazione con l'Opera di Santa Croce, ha restituito al Museo di quella basilica otto capolavori della pittura fiorentina dal XIV al XVI secolo, ripresentati con un allestimento temporaneo, inaugurato il 7 novembre 2006. Il significato di questa iniziativa è da ricercarsi prima di tutto nella costante attività svolta dai Laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure al servizio della conservazione del patrimonio culturale nazionale ed in particolare in merito alla sfida rappresentata dalla serie di dipinti gravemente danneggiati dall'alluvione del 1966.

Dal punto di vista della politica culturale generale, la riflessione, ormai in prospettiva storica, che oggi è possibile compiere ci propone tutta una serie di tematiche: le grandi scelte compiute immediatamente dopo il disastro e la loro reale efficacia; lo sviluppo delle metodiche di intervento sulle opere alluvionate in rapporto con l'evoluzione della riflessione teorica; l'oscillante interesse manifestato dalla città e dalle sue forze politiche per questa problematica. Dopo il notevole afflusso iniziale di risorse per l'alluvione di Firenze sia l'attenzione dei media che i finanziamenti si esaurirono, mentre si aggiunsero nuove e costanti necessità, determinate dal progressivo invecchiamento dei materiali e anche ulteriori eventi traumatici, come l'attentato degli Uffizi del 1993, sia -infine- il sorgere e l'affermarsi, a partire dagli anni Ottanta in poi, di una cultura dell'immagine basata sempre più sulle grandi mostre e su interventi di facile risoluzione e di grande e immediata efficacia spettacolare, come richiesto dal sistema degli sponsors. In un contesto di questo tipo si può ben capire come mai oggi si stia ancora parlando del restauro dei dipinti dopo quarant'anni dall'alluvione.

L'Opificio ha cercato di continuare a prestare attenzione al recupero delle opere alluvionate, anche perché, avendo vissuto in prima persona tutte le fasi dell'emergenza quale centro di riferimento per tutti gli interventi, è stato a lungo l'unico in possesso del *know how* completo in questa complessa materia, ed è tuttora coinvolto a livello di consulenza anche per gli interventi affidati a privati, quasi tutti ex-allievi dell'Istituto ai quali nel corso di formazione si è

cercato di trasferire almeno in parte queste conoscenze.

Oltre dieci anni fa il nostro lavoro iniziò a concentrarsi su una serie di opere provenienti dall'epicentro del disastro del 1966, la Basilica di Santa Croce ed il suo Museo, allora come oggi allestito nel grande refettorio e nelle altre sale del primo chiostro: due enormi e danneggiatissime pale del Salviati con la *Deposizione dalla Croce* e del Bronzino con la *Discesa di Cristo al Limbo*, i polittici di Lorenzo di Niccolò, Giovanni del Biondo e Nardo di Cione, le due tavole indicate erroneamente come *en pendant* nelle vecchie schede con la stessa attribuzione a Domenico di Michelino con i francescani *San Bonaventura* e *San Bernardino da Siena*, quest'ultima ora qui proposta con l'attribuzione a Rossello di Jacopo, ed infine la più piccola tavola attribuita a Lorenzo Monaco raffigurante *Sant'Jacopo*, in disastrose condizioni ed a metà del trasporto del colore.

Nel 2003 in previsione del quarantennale dell'alluvione si è potuto favorire un'accelerazione finale dei lavori di restauro ed una loro presentazione tramite un'esposizione curata dall'Opera di Santa Croce, in attesa della necessaria futura riprogettazione degli spazi espositivi.

Affrontare i problemi delle opere alluvionate significa anche, inevitabilmente, ricostruire le vicende e le scelte allora compiute, e sottoporle ad una valutazione, né in chiave elogiativa né polemica, bensì in una dimensione storicizzata, nella quale deve trovare posto anche l'evidenziazione del grande ruolo svolto da molti personaggi, dai restauratori ai vertici dell'Amministrazione, che hanno scritto la storia del restauro a Firenze e che si assunsero l'enormità e la responsabilità delle scelte da compiere. Il primo, Ugo Procacci, è stato per tutti il Soprintendente dell'alluvione, del quale si è ricordato l'anno scorso il centenario della nascita; al secondo, Umberto Baldini, scomparso proprio durante la preparazione di questo catalogo, è dedicata questa iniziativa.

Cercando di presentare in maniera sintetica il problema tecnico, si può ricordare che fra tutte le tipologie di opere d'arte alluvionate, i dipinti su tavola furono senz'altro quelle sulle quali i danni risultarono più disastrosi. I fenomeni che l'evento "alluvione" comportò nei confronti di un dipinto su tavola rispondono, presi singolarmente, a dinamiche piuttosto ben comprensibili; la grande difficoltà è costituita talvolta dall'interazione a vari livelli dei diversi fattori e, ancor più, dalla comprensione della strada più opportuna di intervento. Il supporto ligneo, gli strati preparatori e la pellicola pit-

torica di un'opera su tavola sono costituiti da materiali dalla natura e dal comportamento diverso, non solo nella normale dinamica di invecchiamento nel tempo, ma anche come risposta nei confronti degli stimoli che essi ricevono dagli elementi esterni. Le condizioni di buona salute dell'insieme prevedono che ciascuno dei tre elementi costitutivi abbia in sé una buona *coesione*, sia cioè solido, e che abbia una buona *adesione* con gli altri, cioè che la preparazione sia ben attaccata alla tavola e il colore ad essa. Quando qualche elemento intrinseco od esterno, come nella maggior parte dei casi, mette in discussione questi due elementi, la coesione e l'adesione, si verificano i peggiori elementi di degrado possibili in un dipinto, quelli contro i quali una soluzione è più difficile ed incerta. Il restauro, nei confronti di questo tipo di problematiche non è onnipotente e le soluzioni che esso può offrire sono parziali e, talvolta, addirittura con molte controindicazioni.

L'acqua, o l'umidità, agiscono dunque soprattutto su due elementi: la preparazione, che può variare moltissimo come composizione a seconda della scuola pittorica, ma che su tavola vede sempre la presenza, con o senza altri materiali, del gesso e della colla d'origine animale, ed il legno del tavolato. Quest'ultimo, in proporzione diversa a seconda del tempo di esposizione, della sua specie, del suo spessore e di altri fattori connessi con le modalità della sua lavorazione assorbe una certa quantità di acqua e quindi è sottoposto ad una dilatazione dimensionale che su dipinti di grandi dimensioni può essere di livello macroscopico. La successiva cessione di umidità all'ambiente, durante la fase di asciugatura, comporta invece un restringimento che in rapporto alla velocità di attuazione, e alle dimensioni del fenomeno, può provocare forti tensioni da compressione nelle fibre, con la possibilità di cedimenti strutturali e deformazioni. Contemporaneamente a questi eventi la preparazione sulla quale poggia e aderisce la pellicola pittorica va incontro ad un processo di maggiore o minore decoesione per il dilavamento della componente adesiva. L'effetto combinato di queste due fenomenologie a carico del supporto e del complesso formato dalla preparazione e dal colore è che le sollecitazioni derivanti dai movimenti del supporto vanno a colpire gli strati superiori, provocando una diffusa perdita di adesione, con possibilità di distacchi, sollevamenti e quindi di cadute di colore.

A partire circa dalla metà del Settecento in poi la risposta a questo tipo di problema è stata quella della separazione della pellicola pittorica e la ricostruzione di una nuova preparazione ed un

nuovo supporto, stabili e sicuri: il cosiddetto "trasporto" del colore, all'interno del quale sono comprese molte diverse metodiche tecniche di intervento, più o meno distruttive.

Altri tipi di danno arrecati ai dipinti su tavola dall'alluvione sono quelli causati dall'accumulo di sporco, fango mescolato con i liquami delle fogne e dei depositi di idrocarburi provenienti dal sottosuolo, e quelli connessi con l'effetto meccanico causato dall'impatto della massa d'acqua sull'opera.

Le scelte di Baldini e Procacci riguardo la velinatura di tutti i dipinti bagnati, l'allestimento del deposito climaticamente controllato della Limonaia per far asciugare lentamente le opere, ed il mantenimento del loro restauro a Firenze, furono scelte senz'altro positive, anche se alcuni aspetti andrebbero oggi più attentamente approfonditi, grazie anche alle maggiori conoscenze tecniche e scientifiche.

Per quanto concerne i restauri, si deve ricordare che l'azione del laboratorio non si limitò alla mera applicazione delle metodiche di consolidamento o di trasporto del colore tradizionali: per assicurare un supporto rigido al colore si cercò di predisporre dei veri e propri calchi della superficie, come per la *Deposizione* dell'Allori, al fine di consentire di girare il dipinto a faccia in giù senza rischiare di frantumare o schiacciare i numerosi sollevamenti del colore. Le possibili deformazioni della sola pellicola pittorica furono evitate con una tecnica mutuata dalla foderatura tradizionale a pasta "alla fiorentina"².

Un'originale ricerca venne introdotta per l'individuazione delle più opportune modalità di fissaggio del complesso colore-preparazione-tela sul supporto, così da garantire in questo momento la possibile futura reversibilità dell'operazione. Dopo varie sperimentazioni una prima soluzione che ebbe numerose applicazioni consisté nell'impiegare, quale strato di separazione e di possibile sacrificio, uno speciale cartoncino a frattura predeterminata, mostrando così di voler concretamente dare corso a quella ricerca di reversibilità che si stava affermando in quegli anni quale nuovo principio teorico. Si tratta certamente di una reversibilità solo parziale, essendo il trasporto in sé una pratica, per la sua parte demolitiva, ovviamente irreversibile.

La risposta ai problemi di degrado strutturale dei dipinti su tavola fu affrontata con una pluralità di strumenti, cercando sempre di privilegiare la conservazione dell'interezza dei materiali costitutivi e riservando il trasporto ai casi davvero altrimenti insolubili. Alcune

delle opere che sono tornate a Santa Croce, come le grandi pale del Bronzino e del Salviati, non furono trasportate allora, e questo ha reso possibile di poterle oggi trattare con degli strumenti più aggiornati. Altre opere, anche grazie alla maggiore solidità della tecnica di costruzione, come il polittico di San Giovanni Gualberto, si sono potute recuperare con un'accurata opera di consolidamento e di fermatura del colore.

Andava presa in considerazione inoltre la più o meno accurata tecnica di esecuzione antica delle opere: le grandi tavole cinquecentesche, eseguite originariamente con scarsi accorgimenti volti a conferire solidità all'insieme, presentano i casi di maggior degrado; all'opposto, l'ottima tecnica di esecuzione di alcune tavole del Medioevo poté consentire di compiere degli interventi assolutamente originali, come nella *Croce dipinta* di Cimabue nella quale la presenza di una tela consistente e continua su tutta la superficie al di sotto degli strati della preparazione, incollata sul legno permise, favorendo il cedimento dell'incollaggio tra la tela e il legno, di separare il colore dal supporto insieme alla tela che lo sostiene, evitando la demolizione del supporto.

Proprio nel restauro della *Croce* di Cimabue furono poi introdotte molte altre innovazioni interessanti. Una di queste consisteva nella sostituzione del cartoncino a frattura predeterminata con uno speciale adesivo sintetico a viscosità permanente, che garantiva la costante reversibilità dell'incollaggio ed eliminava la necessità di introdurre un ulteriore materiale nella struttura che si andava ricostruendo. Questa sperimentazione mostra chiaramente la volontà di introdurre un nuovo supporto intermedio, tra colore-preparazione-tela e legno, per evitare in futuro i possibili problemi connessi con il comportamento di quest'ultimo. Inerte, insensibile agli sbalzi di UR e T, sottile, leggero ma resistente, la scelta si orientò su di una sottile lastra in resina e fibra di vetro.

L'evoluzione tecnica del trasporto del colore è stata motivata per evitare la perdita di parte dei materiali antichi durante la fase della demolizione e la riproposizione della pittura su di una superficie eccessivamente regolare, che conferisce un'immagine innaturale al dipinto. Il Laboratorio mise a punto una metodica, applicata per risolvere il problema della *Croce dipinta* di Lippo Benivieni, ancora del Museo di Santa Croce³.

Gli otto dipinti al centro della presente iniziativa hanno storie diverse e rappresentano anche casistiche differenziate, con interventi scalati nel tempo in questi quaranta anni: non dovrà perciò stupire

se si potrà trovare in essi un largo ventaglio di scelte e di soluzioni, invece assai interessanti dal punto di vista didattico e storico.

Un primo gruppo è costituito dai dipinti per i quali era già stato intrapreso e portato a vari livelli di compimento il procedimento tradizionale del trasporto del colore, operazione dunque irreversibile, che ci ha costretto a seguire tale percorso, introducendo semmai tutte le possibili migliorie tecniche. Si tratta del *San Bonaventura*, attribuito a Domenico di Michelino, e del *San Jacopo* di Lorenzo Monaco datato 1408. In essi la fase demolitiva e di separazione era già stata compiuta e il colore si trovava protetto sul davanti da una pesante velinatura, mentre il retro mostrava i primi strati di preparazione ricostruita intorno ad una garza sottile, il così detto "cencio di nonna". Queste condizioni di estrema fragilità avevano prodotto col passare del tempo delle fastidiose deformazioni con delle grinze sulla superficie. Un lungo lavoro è stato allora condotto dai restauratori per recuperare una accettabile planarità, senza incorrere in effetti di schiacciamento o di eccessiva regolarizzazione dell'andamento della superficie. Anche la successiva fase della ricostituzione degli strati preparatori e le modalità di adesione ad un nuovo supporto ligneo sono state oggetto di riflessioni arrivando anche a proporre, per il complesso caso del Lorenzo Monaco, delle tecniche innovative. Nel caso del *San Jacopo* e



Domenico di Michelino
San Bonaventura



Lorenzo Monaco
San Jacopo

avendo una testimonianza oggettiva dell'andamento antico della superficie, cioè come deformazione della planarità del supporto, e basandosi su di una valutazione delle immagini fotografiche precedenti all'alluvione, si è deciso di introdurre un leggero andamento curvilineo per evitare un improprio appiattimento. Per evitare però che questo si configurasse come un'invenzione di fantasia abbiamo



Lorenzo di Niccolò
Incoronazione della Vergine e Santi

della Vergine e Santi di Lorenzo di Niccolò è invece uno dei pochissimi esempi di separazione della pellicola pittorica dal supporto avvenuto non tramite la demolizione di quest'ultimo, ma per mezzo del cedimento dell'incollaggio della tela che reca su di sé gli strati della preparazione e del colore. La riproposizione dell'insieme è poi avvenuta, con risanamenti separati, con il colore disposto su di una lastra di vetroresina, avendo come elemento di discontinuità il citato cartoncino a frattura predeterminata. Le leggere variazioni dimensionali intercorse tra le parti staccate e quelle strutturali rimaste intere hanno costretto ad un complesso rimontaggio. La superficie del colore, martoriata da infiniti piccoli traumi, è stata recuperata con un'attenta, ma limitata opera di restauro pittorico a selezione cromatica, ispirandosi anche al valore cromatico delle parti antiche abrase.



Nardo di Cione
Politico

Un trasporto in parte antico, con il colore riportato su tela ancorato perimetralmente al supporto come una tela tirata su di un pannello, ed in parte conseguente all'alluvione, è quanto invece possiamo vedere nel politico di Nardo di Cione. Le tavole avevano già perso nei secoli la carpenteria antica ed erano arrivate al laboratorio con una struttura di bassissima qualità per di più semidistrutta dall'evento. Per esso negli anni passati era stata predisposta una nuova struttura di politico, dalle forme semplificate per non creare ovviamente un falso, ma che restituisse una più corretta lettura dei valori formali del-

optato per una curva geometricamente regolare, che muove sì la superficie, ma non si configura come un'imitazione falsificante.

Il politico con
l'Incoronazione

l'opera, essendo le sue linee ed i suoi spazi desunti dalla logica costruttiva e dimensionale del dipinto, intendendo il restauro come un atto attivo, propositivo, tipica di Baldini. Abbiamo deciso di reimpiegare questa struttura perché anch'essa ha ormai un suo significato per la storia del restauro, cercando di conferirle un valore cromatico che l'assimilasse per quanto possibile alla valenza di struttura espositiva. Diversamente si è agito su di una larga parte del ritocco allora eseguito con la tecnica originale della "selezione oro", che è stata oggetto negli anni di uno sviluppo nel laboratorio al fine di farle acquisire una maggiore funzionalità, tramite l'introduzione dell'oro a conchiglia accanto alla triade cromatica del tratteggio (giallo/rosso/verde), così da poter conseguire caratteristiche di riflessione della luce più vicine a quelle dell'oro stesso.

Secondo la stessa logica tutto il ritocco eseguito è stato rivisto alla luce delle tendenze attuali, ma senza cambiare le scelte complessive di fondo allora compiute.

Il *San Bernardino* di Domenico di Michelino ed il *politico* di *San Giovanni Gualberto* di Giovanni del Biondo, sono invece rappresentativi



Giovanni del Biondo
Politico di San Giovanni Gualberto

dei casi in cui non si è proceduto con il trasporto, grazie soprattutto alla maggiore solidità della tecnica costruttiva. Gli interventi sono stati compiuti con le tecniche più consuete del consolidamento e della fermatura per la superficie anteriore, e del consolidamento della struttura lignea per il supporto. Le cornici andate perdute sono state reintegrate come atto di manutenzione, impiegando gli stessi materiali, senza pervenire però a falsificatori trattamenti antiquariali. I due interventi sui relativi supporti sono cronologicamente molto lontani e testimoniano anche la storia recente del restauro in questo campo particolare. Le traverse del *San Giovanni Gualberto*, per esempio, rappresentano il primo caso, compiute nel 1986, nel quale si iniziò ad inserire elementi meccanici di elasticità in risposta alla possibile tendenza all'incurvamento, non affidando più tale funzione alla sola flessibilità delle traverse stesse.

La gravità del degrado e le colossali dimensioni dei due dipinti

hanno fatto sì che il restauro della *Deposizione dalla Croce* di Francesco Salviati (1548) e della *Discesa di Cristo al Limbo* del Bronzino (1552), anticamente compiute per gli altari Dini e Zanchini sulla controfacciata della chiesa, rappresentassero due



Francesco Salviati
Deposizione dalla croce

dei più complessi interventi compiuti dal Laboratorio negli ultimi quindici anni. Il dipinto del Salviati si presentava suddiviso nelle sei tavole verticali che lo compongono, ciascuna soggetta nel tempo, oltre ai fenomeni già descritti provocati dall'alluvione, a deformazioni tali da rendere assai difficile pensare di poter ricomporre un unico

dipinto. Le singole assi sono state oggetto di un lungo e ripetuto nel tempo lavoro di consolidamento e fermatura, impiegando la depressione ed una pazienza infinita. Contemporaneamente, le tavole venivano risanate anche per far fronte al dissesto causato dagli inserti impiegati per risanare dei nodi rimossi al momento della costruzione, ovviamente deformati e senza più un corretto rapporto di livello con il resto della superficie pittorica. Sono stati necessari tanti piccoli trasporti locali di colore per recuperare le porzioni di pittura e adagiarle senza più scalini su di una nuova tassellatura della zona. E' poi iniziato il delicato lavoro di ricongiunzione delle tavole, stabilendo una linea di curvatura generale che consentisse di recuperare col minor danno estetico possibile le singole deformazioni e svirgolate. Si è così potuto procedere con le operazioni di completamento della pulitura, che ha rivelato vecchi rifacimenti precedenti all'alluvione, forse causati da un'infiltrazione d'acqua proveniente dall'alto, che ci ha, alla fine, consegnato un dipinto di straordinaria qualità formale ma sfigurato da una serie infinita di piccole mancanze e di abrasioni. Secondo la nostra metodologia teorica le mancanze totali di colore vanno stuccate a livello ed integrate con un due sistemi differenziati a tratteggio che rispondono all'interpretazione che si dà (ricostruibili o meno) del peso della lacuna: la selezione e l'astrazione cromatica. La limitata estensione delle lacune in rapporto alle figure ci

ha consentito di poter scegliere per tutte le lacune del Salviati la tecnica di ricollegamento delle forme proprie della selezione cromatica. Rimaneva il problema delle abrasioni; una interpretazione fedele della teoria del restauro di Baldini, anche se ciò non è molto noto e sicuramente scarsamente applicato per la tendenza attuale di "accomodare" molto i dipinti, prevede che non si intervenga affatto su di esse, essendo comunque quella in vista materia antica. In questo caso però la quantità di questo tipo di danno provocava un forte disturbo visivo rendendo impossibile un'accettabile fruizione degli eccezionali valori formali dell'opera. D'altra parte, ed è ancora un insegnamento di Baldini, l'eccesso di ritocco, proprio come avviene in molti dei quadri sapientemente "accomodati" che citavo poco fa, rischia di provocare sempre un netto calo della qualità complessiva dell'opera e una sua omogeneizzazione con la mano del restauratore. E' tipico del restauro questo dover affrontare un problema nel quale i due corni del problema hanno ciascuno una parte della verità, e la sua natura dialettica costringe sempre ad un paziente e complesso lavoro di valutazione, con la massima attenzione alle caratteristiche del caso specifico. Si è così deciso di intervenire in maniera graduale, con lo strumento ancora del tratteggio, a seconda dell'entità del disturbo estetico causato, ottenendo vari livelli d'intervento: dal quasi inesistente, un semplice abbassamento cromatico, sino alla ricostruzione di una forma.

Il dipinto di Bronzino presentava, invece, una diversa caratteristica: l'alluvione non aveva portato alla separazione delle tavole, che nei tre quarti inferiori dell'opera si erano ritirate al di sotto della misura iniziale durante la pur lenta asciugatura, con il risultato di produrre degli spazi vuoti tra tavola e tavola, lasciando pericolosamente il colore sopostante a ponte sul vuoto, sorretto solo da alcune



Agnolo Bronzino
Discesa di Cristo al Limbo

fibre di stoppa, per nostra fortuna inserite originariamente nella preparazione nei punti di giunzione delle assi. L'intervento si è così incentrato strutturalmente su due fasi: il lungo e minuzioso lavoro di consolidamento e fermatura, e il risanamento del supporto con

un incredibile lavoro di micro-tassellatura che doveva funzionare non solo sui due lati, a sezione triangolare per rafforzare l'unione delle tavole, come nella normale tecnica dei cunei, ma anche sulla faccia superiore al fine di consentire la riadesione, senza dislivelli, della pellicola pittorica; il grande recupero ottenuto nella fase della pulitura, che si è dovuta confrontare non solo con i residui del fango dell'alluvione e dei materiali con i quali era stata trattata la superficie, ma anche con una serie di antiche ridipinture che intendevano nascondere la particolare iconografia dei diavoli, una delle varie operazioni di censura moralistica alle quali l'opera è stata sottoposta nel tempo.

Le opere di Bronzino e di Salviati avevano delle splendide cornici antiche, finemente intagliate e dorate, oggetto di un altrettanto complesso lavoro di restauro: oltre alla consueta funzione di decorazione e di definizione dello spazio del dipinto, le due cornici sono poi le protagoniste dell'intervento di stabilizzazione del comportamento dei supporti con quell'abbinamento tra restauro e conservazione preventiva che solo ci può far sperare nel successo nel tempo dell'intera operazione. Le cornici, originariamente concepite come listelli che dovevano essere sorretti tramite la connessione con la struttura muraria dell'altare, sono state dotate di una struttura interna che deve essere in grado di sostenerle insieme ai dipinti, e sono state aumentate nello spessore, e pannellate posteriormente così da creare degli ambienti segregati nei quali tentare di controllare i valori di umidità e quindi ridurre le sollecitazioni trasmesse dal supporto alla pellicola pittorica. E' evidente che la ricollocazione in un ambiente perfettamente climatizzato renderebbe il tutto ancora più sicuro, ma si tratta per ora di una fase provvisoria, che auspichiamo la più breve possibile, in vista della realizzazione di una nuova realtà museale per i tanti capolavori di Santa Croce.

¹ Il presente contributo costituisce una rielaborazione dell'Autore di quanto pubblicato in *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo 1966-2006*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, C. Rossi, Scarzanella, Firenze 2006, al quale si rimanda per una trattazione più ampia, per i riferimenti bibliografici e per i crediti dei collaboratori degli interventi di restauro.

² Tale tecnica prevedeva il mantenimento del colore in trazione su dei telai con un sistema di tiranti in carta, per consentire la ridistensione delle deformazioni e dei sollevamenti, con particolari condizioni di umidità, pressione e calore. L'introduzione dello svolgimento di tale operazione all'interno di un sacco in depressione, consentì il raggiungimento di una ancora maggiore qualità, sicurezza e omogeneità nel risultato finale. La nuova preparazione era predisposta secondo un criterio di omogeneità dei materiali con quelli antichi, riportando poi il tutto, come in una grande foderatura, su di un'unica tela di lino, grande e compatta, che svolgeva dunque la funzione di primo supporto. Infine, anche la scelta del nuovo supporto definitivo veniva messa a punto in rapporto alle caratteristiche dell'opera, puntando

quindi su nuovi tavolati lignei, con caratteristiche costruttive che li mettesse in grado di resistere bene nel tempo agli insetti e all'umidità senza deformazioni e con pochi movimenti.

³ Tale opera fu presentata, durante i lavori di restauro, nella mostra citata del 1986 e finalmente ricollocata nella ricorrenza dei quarant'anni dall'alluvione. Il suo restauro fu costituito dalla seguente sequenza di operazioni: protezione e calco della superficie in gesso alleggerito dotato di una struttura portante;

- esecuzione di un'indagine radiografica stereoscopica al fine di conoscere esattamente l'andamento tridimensionale interno;
- costruzione di apposita macchina dotata di un carrello scorrevole, in grado di tagliare il dipinto nel suo spessore, secondo la linea di taglio individuata dalla Radiografia e riproposta dai binari del carrello;
- taglio nel primo millimetro di legno e ribaltamento a faccia in giù del colore sul precedente calco, evitando così schiacciamenti del colore sollevato, in modo da completare a mano la demolizione dell'ultimo millimetro di legno e della preparazione eventualmente degradata;
- trattamento di risanamento separato della pellicola pittorica e del supporto, secondo le procedure già sperimentate nei due campi;
- eliminazione dal calco dell'impronta dei sollevamenti che venivano eliminati dal colore, e realizzazione sul calco di un supporto intermedio che riproponeva l'andamento originario delle tavole e che compensava lo spessore andato perduto col taglio, costituito con resina e fibra di carbonio, realizzato in modo da avere il fronte modellato secondo il calco e il retro piatto per posare sul legno segato;
- fissaggio del complesso colore-preparazione-tela al nuovo supporto sintetico per mezzo del già citato adesivo a viscosità permanente; ancoraggio di questo insieme al vecchio supporto risanato per mezzo di una serie di ancoraggi elastici perimetrali, per compensare i movimenti del legno rispetto all'inerzia della nuova struttura.

Organizzazione del corso

PAOLA CAMERA, MARY ANNA STEWART

Criteri di selezione e procedure

Il successo di un corso è in gran parte dovuto alla selezione dei partecipanti; l'equilibrio e l'armonia create all'interno del gruppo sono elementi fondamentali per ottenere un risultato positivo.

Questo tipo di corso, che richiede lunga preparazione ed organizzazione, è modellato sulle richieste e sui bisogni dei partecipanti, sul loro interesse specifico rispetto agli argomenti affrontati nel corso: i partecipanti sono il perno attorno al quale un corso è concepito, creato e valutato.

Come ottimizziamo la nostra scelta?

Partendo dal concetto che i corsi organizzati dall'ICCROM sono altamente specializzati e richiamano professionisti da tutto il mondo, la scelta da fare, basata sulle domande pervenute, è estremamente difficile.

Ovviamente i criteri di selezione, che sono stabiliti dal coordinatore del corso, forniscono le linee guida fondamentali ai membri del Comitato di Selezione per scegliere i candidati, sulla base del loro percorso scolastico, dell'esperienza professionale e dei progetti specifici che li coinvolgono. Inoltre, l'esame completo di ogni domanda e particolarmente della lettera personale di intenti, che evidenzia le ragioni per cui l'aspirante si candida, le sue aspettative in termini di esiti ed i vantaggi per il proprio sviluppo professionale, contribuiscono alla scelta finale.

Un'attenzione particolare è inoltre indirizzata alla ricerca di un equilibrio ideale nel gruppo, tenendo conto del rapporto maschi/femmine, della distribuzione geografica dei paesi di origine dei partecipanti, e del livello delle esperienze professionali.

Allo stato attuale, la sinergia che può crearsi nella classe va al di là della logica, sebbene possa certamente essere aiutata da un modello di comunicazione¹ che risulta utile sia ai partecipanti che ai docenti per 'sintonizzarsi' ed aprire le menti all'ascolto reciproco. Sulla lunga distanza sono le qualità proprie di ogni partecipante che, condividendo gli stessi spazi e le stesse esperienze, lo portano a creare un gruppo dinamico ed interattivo.

Un ruolo fondamentale in questo processo è inoltre giocato dal rapporto di fiducia stabilito con ogni membro prima che arrivi alla sede in cui verrà tenuto il corso. Riguardo ciò, molti altri aspetti vanno

presi in considerazione: i partecipanti spesso provengono da paesi lontani, con abitudini e tradizioni completamente differenti, ed in alcuni casi possono non aver mai lasciato prima la loro città natale ed aver bisogno della rassicurazione che quello che troveranno non sarà poi tanto diverso.

Oggi la comunicazione nel mondo è notevolmente migliorata e la posta elettronica ha raggiunto e connesso le persone in tutto il pianeta. Il primo contatto che si ha con i candidati è infatti una e-mail: già dall'inizio ci si farà, attraverso lo scambio di comunicazioni elettroniche, un'idea del singolo partecipante e sulle potenziali dinamiche all'interno del gruppo.

Ci sono alcune norme base da tenere presenti, e la più importante è che non per tutti la padronanza della lingua adottata per il corso è la medesima. Qualcuno non avrà difficoltà, altri saranno non completamente a loro agio, ed infine ci sarà sempre qualcuno per cui risulterà più problematico.

Attraverso la corrispondenza con i partecipanti, che si distribuisce nei sei mesi precedenti l'inizio del corso, tutti gli argomenti relativi alla partecipazione al corso ed alla permanenza in una nazione che può non essere la loro devono essere trattati. In sostanza questo dovrebbe includere: il visto di ingresso se richiesto, le spese di viaggio, la sistemazione in alloggio, il certificato di salute, ed infine il nome di una persona da contattare in caso di emergenza.

La preoccupazione essenziale per la maggioranza dei partecipanti consiste nel fattore economico e la loro prima istanza sarà legata all'investimento necessario per frequentare il corso. Riguardo ciò, se fosse richiesta una tassa per compensare parte dei costi relativi all'organizzazione del corso, per facilitare i partecipanti e lasciar loro abbastanza tempo per cercare fondi propri, la spettanza si dividerebbe in due parti, vale a dire il pagamento della quota di registrazione dovuta un mese dopo l'accettazione (la quale ammonta al 20% del totale), ed il versamento del consuntivo circa sei settimane prima dell'inizio del corso.

L'organizzazione ospite ed i suoi partner dovrebbero, se possibile, tentare di trovare borse di studio per i partecipanti almeno un anno prima dell'inizio del corso e identificare in anticipo probabili sponsor, dato il dispendio di tempo che la raccolta di fondi richiede.

Si dovrebbe cercare di essere sempre d'appoggio, senza impegnarsi e attendere per l'offerta di borse di studio fino al completamento del quadro dei bisogni economici di tutti i coinvolti. In questo processo, i partecipanti confermano il loro successo nel reclu-

tamento di fondi per il loro finanziamento, o nel caso che il loro datore di lavoro sia stato in grado di contribuire ad alcune delle spese legate alla partecipazione al corso, devono essere considerati comunque come coloro che ricevono una borsa di studio da o attraverso l'organizzazione ospitante, in modo da evitare discrepanze inutili tra il gruppo, così che tutti si sentano e vengano trattati in modo equanime. Alcuni avranno bisogno di un visto di ingresso, che potrebbe essere richiesto dall'ambasciata del paese ospite per l'intera durata del corso, prendendo in considerazione anche il tempo di viaggio necessario. Dato l'intenso programma, si consiglia inoltre di arrivare leggermente in anticipo sull'inizio del corso e, se possibile, di rimanere dopo la conclusione in modo da sfruttare al massimo le inestimabili risorse della biblioteca dell'ICCROM e passare del tempo visitando i monumenti a Roma o altrove.

Un altro importante aspetto è legato all'alloggio ed è provato che se i partecipanti condividono l'alloggio viene a beneficiarne la coesione del gruppo anche perchè si può viaggiare insieme all'andata ed al ritorno dal corso e scegliere di passare del tempo insieme anche dopo.

Il primo giorno è solitamente offerta una cerimonia di accoglienza per l'intero gruppo, mentre altre occasioni di incontro dovrebbero essere previste durante tutto il corso, con la promozione di visite e gite nel fine settimana, che possono rappresentare per tutti, ulteriori opportunità di scambiare le proprie esperienze personali e professionali in un ambiente più accogliente di un'aula di lezione.

I certificati di frequenza dovrebbero essere pianificati e preparati bene in anticipo sulla fine del corso specialmente se molti partner sono stati coinvolti nell'organizzazione del medesimo, poiché sarà necessario avere le firme delle massime cariche di tutte le organizzazioni associate. Nel complesso, i partecipanti ai corsi ICCROM rappresentano una preziosa fonte di conoscenza tanto quanto un network di contatti internazionali, che dovrebbe essere mantenuta, coltivata ed utilizzata per la promozione di una più ampia disseminazione del sapere acquisita quotidianamente nel campo della conservazione per la valorizzazione del patrimonio culturale. Questo è in definitiva rispecchiato in una delle direttive strategiche dell'ICCROM.

ISABELLE D'AILHAUD DE BRISIS

CHIARA LESPÉRANCE

SCD06, il supporto amministrativo

L'organizzazione di un corso inizia almeno dodici mesi prima, con incontri organizzativi del gruppo di coordinamento tecnico e amministrativo. In questa fase preliminare sono importanti i contatti con i futuri partecipanti sia per focalizzare gli obiettivi del corso, individuare le necessità economiche, fissare date e scadenze, che per determinare il ruolo di ogni partner, col quale viene concordato un *Memorandum of Understanding*.

Terminata questa prima fase, per lo staff amministrativo è importante la formulazione e la divulgazione dell'annuncio ufficiale del corso, da effettuare almeno sette mesi prima dell'inizio previsto. Il comunicato è pubblicato sul sito web e nello spazio informativo predisposto appositamente presso la sede dell'ICCROM, inoltre la copia del comunicato viene spedita con una lettera di accompagnamento alle istituzioni interessate, alle ambasciate e ai membri del *Council*. Tutti i partecipanti al corso ed altri potenziali partecipanti, selezionati attraverso la banca dati dell'ICCROM in relazione al loro specifico campo di interesse, ricevono l'informativa tramite e-mail. Successivamente, l'assistente amministrativo scelto a supporto del corso, deve rispondere alle richieste di informazioni che giungono da parte dei potenziali partecipanti e degli interessati.

Numerose le unità coinvolte: l'*Office of Information and Communication*, in collaborazione con la *Collections Unit*, coordina la scelta e l'acquisto di borse e magliette per partecipanti, docenti e staff del corso. Il coordinatore del programma di *Training Information & Fellowship programme* è responsabile per tutta la corrispondenza con i partecipanti selezionati, organizza la loro sistemazione, li assiste con le domande di visto ove necessario, e segue ogni eventuale richiesta di borsa di studio.

Il *Logistics Office* è coinvolto fin dall'inizio nell'allestimento di un'aula didattica provvista delle attrezzature necessarie, di una apposita stanza con computers e nell'assistenza al gruppo, inestimabile supporto durante lo svolgimento del corso.

Un ulteriore periodo di intenso lavoro coincide con il momento in cui iniziano ad arrivare le candidature. Vengono organizzati degli schedari per raccogliere la grande quantità di documentazione ed informazioni provenienti dai candidati e si elabora un foglio Excel

¹ *Infra*, D. Russo, *Il Com System: una comunicazione condivisa e partecipativa*.

² ICCROM Strategic Directions 2006-2010, www.iccrom.org.

con tutte le informazioni relative alla selezione dei partecipanti al corso. In contemporanea viene anche compilata una *mailing list* in vista della futura spedizione delle lettere una volta conclusa la selezione, e per il corso SCD questo normalmente, significa più di un centinaio di lettere!

Ultimata la procedura di selezione, l'assistente al corso contatta gli insegnanti, stila i loro contratti e prenota viaggi e soggiorno.

Durante il lavoro di pianificazione dei contenuti del programma e delle unità, come anche di tutto il materiale relativo (agenda del corso, appunti didattici, documenti di background, bibliografie, glossari, lista dei docenti, lista dei partecipanti, etc.), è importante connettersi con i formatori per appurare quali siano le loro necessità durante il corso (attrezzature, fotocopie, traduzione di documenti, etc.).

Ai partecipanti selezionati, viene spedita una seconda lettera, comprensiva di tutte le informazioni necessarie e con la richiesta di predisporre una relazione su una problematica conservativa da loro scelta, da presentare durante una *Mini Conference*, prevista generalmente, presso una sede diversa da quella del corso.

I viaggi studio e le visite stabilite dal programma, richiedono una organizzazione puntuale: coinvolgimento con lettera ufficiale dei responsabili delle istituzioni individuazione degli eventuali traduttori, prenotazioni di hotel e trasporti.

Il mese prima dell'inizio del corso è certamente il più intenso: con lo staff Logistico, le classi sono messe a punto ed attrezzate (tavoli, computer, armadietti), si approntano i cartellini di identificazione per docenti ed allievi e si pianifica la cerimonia di apertura.

L'inaugurazione richiede un impegno considerevole: con adeguato anticipo devono essere spediti gli inviti agli ambasciatori dei paesi di origine dei partecipanti, due giorni prima della cerimonia, ogni Ambasciata viene contattata via telefono per verificare la disponibilità dell'Ambasciatore o di un'altro membro dello staff dell'Ambasciata che lo rappresenta (normalmente l'addetto culturale), un rinfresco viene allestito per l'evento. Alla cerimonia partecipa tutto lo staff ICCROM che riceve il programma e la lista completa dei partecipanti e docenti dal momento che è responsabile della visita all'istituto. Anche lo staff della Biblioteca dell'ICCROM gioca un ruolo chiave, sia nelle prime fasi di preparazione della bibliografia, che durante il corso durante il quale deve sopperire alle molte richieste dei partecipanti.

La settimana precedente all'inizio del corso è dedicata, in partico-

lare, alla preparazione delle cartelline che raccolgono le fotocopie necessarie ai partecipanti e ai docenti e alla risoluzione di ogni problema dell'ultimo minuto. Una volta avviato il corso, la maggior parte del lavoro è gestita dall'assistente del corso supportato dallo staff amministrativo per quanto riguarda la richiesta di fotocopie e altre esigenze giornaliere (informazioni su dove comprare..., o come arrivare a...etc.), oltre ad organizzare per loro viaggi individuali (prenotando treni e alberghi, ad es. la meta più richiesta è il viaggio a Venezia).

Il tempo sembra volare e siamo già all'atto finale: devono essere preparati e distribuiti i certificati di partecipazione, si devono scrivere e inviare le lettere di ringraziamento ai docenti, agli oratori e agli organizzatori delle visite studio. Si deve organizzare la cerimonia di chiusura. Tanto lavoro è stato svolto, si sono scambiate tante informazioni ed esperienze, fatte tante conoscenze e stretto amicizie, tutto questo rimarrà nel cuore dei partecipanti che vengono immortalati nella foto finale sotto la bandiera dell'ICCROM che tutti unisce.

Il lavoro però, non termina qui, il budget del corso che è costantemente aggiornato, una volta confermati i costi stimati, è ora messo a punto, ed un estratto viene preparato per gli sponsor. Inoltre la valutazione del corso, eseguita a stadi differenti (quotidiano, settimanale, finale), è una componente molto importante ed è inclusa nella relazione finale con la dichiarazione di budget. La chiusura definitiva è normalmente affidata all'assistente che ha la responsabilità della raccolta ordinata di tutta la documentazione prodotta, della sua replica in copia originale e della sua archiviazione. Un CD con tutte le fotografie scattate durante il corso sarà prodotto e consegnato ai partecipanti, un souvenir per loro e per noi!

CAPITOLO II

TECNICHE DI COMUNICAZIONE E CONDIVISIONE

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

È necessario un corso sui meccanismi della condivisione delle decisioni nel campo dei beni culturali?

"Spiegare un fenomeno significa individuare, all'interno di esso, le relazioni di cui è il prodotto e, all'esterno, le relazioni per cui è produttore, cioè quelle che lo collegano ad altri fenomeni, così da formare un campo, un sistema où tout se tient".

Giulio Carlo Argan, "La storia dell'arte", in *Storia dell'arte*, 1969:8

"Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qualche esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane (soggetta, però, alle devastazioni del tempo) identica a se stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente".

John Dewey, *Art as Experience*, 1934 (*Arte come esperienza*, edited by A. Granese, Florence 1995:126).

La storia dell'arte – intesa in senso lato – è una disciplina, una professione relativamente recente. Quali sono state le motivazioni che ci hanno spinto ad andare alla ricerca, ancora una volta, delle radici e della ragione di esistere di questa professione, perché proprio in questo momento, in un ambito internazionale, e soprattutto a che scopo?

Se vogliamo parlare di conservazione e restauro, - o conservazione solamente, o solo restauro¹ – e quindi delle varie professioni e dei molti stakeholders che si debbono occupare di tramandare il *patrimonio culturale* che abbiamo ricevuto alle future generazioni, dobbiamo affrontare anche nuove tematiche: quali sono i meccanismi che sottendono al prendere le decisioni? Chi le prende ed a quale livello? Come si interagisce? C'è un luogo nel quale si lavora in modo interdisciplinare? Forse il cantiere di restauro piuttosto che la ricerca? Ma poi non sono forse i professionisti e gli altri stakeholders che sottopongono le loro idee ed i loro progetti ad un livello più alto decisionale, ad esempio amministrativo e politico? Ed alla fine non sono a volte le persone che non comprendono appieno le motivazioni e le urgenze di quelle proposte, a prendere la decisione? Ma in base a che cosa? A quali ragionamenti e a quali meccanismi?

Molte persone più o meno illustri hanno riflettuto ed hanno scritto sui problemi che ci stanno a cuore: proviamo a cercarli ed a cer-

care di capire cosa hanno pensato e come hanno agito. Questo è un invito a ciascun lettore di questo libro a considerarlo come *work in progress*, ed a farsi partecipe attivamente aggiungendo la propria esperienza e la propria conoscenza alla causa della conservazione del patrimonio culturale.

Proviamo a riflettere insieme.

Fino a qualche tempo fa vivevamo felici e spensierati: se una teiera della nonna, una casa, un edificio vecchio, non erano più utili, non assolvevano più la loro funzione, non ci piacevano più, si cambiavano, si buttavano via, oppure li si trasformava in qualcosa di più utile, e/o più piacevole. Senza porsi troppi problemi. Questa era la vita quotidiana, non scritta, antica e recente.

Poi è apparsa la storia: ed ecco apparire anche i primi problemi.

Si è scoperto che molti oggetti considerati fino ad allora di uso comune avevano anch'essi - come i grandi monumenti o luoghi o oggetti particolarmente significativi - un messaggio da tramandare, un valore da conservare, perché erano l'espressione di un interesse collettivo, che collaboravano alla configurazione dell'identità culturale².

Ci fu una decisione condivisa quasi contemporaneamente in molte regioni e nazioni: frutto di studi e ricerche similari? Oppure di una convergenza di problematiche e di necessità che stranamente si concretizzarono in uno stesso momento in luoghi diversi?

Ma chi, nei tempi antichi, quale personaggio o quale comunità, religiosa, politica o civile, avrà deciso che cosa conservare e perché: quale oggetto, quale simbolo? E mediante quali meccanismi sia a livello individuale che comunitario? Ad esempio nella Chiesa cattolica fin dall'epoca di Papa Leone I (447 d.C.) si proibisce ai vescovi e a tutti i chierici, sotto pena di scomunica e persino di laicizzazione, di dare in regalo, cambiare o vendere i beni preziosi della chiesa senza motivo grave e senza il consenso di tutto il clero³.

Sono disposizioni volte alla conservazione dei beni delle comunità, con le quali si sottolinea la necessità di mantenere quei beni che hanno un valore non solo economico ma anche spirituale, oggi diremmo immateriale.

Attualmente, in quelle parti del mondo dove impera la tecnologia crediamo di poter 'scoprire' tutto, e di conseguenza 'capire' tutto attraverso analisi super-sofisticata, entrando sempre di più dentro la materia, arrivando persino a 'vedere' l'energia che genera la materia: i neutrini⁴. Forse possiamo arrivare a capire i meccanismi

dei rapporti tra il mondo materiale e quello immateriale, ma queste conoscenze non ci svelano l'essenza più profonda di queste due entità - mai disgiunte - le loro sostanze, i loro contenuti.

Da qui la necessità di riflettere e lavorare insieme. Ecco l'interesse e la ricchezza della diversità. Ecco l'imperativo di essere 'curiosi' di ciò che non conosciamo, di saper ascoltare, e del rispetto per ciò che non conosciamo ancora: *"Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza..."*⁵.

In conclusione: ma perché e che cosa dobbiamo conservare e tramandare alle future generazioni? E saranno queste contente di tali 'doni'? Ma soprattutto *come* conservare questo patrimonio culturale?

Tra gli studiosi che ho conosciuto personalmente Giulio Carlo Argan ha approfondito la struttura ed i meccanismi della disciplina della storia dell'arte, spiegando come sia impossibile ricondurre il fenomeno artistico a schemi aprioristici e neppure soffocarlo in ambiti di analisi empirico- scientifiche nella 'sua realtà di cosa'⁶.

Forse la novità più importante delle ricerche che Brandi e Argan conducevano negli anni Quaranta⁷ è stata quella sui processi di formulazione dell'immagine nella mente dell'artista e la ricezione di quell'immagine divenuta realtà - sia essa opera pittorica, di scultura o di architettura- nella coscienza di chi quell'opera guarda e vede. Si chiarisce così che 'fino a quando questa *ricreazione* o *riconoscimento* non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente...come risulta anche dal passo di Dewey, è un pezzo di pergamena, di marmo, di tela'⁸.

Se ne deduce inoltre che 'la storia dell'arte è la sola tra tutte le storie speciali, che si faccia in presenza degli eventi e quindi non debba evocarli né ricostruirli né narrarli, ma solo interpretarli'⁹.

A maggior ragione dobbiamo quindi cercare di conservare al meglio questi oggetti che possono rivivere ogniqualevolta qualcuno li *ri-conosca*.

Non dobbiamo dunque aver paura della teoria e della filosofia, della ricerca sia nel campo delle scienze umane che in quelle delle scienze naturali. Un grande maestro americano della storia dell'arte James S. Ackerman asseriva *"Senza teoria siamo più o meno giustificati nel nostro descrivere ed analizzare opere d'arte, nel nostro datarle, ricostruirle, iconografizzarle, ma non siamo in grado di valutarle, di interpretarle, né di discuterne le relazioni reciproche..."*¹⁰.

Anzi, forse sull'onda di tanti entusiasmi per scoperte meravigliose

nel campo della fisica, della chimica della biologia abbiamo delegato troppo a queste 'scienze esatte' la soluzione di tutti i nostri problemi. Dobbiamo riappropriarci de 'il beneficio del dubbio', trovare il tempo di riflettere e discutere per cercare il meccanismo che sia più funzionale alla soluzione del nostro problema di quel momento.

Ecco perché ci siamo rivolti a campi di studio apparentemente diversi dai nostri, ma che stanno da tempo studiando i meccanismi delle decisioni: il campo dell'economia e quello della psicologia. Ecco perché abbiamo cercato come conferenza di apertura del corso qualcuno che ci parlasse delle 'decisioni anomale'¹¹, qualcuno che conosca le teorie economiche e le affronta da angolature apparentemente molto distanti, quali la psicologia, come Daniel Kahneman al quale è stato assegnato il Nobel proprio "per aver integrato la perspicacia dalla ricerca psicologica entro le scienze economiche."¹²

Last but not least abbiamo voluto dare particolare importanza alla terminologia, non per omogeneizzarci in uno specie di brodo primordiale, ma per cercare di comprendere e di spiegarci meglio l'un l'altro, anche andando alla ricerca delle nostre radici.

Affrontiamo quindi i nostri compiti sia con strumenti filosofici, come quello della fenomenologia, che con la consapevolezza che esiste anche l'altro versante, quello dell'emozione - sempre inteso in senso lato con tutte le sue sfaccettature.

Solo cercando di essere 'curiosi' di ciò che fanno i nostri vicini - o di ciò che hanno fatto e detto i nostri precursori - potremo aprirci e collaborare per lavorare insieme e condividere le decisioni in vista di una migliore salvaguardia del patrimonio culturale affidatoci.

¹ vedi 'Glossario' in CD ROM allegato.

O.Ferrari, *Tutela dei monumenti e delle opere d'arte*, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale VENEZIA-ROMA, Sansoni Editore, Firenze, Vol. XIV, 1966 : 268-289.

O. Ferrari, S. Papaldo, *Conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico, culturale e ambientale*, in *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte, Supplemento e aggiornamento dell'Enciclopedia Universale dell'arte*, Roma 1978, pp. 565-575.

² Francesco Marchisano, Lettera circolare sulla necessità e urgenza dell'inventariazione e catalogazione dei beni culturali della Chiesa, Città del Vaticano, 8 Dicembre 1999.

³ "I neutrini sono le particelle più elusive finora scoperte...sono particelle puntiformi prive di carica elettrica...interagiscono molto raramente con la materia: possono infatti attraversare indisturbati enormi spessori di materia. L'esistenza del neutrino fu proposta nel 1930 dal fisico austriaco W. Pauli...E.Fermi diede al neutrino il suo nome...Furono osservati per la prima volta solo nel 1956..." <http://www.lngs.infn.it>

⁴ Dante Alighieri (1265-1321), *La Commedia, Inferno*, Canto XXVI, v.118-120.

⁵ Giulio Carlo Argan, "La storia dell'arte", in *Storia dell'arte*, 1969:6

⁶ C. Brandi, *Carmines o della Pittura*, Roma 1945. G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951

⁷ Cit in C. Brandi, *Teoria* 1963:32.

⁸ Argan, op.cit.:10

⁹ James S. Ackerman, *On American Scholarship in the Arts*, in "College Art Journal", XVII, 1958, p. 362.

¹⁰ v. N. Bonini, *infra*.

¹¹ Candidatura per il Premio Nobel per l'economia 2002: 'The Committee cited me "for having integrated insights from psychological research into economic sciences".'

NICOLAO BONINI

Anomalia decisionale e psicologia della decisione

TEORIA DELLA SCELTA RAZIONALE VERSUS INTUITO

Nella vita quotidiana prendiamo molte decisioni: votiamo a favore di un candidato politico, accettiamo un'offerta commerciale oppure scegliamo una terapia medica.

La *Teoria della scelta razionale* ritiene che gli individui abbiano delle preferenze coerenti ed auto-interessate. In altri termini, suppone che le persone decidano in base alla valutazione delle conseguenze che derivano dalla scelta e delle rispettive probabilità di accadimento. Inoltre, le persone dovrebbero decidere in base ad un criterio di massimizzazione della propria utilità attesa.

Secondo questa Teoria, ad esempio, il modo in cui è comunicato il dilemma di decisione non dovrebbe modificare la preferenza del decisore se le conseguenze e le rispettive probabilità non cambiano.

Lo studio psicologico di come le persone prendono le decisioni ha rilevato quanto sia importante la *valutazione intuitiva*. Un medico, ad esempio, impiega più di venti minuti per spiegare a studenti o colleghi come sia giunto a formulare una diagnosi, mentre gli sono necessari poco più di quindici secondi per formularla durante la visita del paziente¹. Anche la decisione manageriale raramente dipende da una valutazione analitica e sistematica delle conseguenze e delle loro probabilità di accadimento. E' invece l'intuizione o la prima impressione a giocare un ruolo determinante nella scelta finale².

La relazione tra scelta intuitiva e teoria della decisione razionale è complessa: la decisione intuitiva viola, in alcune circostanze, i principi su cui si basa la teoria della decisione razionale. Questo comportamento è denominato *anomalia decisionale*. Esso può essere meglio compreso e previsto se inquadrato in un modello della decisione che si basa sull'analisi dei processi cognitivi relativi alla costruzione della rappresentazione mentale del dilemma di scelta ed all'elaborazione dell'informazione.

A partire dagli anni '50 l'analisi empirico-sperimentale del processo decisionale ha mostrato che gli individui esprimono preferenze che non sono né coerenti, né auto-interessate. Un importante fattore esplicativo di tali anomalie decisionali è costituito dal modo in cui il decisore si *rappresenta* il dilemma di decisione.

A questo proposito si consideri il problema delle parti presentato dal Cavaliere de Méré a Pascal più di tre secoli fa: “Due giocatori giocano tre partite, e ciascuno punta 32 pistole come posta in gioco. Supponiamo che il giocatore A ne abbia vinte due e il giocatore B una e che il gioco sia interrotto e non possa più essere ripreso: come dividere equamente le 64 pistole?”

La maggior parte delle persone risponde a questo problema usando una “prospettiva mentale passata”, ovvero una prospettiva in cui si tiene conto del punteggio raggiunto dai due giocatori. In base a questa rappresentazione mentale si assegnano 2/3 delle pistole al giocatore A e 1/3 al giocatore B. Altre persone, invece, utilizzano una “prospettiva mentale contrattualistica”. In base a questa rappresentazione, poiché nessun giocatore ha raggiunto il punteggio massimo e il gioco è da considerarsi non compiuto, la soluzione consiste nel restituire a ciascuno giocatore le proprie pistole.

Poche sono le persone che propongono la soluzione di Pascal. Questa soluzione si basa su una “prospettiva mentale futura” in base alla quale si calcola quante pistole ci si dovrebbe attendere per il giocatore A e B se il gioco continuasse.

Se il giocatore A vincesse l'ipotetica partita gli spetterebbero tutte le 64 pistole, se perdesse gliene spetterebbero 32. Il giocatore A dovrebbe, secondo Pascal ragionare in questo modo: «Sono sicuro di avere 32 pistole perché anche la perdita me le assegna: ma quanto alle altre 32, forse le avrò io forse le avrete voi; il rischio è uguale; dividiamo quindi queste 32 pistole a metà...»³.

La difficoltà che le persone hanno ad individuare la soluzione di Pascal non è dovuta ad operazioni di calcolo. Essa dipende piuttosto dalla non considerazione di due informazioni pertinenti al gioco: le conseguenze di un'ipotetica giocata e le rispettive probabilità. Si tratta di una difficoltà che può essere definita di “rappresentazione del problema”.

LA COMUNICAZIONE DEL DILEMMA DI DECISIONE

Le conseguenze delle scelte e le relative probabilità di accadimento possono essere comunicate in modi diversi. La loro diversa presentazione influenza fortemente la decisione finale. Kahnemann e Tversky (1979) hanno dimostrato in uno studio pionieristico come la scelta sia influenzata dal modo in cui la *stessa conseguenza* viene presentata, ovvero in base ad una *presentazione linguistica positiva vs. negativa*.

Il dilemma che essi posero ad un primo gruppo di persone era questo: negli Stati Uniti ci si prepara ad affrontare una malattia che dovrebbe causare la morte di 600 persone. Si propongono due programmi per fronteggiarla:

PROGRAMMA A: Saranno salvate 200 persone

PROGRAMMA B: 1/3 di possibilità che 600 persone siano salvate e 2/3 di possibilità che non si salvi nessuno;

Ad un secondo gruppo di persone, la parte finale del dilemma veniva invece presentata così:

PROGRAMMA C: 400 persone moriranno

PROGRAMMA D: 1/3 di possibilità che nessuno muoia e 2/3 di possibilità che muoiano 600 persone

La coppia di opzioni A e B è identica alla coppia C e D. Ciò che cambia è la mera presentazione linguistica delle conseguenze che è positiva nel primo caso e negativa (e complementare) nel secondo.

Nonostante l'equivalenza nelle conseguenze finali della scelta, la maggioranza delle persone preferisce il programma A nella prima condizione ed il programma D nella seconda condizione. Questo rovesciamento nella preferenza tra le due condizioni costituisce un'anomalia decisionale.

IL MODO DI ESPRIMERE LA PREFERENZA

Secondo il principio di coerenza procedurale, altro principio razionale e intuitivo di scelta, la preferenza non deve cambiare in base al modo in cui viene espressa. Si consideri, a questo proposito, lo studio di Shafir (1993).

In questo studio, ad un gruppo di consumatori viene posto il dilemma di scelta tra due pacchetti turistici che sono offerti allo stesso prezzo:

LOCALITÀ A: condizioni climatiche normali; spiagge di media qualità; hotel di media-alta qualità; temperatura media dell'acqua; vita notturna normale.

LOCALITÀ B: clima molto soleggiato; barriere coralline e spiagge di straordinaria bellezza; hotel ultra-moderni; temperatura molto fredda dell'acqua; venti molto forti; assenza di vita notturna.

Quando i partecipanti dovevano *scegliere* una località, la maggioranza sceglieva la località B. Quando dovevano cancellare una prenotazione tra le due (ovvero, dovevano esprimere il *rifiuto* di un'opzione) la maggioranza degli intervistati cancellava sempre la località B.

Shafir attribuisce questa incoerenza decisionale ad un meccanismo

psicologico denominato *principio di compatibilità*. In base a questo principio, le persone danno un peso maggiore alle conseguenze positive quando devono scegliere un'opzione, mentre privilegiano quelle negative quando ne devono rifiutare una. Le conseguenze associate ai due pacchetti turistici nei due contesti decisionali (scegliere/rifiutare) sono le stesse, e anche la loro presentazione linguistica è identica: ciò che cambia è la modalità con cui il decisore è invitato ad affrontare il problema.

LA VALUTAZIONE DEI BENI PUBBLICI

I beni pubblici concernono attività e servizi che variano in tipologia, scopo, costo e importanza, e sono di solito caratterizzati dall'essere condivisibili, ovvero utilizzati da più individui contemporaneamente, dal non avere un valore di mercato e dal comportare un consumo coattivo. Idealmente sono al servizio del pubblico interesse e proprio per questo motivo recentemente si è aperto un dibattito sull'opportunità di far partecipare o meno i cittadini ai costi di gestione del bene.

A questo scopo si rende necessario conoscere *come* i cittadini valutano il bene pubblico e *quanto* lo valutano, cercando di misurare il valore di tali beni pur in assenza di mercato.

Un metodo diffuso è quello della *valutazione contingente*⁴. In base a questo metodo, si chiede ad un gruppo di persone intervistate di valutare quanto sarebbero disposte a contribuire per la conservazione o il miglioramento dello stato di un bene pubblico, ovvero di stimare il cosiddetto *willingness to pay* (WTP).

Sono state avanzate diverse critiche nei confronti di questo metodo di misurazione del valore economico del bene pubblico. Ad esempio, la sovrastima del WTP rispetto alla reale disponibilità a contribuire del cittadino; la non conformità di tale valutazione ai principi economici che descrivono la preferenza per i beni privati; la scarsa sensibilità del WTP ai fattori che nell'analisi economica standard influenzano il valore del bene o l'eccessiva sensibilità a quei fattori che secondo tale analisi sono irrilevanti. In altri termini, le critiche sottolineano delle anomalie decisionali nella valutazione del bene pubblico tramite il WTP. Si consideri, a questo proposito, il così detto "effetto inclusione"⁵.

Questo effetto consiste nel fatto che le persone sono disposte a pagare cifre simili per un'azione a favore di un singolo bene pubblico (ad esempio, la pulizia e mantenimento di un lago) e per quella a favore di un gruppo di beni pubblici che comprende anche il bene valutato singolarmente (ad esempio, la pulizia e

mantenimento di cinque laghi).

L'effetto è denominato di "inclusione" perché un bene pubblico è inserito in un bene pubblico maggiore che lo contiene e le due valutazioni, bene pubblico singolo e insieme di beni, vengono confrontate. La teoria economica impone che l'insieme di beni ottenga una valutazione maggiore rispetto al bene singolo, assumendo che la valutazione degli altri beni sia positiva. I risultati sperimentali però non hanno mostrato differenze significative tra le due valutazioni.

La robustezza e generalità dell'effetto inclusione ha indotto diversi autori⁶ a ritenere che esso sia dovuto ad un "bias" simbolico o a considerazioni di tipo morale, e che il WTP non misuri perciò il valore economico del bene pubblico quanto piuttosto la soddisfazione morale del soggetto nel contribuire ad una iniziativa di pubblica utilità.

Secondo gli esperti della valutazione contingente è necessario che gli intervistati considerino i limiti di reddito e le alternative di spesa alla contribuzione loro richiesta per avere una misura valida del WTP⁷. Dunque, se il WTP misura il valore economico del bene allora dovremmo rilevare che esso non cambi a seconda che il bene sia valutato singolarmente oppure in riferimento ad un altro bene pubblico. Numerose ricerche hanno invece dimostrato che il WTP di un bene pubblico cambia a seconda che sia valutato separatamente o in riferimento ad un altro bene pubblico.

In Kahneman e Ritov (1994), ad esempio, ad un campione di persone intervistate viene chiesto di valutare due programmi di intervento pubblico: uno per proteggere i delfini e l'altro per migliorare le cure mediche per contrastare i tumori alla pelle. Il bene pubblico "delfini" ottiene una disponibilità a pagare molto alta quando è valutato singolarmente ma la disponibilità cala quando lo stesso bene è valutato in riferimento all'azione a favore della salute pubblica.

Si è molto dibattuto su quali siano le caratteristiche dei processi mentali impiegati nelle valutazioni separate e comparative. I due studiosi interpretano le disponibilità a pagare come espressioni dell'atteggiamento (positivo o negativo) delle persone nei confronti dei beni pubblici. La somma che si è disposti a pagare non dipenderebbe da considerazioni di tipo economico (es. quanto il bene è scarso, il rapporto costo-beneficio), bensì da quanto il bene piace o non piace. Esistono delle similarità tra questa analisi e quella di Peters, Slovic e Gregory (2003), i quali, però, utilizzano

il concetto di affetto per spiegare come le persone attribuiscono un valore economico ai beni pubblici.

CONCLUSIONI

Le anomalie decisionali rilevate negli ultimi cinquanta anni di ricerca empirica e sperimentale hanno segnato i limiti della Teoria della scelta razionale. Inoltre, hanno contribuito a delineare alcuni principi psicologici di scelta che permettono una migliore comprensione e predizione del comportamento decisionale.

Le preferenze non sono coerenti ed auto-interessate come previsto dalla Teoria della scelta razionale. In particolare, la decisione sembrerebbe non essere funzione esclusivamente del valore delle conseguenze – certe o probabili – che derivano dalla scelta. Il valore relativo all'acquisto di un bene di mercato o al godimento di uno pubblico non sarebbe dunque riducibile al valore delle conseguenze di tale acquisizione.

I costi e i benefici associati ad un'opzione di scelta sono certamente un elemento importante nell'influenzare la decisione, ma non l'unico. Il modo in cui le conseguenze sono presentate ed il contesto decisionale in cui sono inserite determinano egualmente la scelta tramite, ad esempio, una modificazione della percezione del valore. In altri termini, la decisione sembrerebbe essere funzione della rappresentazione mentale delle conseguenze piuttosto che delle conseguenze in quanto tali (valore di rappresentazione della conseguenza).

Un discorso analogo – anche se non è stato affrontato in questo capitolo – concerne le probabilità delle conseguenze. La decisione sarebbe funzione della rappresentazione mentale della probabilità piuttosto che della probabilità in quanto tale (valore di rappresentazione della probabilità). È questo il maggior contributo apportato dalle scienze della decisione.

E' dunque alla rappresentazione mentale delle varie componenti del dilemma di decisione (ad esempio, le probabilità, le conseguenze, la relazione tra le opzioni ed il punto di riferimento decisionale) ed alla sua capacità di generare emozione o interesse che bisogna guardare per trovare il valore delle cose.

Le anomalie non sembrano essere imputabili alla mancanza di incentivi, errori di calcolo, mancanza di comprensione o ad un comportamento eccentrico, bizzarro e difficilmente prevedibile da parte del decisore. Al contrario, le anomalie decisionali sembrano dipendere dalle caratteristiche della mente del decisore e dalla sua capacità di elaborare una rappresentazione del mondo. Il

modello che ne deriva è sicuramente meno elegante e formalizzato di quello della Teoria della scelta razionale, ma probabilmente più valido nel descrivere e prevedere le decisioni delle persone.

BIBLIOGRAFIA

- BOURSIN, J.-L. (1966), *Les structures du hazard*. Seuil: Paris (It. trans. «Caso e Probabilità», Nardi Editore: Florence, 1992).
- DESVOUSGES, W. H., JOHNSON, F. R., DUNFORD, R. W., BOYLE, J. J., HUDSON, S. P. & WILSON, K. N. (1993), 'Measuring natural resource damages with contingent valuation: Tests of validity and reliability', in J. A. Hausman (Ed.), *Contingent valuation: A critical assessment* (pp. 91-164), Amsterdam: North-Holland.
- GIOS, G. & NOTARO, S. (2001), *La valutazione economica dei beni ambientali: introduzione al metodo della valutazione contingente*. Padua: CEDAM.
- HAMM, R.M. (1988), 'Clinical intuition and clinical analysis: Expertise and the cognitive continuum', in J. Dowie, A. Elstein (Eds.) *Professional Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAUSMAN, J.A. (1993) (edited by), *Contingent Valuation: A Critical Assessment*, Amsterdam: North-Holland.
- ISENBERG, D.J. (1988), 'How senior managers think', in D.E Bell, H. Raiffa & A. Tversky (Eds.), *Decision making*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KAHNEMAN D. (1986), 'Comments', in R.D. Cummings, D.S. Brookshire & W.D. edited by), *Valuing environmental goods: An assessment of the contingent valuation method*, Rowman & Allen: Totowa, N.J.
- KAHNEMAN, D. & KNETSCH, J.L. (1992), 'Valuing Public Goods: The Purchase of Moral Satisfaction', in *Journal of Environmental Economics and Management*, 1992/22: 57-70.
- Kahneman, D. & Ritov, I. (1994), 'Determinants of Stated Willingness to Pay for Public Goods: A Study in the Headline Method', in *Journal of Risk and Uncertainty*, 1994/9, n. 1: 5-38.
- KAHNEMAN, D., RITOV, I. & SCHKADE, D. (1999), 'Economic Preferences or Attitude Expressions?: An Analysis of Dollar Responses to Public Issues', in *Journal of Risk and Uncertainty*, 1999/19, n. 1-3: 203-235.
- KAHNEMAN, D. & TVERSKY, A. (1979), 'Prospect theory: An analysis of decision under risk', *Econometrica*, 47: 263-291.
- KNETSCH, J. L. (2000), 'Environmental Valuations and Standard Theory: Behavioral Findings, Context Dependence, and Implications', in T. Tietenberg and H. Folmer (Eds.), *The International Yearbook of Environment and Resource Economics 2000/2001*, Cheltenham: Edward Elgar: 267-299.
- MINTZBERG, H. (1975), *The Nature of Managerial Work*. New York: Harper and Row.
- MITCHELL R.C. & CARSON R.T. (1989), 'Using surveys to value public goods: The contingent valuation method', *Resources for the Future*. Washington, D.C.
- PETERS, E., SLOVIC, P. & GREGORY, R. (2003), 'The Role of Affect in the WTA/WTP Disparity', in *Journal of Behavioral Decision Making*, vol. 16: 309-330.
- SHAFIR E. (1993), 'Choosing versus rejecting: Why some options are both better and worse than others', *Memory and Cognition*, 21/4: 546-556.

¹ Hamm 1988.

² Isenberg 1988; Mintzeberg 1975.

³ Boursin 1966.

⁴ Gios, Notaro 2001; Hausman 1993; Knetsch 2000; Mitchell, Carson 1989.

⁵ Kahneman 1986; Kahneman and Knetsch 1992.

⁶ Kahneman and Knetsch 1992; Mitchell - Carson 1989.

⁷ Desvousges, Johnson, Dunford, Boyle, Hudson, Wilson 1993; Gios - Notaro 2001.

DANIELA RUSSO **COM System, una comunicazione condivisa e partecipativa**

*Ascolta tutti, apprendi da tutti.
Nessuno conosce tutto,
ma ognuno sa qualcosa.*

Charlie Hough

A seguito dell'introduzione al Corso SCD 2006 e della prima sessione espositiva, in merito alla quale i partecipanti sono stati interrogati sui diversi valori e rappresentazioni mentali grazie a cui le proprie e le altrui decisioni sono influenzate, il gruppo è stato coinvolto nell'analisi e sviluppo di un efficace sistema di comunicazione e condivisione: il COM System, chiamato anche METAPLAN. Questo metodo, introdotto in Germania negli anni '70 dai fratelli Wolfgang ed Eberhard Schnelle, ci è stato presentato da Hugo Houben, che con sintesi e fermezza è stato in grado di mostrare ad un insieme molto eterogeneo di partecipanti la condivisione di linguaggi, idee e punti di vista, fornendo così strumenti per incrementare capacità di divulgazione ed analisi critica, indispensabili nei processi decisionali che caratterizzano la conservazione. Si tratta, infatti, di un metodo di facilitazione particolarmente attento alla gestione dei processi di comunicazione nei gruppi di lavoro, basato sulla raccolta di opinioni dei partecipanti e la loro successiva organizzazione in blocchi logici ('clusters') fino alla formulazione di piani d'azione in cui sono evidenziate problematiche rilevate e possibili soluzioni.

Il primo argomento di discussione, facendo riferimento a 'condivisione' e 'cooperazione', è stato lo spazio fisico in cui si interagisce per prendere una decisione: fondamentali sono i parametri di 'vivibilità' e 'visibilità' di ogni partecipante che dovrà rendere concrete le proprie idee dando loro una dimensione cartacea e mettendole in opera a disposizione della rielaborazione di tutto il gruppo. Le prime indicazioni sono quindi state di mera praticità nell'organizzazione e reperimento di spazi e strumenti migliori per una buona riuscita: lavagne, markers, carta, colori, formati, etc. Così sono stati sperimentati fogli troppo piccoli e pennarelli troppo sottili per capire quanto grande dovesse essere una card per essere vista da tutti, quante parole dovesse contenere e come dovessero essere scritte per riferire al meglio il cuore del messaggio o dell'idea che si vuole trasmettere.

In quanto tecnica di discussione visualizzata il COM System prevede, quindi, l'utilizzo e la messa a disposizione per tutti i partecipanti di una serie di materiali di lavoro (Fig. 1): grandi rotoli di carta, pin-board, figure geometriche piane di carta di diverso



Fig. 1 - Materiali di lavoro

colore e dimensione, pennarelli colorati, bollini adesivi, strutture precostituite quali assi cartesiani, reti, schemi ad albero, liste graduate, etc..., strumenti attraverso i quali viene visualizzato tutto il processo di lavoro del gruppo.

Dopo i primi timidi approcci di professionisti non abituati ad un così 'semplice' (!) metodo di esposizione delle proprie idee, le pin-board hanno cominciato a riempirsi di cartoncini grandi quanto un terzo di un normale foglio A4, riportanti le parole chiave in risposta ad argomenti veicolati dal facilitatore, che a quel punto ha manifestato le 'regole del gioco' definendo gli obiettivi.

La figura del moderatore, ovviamente, è funzionale non solo a spiegare l'utilizzo di tali strumenti ma anche a gestire il gruppo di lavoro durante tutto il suo percorso, che sarà articolato in riunioni, discussioni e sessioni operative in cui i gruppi avranno il compito di analizzare aspetti specifici del tema proposto e di presentare idee e soluzioni.

Senza interferire con l'intensità della comunicazione, che alla presenza di molti professionisti può raggiungere livelli difficilmente gestibili, ma consentendo a più persone di discutere tra loro in modo efficace, il facilitatore ha lavorato con questi strumenti dentro e tra i gruppi, favorendo la risoluzione di questioni critiche. Una volta esplicitato l'utilizzo dei materiali e definito l'obiettivo del percorso, i partecipanti hanno espresso opinioni in merito al tema in esame attraverso le cards, sulle quali sono state scritte parole chiave in grado di evocare e supportare idee e pensieri più articolati approfondibili in seguito. Le cards sono state raccolte ed attac-

Questa operazione ha permesso l'individuazione di elementi critici e di contrasto, l'insorgere di priorità e la condivisione di differenti approcci nella risoluzione: rendendo visibile la 'forma' concreta dei problemi si è creato un più stretto contatto con il punto della discussione, attivando quei canali 'mano-occhio' che favoriscono il passaggio e la sistematizzazione delle informazioni. Si è prodotto, in sostanza, un collegamento intuitivo ed implicito tra soggetti di culture ed ambiti diversi attraverso la realizzazione tridimensionale del 'simulacro' del problema, cui tutti partecipano: il problem-solution tree, con il problema principale al centro, le cause di questo problema alla radice e le conseguenze nei rami. Questa raffigurazione permette di focalizzare gli elementi primari, quelli sui quali si deve agire positivamente per ottenere un cambiamento dello scenario e poter costruire un 'albero delle soluzioni'.

Fig. 2. Ed pin board

Capitolo II

A lato dell'aspetto prettamente utilitaristico devo rilevare gli effetti collaterali di questa tecnica, in altre parole la condivisione e lo scambio di esperienze, di terminologie e lessico, di punti di vista diametralmente opposti e la creazione di substrati comuni laddove un tradizionale 'trasferimento dati' sarebbe stato infecondo.



PAUL ARENSON

Risorse per la conservazione nel Web

INTRODUZIONE

Il web è una nuova eccezionale invenzione: una stupefacente risorsa che mette le informazioni a portata di mano, e mette in contatto come mai prima d'ora. È in costante cambiamento ed espansione: ciò che si trova oggi potresti non trovarlo domani, e domani si troveranno cose nuove che non si sono riuscite a trovare oggi. Curiosità e perseveranza, differenti tecniche di ricerca da utilizzare, e avere padronanza del web e delle sue risorse sono tutti strumenti fondamentali per il World Wide Web.

Questo articolo tratterà sette argomenti principali, relativi alle risorse per la conservazione sul web, provando a offrire una rassegna delle potenzialità del web nell'approfondimento di questi campi:

- Biblioteche sulla Conservazione e Centri di Documentazione;
- Banche Dati Bibliografiche sulla Conservazione;
- Ricerca nelle Banche Dati delle Biblioteche;
- Banche Dati di Letteratura Accademica e Scientifica a pagamento;
- Ricerca sul Web: Motori di Ricerca ed il Web Invisibile o Profondo;
- Websites sulla Conservazione, Listservs (Liste di Distribuzione, Gruppi di Discussione).

1. BIBLIOTECHE SULLA CONSERVAZIONE E CENTRI DI DOCUMENTAZIONE (CON CATALOGHI ONLINE)

ICCROM: International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, www.iccrom.org

Catalogo online con 86,000 riferimenti; la collezione include libri, monografie, articoli di giornale, atti di convegni, legislazione, accordi internazionali, documenti interni e relazioni, 750 abbonamenti a periodici, etc. Politica di raccolta internazionale: materiale in più di 40 lingue.

Banca dati su **Convegni** e **guide alla formazione**, link relativi alla conservazione.

Disponibili in Inglese e Francese.

CCI: Canadian Conservation Institute, www.cci-icc.gc.ca

Catalogo online; la collezione include più di 10,000 libri, 400 abbonamenti a periodici specializzati nella preservazione del patrimonio mobile Canadese

Sede di CHIN, BCIN e BMUSE

Disponibili in Inglese e Francese.

GCI: Getty Conservation Institute, www.getty.edu/conservation/

Catalogo online del GCI Information Center, collegato alla Getty Research Library: 800,000 volumi di libri, periodici e cataloghi d'asta.

Bibliografie sul progetto conservative su gcibibs.getty.edu

Terra

Intonaci alla calce & calchi

Sede di AATA

ICOMOS: International Council on Monuments and Sites, www.icomos.org

Il catalogo online include 40,000 titoli, 400 periodici, 25,000 diapositive, e pratiche originali di candidature del World Heritage sites and monuments. Collezioni specializzate in patrimonio monumentale, nella sua conservazione e restauro, e monumenti e siti storici. Disponibili in Inglese e Francese.

I servizi bibliotecari includono normalmente: sale di lettura con orari di apertura regolari esposti; cataloghi online; servizio di consultazione; banca dati per ricerca bibliografica; prestito interbibliotecario per libri (Interlibrary Loan-ILL) spesso con quote associative, necessitano diverse settimane o mesi per ricevere il volume richiesto; servizio fotocopie e consegna documenti, di solito con un costo stabilito per pagina, soggetto alle norme del copyright.

2. BANCHE DATI BIBLIOGRAFICHE SULLA CONSERVAZIONE

Questi mega-database includono documenti donati da molte differenti biblioteche ed istituzioni internazionali. Forniscono formidabili ed utili ricerche bibliografiche su un singolo sito.

BCIN: Bibliographic Database of the Conservation Information Network, www.bcin.ca

Contiene quasi 200,000 documenti, articoli di giornale e libri relativi alla conservazione, donati da ICCROM, CCI, gli Archivi Nazionali del Canada, ICOMOS, ICOM, AATA, GCI, e lo Smithsonian MCI (Museum Conservation Institute)

Gestito da CHIN (Canadian Heritage Information Network)

Consultabile in Inglese e Francese.

BMUSE: Museology Bibliography

In Inglese: www.chin.gc.ca/Bmuse/bmuse.cgi?Language=English

In Francese: www.rcip.gc.ca/Bmuse/bmuse.cgi?Language=Francais

Contiene più di 25,000 citazioni dal 1990 ad oggi, incentrate su

aspetti di museologia. I donatori includono CCI, ICOM, e la Biblioteca della Direction des Musées de France.

Gestito da CHIN (Canadian Heritage Information Network)

AATA: Art and Archaeological Technical Abstracts, aata.getty.edu

Contiene più di 100,000 abstract of letteratura relative a preservazione e conservazione del patrimonio culturale materiale.

I donatori includono ICCROM ed il lavoro dei volontari che hanno eseguito gli abstract.

Gestita in comunione dal Getty Conservation Institute (GCI) e

dall'International Institute for the Conservation of Historic and

Artistic Works (IIC)

Registrazione utente **gratis** richiesta

3. INTRODUZIONE ALLA RICERCA NELLA BANCA DATI DELLA BIBLIOTECA

Alcuni termini e definizioni:

Documenti: catalogo di ingresso che descrive un libro particolare, un articolo di giornale o un bene

Campi: elementi che costituiscono differenti sezioni di un documento della biblioteca, come Autore, Titolo, Editore, Anno di Pubblicazione, Soggetto, etc.

Banca dati della biblioteca: insieme di tutti i documenti che rappresentano l'intero patrimonio della biblioteca

Catalogo online: banca dati della biblioteca consultabile con il computer via Web

Ricerca del termine o dei **termini:** testo usato per trovare documenti pertinenti. **Ricerca di argomenti conosciuti (Autore/Titolo)** vs. **Ricerca del soggetto**

Quesito: tutti i termini di ricerca connessi per trovare documenti pertinenti

Set di Recupero: insieme di documenti trovati come risultato della ricerca o della domanda di un utente

I termini di ricerca si combinano in una domanda, utilizzando la **logica Booleana**, che ha tre operatori: **O**, **E**, **NON**.

O amplia la ricerca (LASER **O** INDAGINE)

Il risultato della ricerca conterrà tutti i documenti contenenti la parola LASER **PIÙ** tutti i documenti contenenti la parola INDAGINE. Una delle due parole sarà in tutti i documenti risultanti, ma entrambe le parole saranno solo in alcuni di essi.

O crea un prodotto di ricerca **più ampio** che per LASER o per INDAGINE da soli.

E restringe il campo di ricerca (LASER **E** INDAGINE)

Il risultato della ricerca conterrà tutti i documenti contenenti

ENTRAMBE le parole LASER e INDAGINE nello stesso documento. **E** crea un prodotto di ricerca **più limitato** che per LASER o per INDAGINE da soli.

Anche **NON** restringe la ricerca (LASER **NON** INDAGINE)

Il risultato della ricerca conterrà tutti i documenti contenenti la parola LASER che **NON** contengono anche la parola INDAGINE (se per esempio fossi interessato ad imparare altre applicazioni della tecnologia laser, come la pulitura, etc). **NON** crea un prodotto di ricerca più ristretto che per LASER da solo, siccome è stata esclusa la parola INDAGINE.

La ricerca Booleana è veramente molto semplice, ma i principianti talvolta confondono la ricerca E con la ricerca O. Ricorda:

O amplia la ricerca a tutti quei documenti che contengono l'uno, l'altro o entrambi i termini cercati.

E restringe la ricerca ai documenti che contengono entrambi i termini cercati nello stesso documento.

Alcune altre tecniche di ricerca utili:

Troncamento: uso di un simbolo alla fine della radice di una parola, per permettere la ricerca di tutte le possibili varianti della fine di quella parola (includere forme in altre lingue). Simboli tipici di troncamento includono:

asterisco	*
segno del dollaro	\$
cancellotto	#
punto di domanda	?

I simboli del troncamento variano a seconda della banca dati, è necessario quindi verificare le regole di ogni database che si consulta. Il database ICCROM usa il segno del dollaro \$.

DIGIT\$ servirà a trovare: DIGITAL, DIGITISATION, DIGITAL IMAGE, DIGITALIZAÇÃO etc. Ma troverà anche DIGIT e DIGITS, che hanno significati diversi da 'tecnologia digitale'. È importante usare i troncatori con cautela.

Si potrebbero comunque trovare documenti pertinenti in altre lingue. Parole chiave o abstract sono fornite in Inglese, meriterebbe forse saperne di più su questi testi.

Attenzione: si potrebbero recuperare insieme di dati così grandi che la banca dati potrebbe non essere in grado di gestirli, e fer-

mare la ricerca prima di averla completata. Sarebbe meglio usare
O in casi come questo: **DIGITAL O DIGITISATION**

Ricerca di frasi: permette di cercare parole in un ordine dato:
"SANTA CECILIA IN TRASTEVERE".

Solitamente si includono i termini tra virgolette: "xxx xxx".

Altrimenti potrebbe crearsi un menu a tendina nella stringa di
ingresso che potrebbe impedire di cercare la frase desiderata.

*Il database dell'ICCROM non supporta la ricerca di frasi (tranne che
in pochi casi).*

Parole blocco: parole molto comuni che le banche dati non cer-
cano, per velocizzare le ricerche. Includono: **un, e, come, a, è,
se, quello,** e così via. È meglio non usare mai parole così comuni
in una ricerca, a meno che non facciano parte di un titolo o che si
stiano cercando come parte di una frase.

Thesauri (singolare **thesaurus**): liste di parole standard o control-
late, o vocabolario che aiutano incanalando le ricerche tramite
l'uso di un vocabolario preferenziale. La ricerca con vocabolario
controllato è diversa da una ricerca con testo libero. Il Thesaurus
include: la lista delle parole chiave di ICCROM, AAT (Art and
Architecture Thesaurus), LCSH (Library of Congress Subject
Headings), etc.

Se fosse possibile avere accesso al thesaurus usato in banche dati
particolari per selezionare i termini controllati utili alla la ricerca in
questione, si potrebbe avere una possibilità più consistente per
recuperare tutti i documenti interessanti.

'Raccolta di perle': osservare i termini preminenti in un documento
importante per trovare altri termini utili, ad esempio: scoprire e
cercare il soggetto "Decision-making", del quale si potrebbe non
conoscere l'esistenza, condurrebbe al momento a 137 nuove
voci di possibile interesse nel database della biblioteca
dell'ICCROM.

Cosa si ottiene da una ricerca nella banca dati di una biblioteca:

un Documento o una Citazione che si può usare per tro-
vare un articolo o un libro.

Un Abstract o un Riassunto, se incluso nel documento,

puo' aiutare a giudicare se veramente si ha bisogno di
quel testo.

Opzioni per acquisire i testi:

Visitare a una biblioteca accademica o conservativa, se
se ne ha una vicina.

Se non si ha tale possibilità:

Articoli: Ordinare la Consegna di Documenti
contattando la biblioteca detentrica.

Libri: richiedere un prestito interbibliotecario
(Interlibrary Loan -ILL) in una biblioteca vicina.

4. BANCHE DATI DI LETTERATURA ACCADEMICA E SCIENTIFICA CON QUOTA D'ACCESSO

- Possiedono letteratura periodica e a pieno testo disponibile su
vasta scala
- Abilitano la ricerca di indici ed abstract, gratis o su pagamento
prefissato
- Un pagamento ulteriore permette di ordinare l'intero testo di un
articolo.
- Le strutture a pagamento variano molto da sistema a sistema:
- "Consigli di Ricerca" diranno come formulare una ricerca.
- **Pushing**, anche noto come E-mail Alert o Article Alert: una ulteri-
ore caratteristica a pagamento. Ci si iscrive per essere avvisati
con una e-mail quando compaiono nuovi articoli sugli argomenti
di interesse già prescelti. (Simile all'AATA: "set preferences".)

Ingenta: www.ingentaconnect.com

Pubblicazioni accademiche e professionali

Ricerca libera di indici e abstract

Accesso a più di 17 milioni di diversi abstract, 6100 riviste e pub-
blicazioni online, 28,500 pubblicazioni che possono essere spedi-
te via fax o con Ariel (sistema di spedizione pdf).

Organizzazione privata con uffici nel Regno Unito (Oxford e Bath)
e negli Stati Uniti (Providence, RI e Cambridge, MA)

Science Direct: www.sciencedirect.com

Uno dei più grandi provider mondiali sulla letteratura scientifica,
tecnica e medica

Ricerca libera di indici e abstract in banche dati di riviste (fornita
lista dei giornali)

Accesso libero al data base degli abstract

Gestito da Reed Elsevier, un editore elettronico con uffici in tutto il mondo, diretto da Amsterdam, Londra e New York

Fonte **CISTI**, Canada Institute for Scientific and Technical Information, source.cisti.nrc.ca

Ricerca di abstract di letteratura in scienza, tecnologia, ingegneria, medicina ed altri argomenti. Anche Dati separate che danno accesso ad oltre 20 milioni di articoli, o a 20,000 riviste in tutto il mondo su tutti gli argomenti.

Consultabile in Inglese e Francese

È necessaria la registrazione

STN International: Science and Technical Information Network, <http://www.stn-international.de/>

220 banche dati in tutti i campi di scienza e tecnologia

Specializzato nella consegna di brevetti

Gestito da FIZ (Fachinformationszentrum) Karlsruhe, Germania; CAS (Chemical Abstracts Service), Columbus, OH, USA; JST (Japan Science and Technology Agency), Tokyo, Japan

Banca dati dei testi interi scannerizzati da riviste

Questi database contengono pagine scannerizzate da enciclopedie, riviste accademiche e altre pubblicazioni. OCR abilita alla ricerca libera di testi, dopo la quale la pagina scannerizzata può essere scaricata. Può essere gratis o a pagamento.

JStor : Journal storage, l'archivio delle riviste accademiche <http://www.jstor.org/>

Fornisce pagine scannerizzate di argomenti contenuti in riviste accademiche in originale

Consultabile tramite ricerca di testo

Obbligatoria la registrazione istituzionale per consultare o scaricare

Persée: Portail des revues scientifique en sciences humaines et sociales www.persee.fr

Videata di ricerca in Inglese e Francese

Consultabili quattordici riviste (alcune raccolte complete, altre dall'anno 2000)

Accesso libero alla consultazione ed alle pagine scannerizzate

Risultati un po' confusi ma può essere molto utile

Cerca: 'restauration'

Digizeitschriften: l'archivio digitale Tedesco delle riviste www.digizeitschriften.de

oltre 2 milioni di pagine scannerizzate

Ricerca libera; registrazione obbligatoria per scaricare articoli (contenuto)

5. CONSULTAZIONE IN INTERNET: MOTORI DI RICERCA E IL WEB INVISIBILE O PROFONDO

Un motore di ricerca è un programma che cerca in Internet per parole chiave, restituendo una lista di documenti in cui le parole chiave sono state trovate.

Google www.google.com: un 'primo passo' molto utile

Yahoo www.yahoo.com

Ask Jeeves www.ask.com

- Ricerca utilizzando un testo libero, la logica Booleana O, E, NON, "ricerca di frasi"
- Ricerca avanzata da schermo
- Informazioni veloci e facilmente reperibili, COMUNQUE:
 - Chiedersi: posso fidarmi di questa informazione? È accurata? Attendibile?
 - Assicurarsi di valutare i siti (fare attenzione alle directory d'origine per trovare e giudicare fonti istituzionali e deviazioni)
 - Non credere che i motori di ricerca siano in grado di mostrare tutte le informazioni di cui si ha bisogno: non possono. Bisogna pensarli come ad un punto di partenza.
 - Verificare ogni cosa che si apprende da un motore di ricerca da una fonte separata. Sul Web c'è una grande quantità di informazioni cattive, non accurate e distorte.

Una risorsa eccellente: Google Scholar

<http://scholar.google.com/>

La versione Beta permette una ricerca più ampia su letteratura accademica in tutti i campi. Molti articoli necessiteranno di pagamento per il download (frequentemente gli articoli legati a JSTOR o altri distributori a pagamento), ma altri siti distribuiranno PDF o documenti web gratis. Esegue ricerche per parole chiave. Si può inoltre disporre di una utile ricerca bibliografica: articoli da JAIC, Studies in Conservation etc. sono indicizzati qua.

6. WEBSITES SULLA CONSERVAZIONE E LISTSERVS (LISTE DI DISTRIBUZIONE, GRUPPI DI DISCUSSIONE)

a. Siti sulla Conservazione

1. CoOL: palimpsest.stanford.edu

Conservation On-Line, Stanford University (California, USA)

Directory di link per soggetto (da scorrere) su una quantità di argomenti sulla conservazione: voci per progettazione in caso di disastro e reazione; deacidificazione di massa; calchi; e molti altri soggetti

Sede di ConsDir (Directory of Conservation Professionals)

E di Cons Dist-List: <http://palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/cdl/>

2. **PreserveNet:** www.preservenet.cornell.edu

Ospitato alla Cornell University, Ithaca, NY (USA)

Include informazioni su borse di studio, opportunità di formazione e didattica, annunci di lavoro, legislazione relativa alla conservazione e delibere di legge, link per soggetto e premi

3. **Sciences et patrimoine culturel,** <http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/>

Utile sito francese dedicato alle risorse sulla conservazione in Francia
Liste di laboratori, fatti del giorno, conferenze in programma e pubblicazioni, risorse didattiche, bibliografie, relazioni su progetti e documentazione, banche dati e collegamenti

4. **CAMEO (Conservation and Art Material Encyclopedia Online),** http://www.mfa.org/_cameo/

Enciclopedia consultabile sulla terminologia conservativa, chimica e sui nomi dei prodotti, etc. Sviluppata al Museum of Fine Arts, Boston. Più di 10,000 voci

Ricerca: 'Paraloid B72'

'Naphthalene'

5. **PreservArt,** <http://preservart.ccg.mcc.gouv.qc.ca>

Sito prodotto da CCQ (Centre de Conservation Québec)

Bilingue Francese-Inglese

Elenca e valuta prodotti utili in conservazione preventiva, con glossari, informazioni di distribuzione etc.

Cliccare per selezionare il prodotto: Cartone, Tessili, Carta, etc.

Cliccare sfogliare e cercare: per categoria, uso, prodotto nome, produttore/fornitore

Ricerca semplice: 'Reemay'

Navigare: sfogliare e cercare:

Categoria: Tessili

Uso: Protezione contro la polvere e le abrasioni

Altro visibile sulla webpage ICCROM Other Conservation Libraries and Online Information Centres:

http://www.iccrom.org/eng/02info_en/02_01library_en/otherlibs_en.shtml

b. **Listservs (Liste di Distribution, Gruppi di Discussione)**

- Listservs = gruppi di discussione o mailing lists di speciale interesse.
- Esistono praticamente su tutti gli argomenti.
- Iscrivere, o sottoscrivere, per ricevere messaggi al tuo indirizzo email.
- Sottoscrizione revocabile in ogni momento.
- Si ricevono notizie di nuovi sviluppi nel campo, dibattiti, discussioni etc.
- Si possono inviare messaggi alla mailing list, se si vuole consiglio su un argomento dato. Le regole che governano le spedizioni dei messaggi variano da lista a lista.
- Le listservs possono essere moderate o non moderate.
- Un editor o un moderatore potrebbe guidare la discussione e/o filtrare messaggi considerati fuori tema o fuori dalle regole stabilite.

Alcuni gruppi di discussione sulla conservazione in Inglese:

Cons Dist-List, US: <http://palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/cdl/>

Conservation Research, UK: www.jiscmail.ac.uk/lists/conservation-research.html

Una lista di tutti i gruppi di discussione ospitati in jiscmail sono disponibili qui:

www.jiscmail.ac.uk/lists/

Masonry Conservation Research Group, Aberdeen, Scotland

www.2.rgu.ac.uk/schools/mcrg/stlist.htm

lista completa di gruppi di discussione via email in conservazione del patrimonio (alcuni link superati)

Conservation of Photographic Materials:

<http://groups.yahoo.com/group/photoconservation>

Un gruppo di discussione sulla conservazione è in spagnolo:

Restauracion conservacion de BBCC,

www.rediris.es/list/info/restauracion.es.html

Gruppo di discussione sulla conservazione dedicato a "restauración y conservación de profesionales del Patrimonio histórico artístico".

CAPITOLO III

STORIA E VALORI

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

I valori del patrimonio culturale e un accenno alla storia

“...un re convocò nella piazza tutti i ciechi della città e li fece disporre attorno a un elefante chiedendo di descriverlo. Il cieco che toccò la testa dell'elefante disse: «Maestà l'elefante è come una caldaia», quello che toccò le orecchie disse: «No, maestà, l'elefante è simile a un ventaglio», quello che accarezzò le zanne affermò che il pachiderma era simile a un vomere... I ciechi continuarono a smentirsi l'un l'altro e a litigare mentre il re assisteva divertito. Solo se avessero iniziato a dialogare e a mettere insieme le loro visioni parziali avrebbero potuto avere un'idea più completa dell'animale”.

Parabola degli uomini ciechi e l'elefante, Udana 68-69

Ma quando e chi avrà deciso che qualcosa era così importante da doverlo trasmettere ai figli, alla comunità? E come? E per quanto tempo? Per l'eternità a imperitura memoria, o per pochi anni solo ad alcune generazioni?

Forse una delle prime manifestazioni di trasmissione di un qualche cosa, di materiale ma anche di immateriale, sono state le sepolture: qualcuno ha deciso di *'prendersi cura'*, non abbandonare un suo simile: conservare in vista di una continuità in questo mondo o nell'altro. Nel primo caso qualcuno doveva effettuare rituali, commemorazioni e opere di manutenzione, nel secondo l'impegno era più consistente: un *monumento*, piccolo o grande che fosse, per ricordare e farsi ricordare. 'Il termine "monumento" nel suo valore etimologico¹ latino...greco, tedesco inglese...serve a designare un oggetto che tramandi la memoria di persone e di avvenimenti del passato.'

I valori possono essere i più svariati: sentimentali, documentari, storici, estetici, economici, collettivi, politici e così via. Ne dobbiamo dedurre che comunque c'è sempre stata una ragione, una *scelta* operata da qualcuno in base ad un giudizio di valore, semplicemente affettivo o dettato da altre ragioni. In italiano diciamo *"vale"* la pena di...affrontare questo sacrificio, di...intraprendere questa impresa" e così via, anche perché *valore* etimologicamente deriva da *valere*².

Non dobbiamo comunque dimenticare che se può esserci un valore intrinseco dell'oggetto – ed anche della materia dell'oggetto stesso – dall'altro ci sarà il valore che ognuno di noi attribuisce a quell'oggetto. "Poiché le opere d'arte sono cose a cui è connesso un valore...applicando la distinzione fatta dallo Scheler³ nella sua

teoria generale del valore, diciamo che da un lato c'è il 'bene' o la cosa avente valore (*Werdinge*) e dall'altro c'è il valore della cosa (*Dingwert*).⁴

Il valore può essere dunque molto materiale, come l'oro, i diamanti, un monumento ritenuto *universalmente*⁵ molto importante, ma anche molto immateriale: il ricordo di un profumo, un ritornello, un'idea. Possiamo quindi discutere sul fatto che materiale e immateriale non sono due entità separabili, ma sono solo state separate per comodità, durante un certo periodo della storia in una certa regione del mondo. Ma penso anche ad altri possibili termini apparentemente contrapposti, come *mente* e *cervello*: l'uno non sussiste senza l'altro. Abbiamo cercato di dimostrare durante il corso che beni immobili e beni mobili non sono così facilmente separabili⁶: di nuovo a volte è solo per comodità di atti amministrativi e legislativi.

In questo capitolo pertanto gli autori affronteranno varie tipologie di valori attribuiti al patrimonio culturale in momenti storici diversi ed in aree geografiche differenti: ne dovrebbe scaturire un esempio di ricchezza data dalla diversità del nostro modo di vedere, di guardare, di apprezzare, di prendersi cura di talune tipologie di oggetti e di espressioni culturali piuttosto che di altre, magari ancora da scoprire. La storia del nostro patrimonio è ricca di esempi dai quali possiamo desumere che in un dato momento ci si è presi cura di un certo tipo di oggetti, di monumenti, di musica, e poi li abbiamo abbandonati; in un altro momento, in un altro luogo può essere successo il contrario. Si tratta dunque di una 'moda' lo scegliere di conservare oppure no una certa parte della nostra eredità culturale, oppure ci sono 'teorie' o 'categorie' mentali che si seguono consciamente o inconsciamente?

Il termine 'patrimonio' ha una etimologia ben precisa⁷, ma può essere interpretata in modi molto diversi a seconda del contesto storico, culturale e specialistico, come ad esempio quello normativo, dove avrà un'accezione economica e di eredità. Molto si è dibattuto e scritto specialmente in questi ultimi decenni sia sul significato del termine, sia sui concetti che esprime. Possiamo notare comunque che da un'idea di patrimonio personale o familiare, da tempo si usa anche in senso culturale, immateriale e sopranazionale. E' ora addirittura diventato una moda ridondante, come una ciliegina sulla torta!⁸.

Si è molto dibattuto, recentemente intorno al significato di concetti quali autenticità, integrità, originale e copia, e così via. Ma

quale il *significato* di questi termini? E quale la loro storia attraverso i tempi e nelle varie regioni del mondo?

Vorrei porre un argomento di riflessione: negli ultimi decenni si è data molta importanza alle scienze naturali a volte anche in contrapposizione alle scienze umanistiche, e di conseguenza di è aperto un divario tra la storia dell'arte e il mondo della conservazione e del restauro. Ma non inseguiamo gli stessi valori o meglio la loro conservazione e trasmissione alle generazioni che verranno?

Se da un lato può esser stato un approfondimento necessario per entrambe queste discipline relativamente recenti, dall'altro forse è giunta l'ora di riprendere il dialogo.

Cerchiamo quindi insieme, attraverso gli esempi che ci verranno presentati quali posso esser stati nel passato i meccanismi di decisione nei vari campi, e quali quelli odierni, e soprattutto se ne siamo consci.

Utilissime e molto importanti sono state le *mini-conferences*, cioè i contributi presentati dai partecipanti e da alcuni docenti durante una giornata organizzata come un vero e proprio Convegno⁹, perché abbiamo così saputo quali i problemi e le necessità di ognuno nella propria Istituzione e nel proprio paese di provenienza: un modo didattico molto utile per conoscersi fin dall'inizio del corso, imparare a comunicare, a rispettarsi ed a lavorare insieme alle soluzioni delle difficoltà.

Dobbiamo riuscire a capire se siamo consapevoli che attraverso lo studio e la ricerca sia umanistica che scientifica, ed anche per mezzo dei vari dibattiti passati e presenti, sono stati fatti passi avanti nel campo della conservazione e del restauro e quali essi siano.

In quale ambito e con quali mezzi e meccanismi dobbiamo invece lavorare di più e probabilmente insieme.

⁶ Nicholas Stanley-Price 2003 *Movable:immovable - a historic distinction and its consequences*, In: *Conservation of historic buildings and their contents: addressing the conflicts*, Watt, David (ed); Colston, Belinda (ed); Shaftesbury: Donhead, p. 14-27, *Where conservation meets conservation: the interface between historic buildings and their contents*, Leicester, United Kingdom.

⁷ Da *pater*, padre, e *monere*, memoria (André Desvallées, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques », in *Médias et patrimoine, Actes du colloque international organisé par la Chair UNESCO et l'Institut sur le patrimoine culturel 2003* www.ulaval.ca/ipac/pdf/Actesmedia2004.pdf, p. 21)

⁸ Ibid.

⁹ È stata scelta come sede la prestigiosa Accademia di San Luca, l'antica Accademia dei Pittori, Scultori, Architetti (a Roma), dalla storia antichissima. Il nucleo iniziale ha origine nel Medioevo ed i primi documenti che documentano la sua attività risalgono al 1478. In tempi successivi dalla corporazione degli "artisti" si separarono artigiani e scalpellini e nel 1577 l'Accademia ebbe un suo autonomo statuto grazie all'interessamento di papa Gregorio XIII ed anche del Borromini e di Federico Zuccari (primo principe nel 1593). L'Accademia Nazionale di San Luca (in base al suo statuto) ha lo scopo di promuovere le belle arti, di onorare il merito particolare degli artisti, eleggendoli nel corpo accademico, di adoperarsi per la valorizzazione e la continuazione della grande tradizione artistica italiana e la conservazione delle opere d'arte.

¹ R. Assunto, *Monumento*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale VENEZIA-ROMA, Sansoni Editore, Firenze, vol. IX, 1963, 623.

² Garzanti: *valere*, dal latino *valire* 'essere forte, sano, capace', avere forza, potenza, autorità, merito, pregio, prezzo; *valore* deriva da *valere*, (econ.) caratteristica di un bene per cui esso è scambiabile con una certa quantità di altri beni (*valore di scambio*), o è in grado di essere utile, di soddisfare un bisogno (*valore d'uso*)... Garzanti Linguistica, www.garzantilinguistica.it.

³ Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, 1919; edizione italiana *Crisi dei valori*, a cura di A. Banfi, Milano 1936.

⁴ Giulio Carlo Argan, "La storia dell'arte", in *Storia dell'arte*, 1969:5.

⁵ Il dibattito sul significato di 'universale' è ancora aperto in seno all'Unesco stesso: cfr. www.unesco.whc-07/31.com/9, Paris, 23 May 2007, *Discussion on the Outstanding Universal Value*, item 9.

MARIE BERDUCOU

I “valori” del patrimonio culturale e di conservazione e restauro: una prospettiva storica

INTRODUZIONE

Conservazione e restauro hanno sempre trattato di “valori”, che stanno al centro del processo di riconoscimento del patrimonio culturale **per se stesso**. Restauro e conservazione significano in primis riconoscere il possesso certo degli oggetti di un valore particolare, che li fa stare al di fuori della massa delle cose ordinarie. Questi oggetti sono così distinti, da una volontà comune, dall'usuale ciclo di produzione-uso-abbandono-distruzione. Sono introdotti in una diversa dinamica, come risultato di ciò che rifuggono come obsoleto ed acquisiscono come status di patrimonio: diventano degni di essere tramandati poiché sono grandemente arricchiti da valori specifici, che si diversificano da quelli che appartengono alla sfera monotona della produzione e dallo scambio. Sono certamente i **contenuti immateriali** incanalati attraverso il patrimonio materiale (tangibile, visibile...) che giustifica il nostro desiderio di renderli accessibili e tramandarli. Il termine “**valore**” è il più appropriato da applicare?

“Valore” è una parola che crea uno scontro frontale tra il vocabolario utilizzato dall'economia e dalla cultura. Molte delle parti coinvolte nella conservazione del patrimonio preferiscono aggirare il problema utilizzando altri nomi, come senso, messaggio, significato, informazione potenziale etc. Ma noi abbiamo di impiegarlo qui, in riferimento ad Alois Riegl che fu il primo a farne uso. Per la metodologia presa in considerazione per l'identificazione, l'analisi e la classificazione di questi contenuti intangibili ci si basa tuttora essenzialmente sul suo saggio pubblicato nel 1903, “Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung” (traduzione in inglese di K. W. Forster e D. Ghirardo, “The modern cult of monuments: its character and origin”). Ritorniamo a questo breve ma davvero sostanziale testo alla fine di questo scritto. Ma cominciamo con un breve viaggio all'indietro nel passato del passato, per avere uno sguardo storico su due quesiti essenziali: conservazione e restauro: perché? E conservazione e restauro: come?

PERCHÈ CONSERVARE E RESTAURARE?

Numerosi testi archeologici e ritrovamenti ci riportano le testimonianze di un antico desiderio umano di conservare e restaurare nella storia delle società. Il testo di Nabonide, scoperto su una pietra di fondazione a Larsa in Iraq, databile al sesto secolo prima di Cristo, recita:

“io sono Nabonide, re di Babilonia... in un giorno favorevole del mio regno, il dio Shamash ha ricordato la sua antica dimora, ed è a me, il Re Nabonide che egli ha affidato l'incarico di restaurare il tempio e ricostruire la sua dimora...”

Salgano i quattro venti dai punti cardinali... e si vedrà il mitico santuario...mi sono occupato di mobilitare gli operai, tenere il piccone, portare la pala, portare il secchio... specialisti hanno esaminato il sito per comprendere le sue decorazioni...

Ho ricostruito il tempio nell'antico stile per il mio Signore Shamash, e l'ho restaurato. Su una tavoletta di alabastro ho posto l'iscrizione dell'antico Re Hammurabi e l'ho recitata qui con la mia, ed in seguito le ho riposte là per sempre.”

Più di mille anni separano il regno del grande Hammurabi (1792-1750 a.C.) ed il regno di Nabonide, re nel periodo neo-babilonese (556-539 a.C.). Ma sebbene l'ultimo cercò e restaurò il tempio costruito dal suo lontano e glorioso predecessore, lo fece esclusivamente per avere in eredità un poco di quella gloria e mostrarla alla luce di tutta una continuità che sottolinea la legittimità del suo regno, ed aggiunge splendore alla sua aura. Quasi allo stesso tempo, ed ancora una volta a Babilonia come a Nippur, collezioni di oggetti e tavolette trovati durante scavi archeologici sono stati prove dell'intenzione deliberata di conservare e tramandare le tracce di un passato molto antico: l'accumulo intenzionale di oggetti rituali prodotti durante il corso dei primi secoli, e la selezione di documenti epigrafici che evidenziano lo sviluppo della scrittura e venivano utilizzati per addestrare gli scribi¹. Interesse politico, fervore religioso o superstizione, il desiderio di educare: l'ampio raggio delle diverse ragioni per la conservazione erano già state abbozzate.

Fu anche per la loro bellezza e per il loro immenso valore di mercato che alcuni oggetti sono stati da subito religiosamente preservati e a volte meravigliosamente restaurati. Sappiamo anche del commovente lavoro di restauro della foglia d'oro eseguito dai Celti su antichi calici databili al quinto secolo a.C.². Questo restauro non è stato progettato per restare ‘camuffato’. Piuttosto il contrario. La

forma del vaso è stata restaurata nella sua interezza, e le fessurazioni sono sparite sotto la sovrammissione in foglia d'oro sbalzata in stile celtico, sottolineandone prepotentemente il carattere nobile ed esaltando in tal modo il valore della natura dell'oggetto. Le grandi collezioni di opere d'arte prodotte nell'epoca d'oro della Grecia classica, e quelle che nacquero nei regni Ellenistici, portano inoltre la testimonianza del culto della bellezza, ed il desiderio di educare l'occhio ed elevare lo spirito attraverso modelli ideali³.

Ma anche i Tolomei e gli Attalidi mostrarono il loro potere attraverso il collezionismo ed il possesso di questi modelli, e continuando con la collezione e la traduzione in greco di tutti i grandi lavori dell'antichità in sontuose biblioteche, ad Alessandria e Pergamo.

Solo poco più tardi, i Romani avrebbero acquisito le opere d'arte, esponendole nelle loro *domus* come sicura evidenza del loro alto status sociale, introducendo così quello che oggi noi chiamiamo *international art trade*, e dando origine a pratiche dubbie menzionate da Strabone nel primo secolo a.C.: ***“i nuovi arrivi (in riferimento ad una nuova colonia di schiavi emancipati recentemente stabiliti a Corinto) turbando l'ordine tra le rovine e rovistando tutte le tombe hanno scoperto una grande quantità di oggetti, ceramiche e molti bronzi. Ammirandone la qualità non hanno lasciato nessuna tomba prima di averla ispezionata, con la conseguente raccolta di una grande quantità di oggetti e la loro vendita a prezzi molto alti, invadendo tutta Roma.”***

Ragioni politiche, spirituali, economiche, educative, un desiderio di tenere il passato vivo nella propria mente: questo è il primo insieme di risposte alla domanda “perché conservare e restaurare?”, ed alcune di queste risposte sembrano essere emerse molto presto nella storia dell'umanità. Ma sfortunatamente, queste questioni trovarono altrettanto presto il loro sinistro riflesso nel vandalismo: persone distrutte per attivismo politico, fanatismo religioso, mercantilismo, ignoranza, noncuranza del passato o desiderio di abbellirlo.

Nel diciannovesimo secolo, quando la curiosità per il passato si trasformò infine in Storia, l'interesse per la storia ed il valore documentario delle reliquie del passato si aggiunsero, con un peso considerevole, a tutte le ragioni a lungo qui menzionate. Questo nuovo sguardo al passato, con la distanza che ciò richiede, solleva di conseguenza la questione dell'autenticità del patrimonio al centro di conservazione e restauro. Conservazione e restauro vanno bene: ma in che modo dovrebbero essere condotti?

CONSERVAZIONE E RESTAURO: COME?

Come ci mostra la storia delle sculture antiche fino all'era moderna, la grande libertà data agli artisti li ‘autorizzò’ a restaurare le opere d'arte dei loro predecessori. Famosi scultori completarono il gruppo del Laocoonte nel sedicesimo e nel diciassettesimo secolo.

Altri, meno famosi, assemblarono in una composizione unica i frammenti presi da diverse opere antiche, o addirittura ricrearono un nuovo oggetto compiuto, basandosi su un semplice torso portato alla luce per caso⁴. Questa libertà era difficilmente compatibile con il decollo della storia dell'arte ed il desiderio di correlare più strettamente le caratteristiche stilistiche e la periodizzazione dell'Arte. Questa fu una ricerca ideale che si sviluppò attraverso l'intero secolo diciottesimo principalmente grazie all'impeto di Winckelmann⁵.

Nel diciannovesimo secolo emersero reazioni energiche che portarono ad atteggiamenti radicalmente contraddittori. Le due grandi figure che interpretarono il dibattito in quel secolo furono John Ruskin in Inghilterra, le cui idee furono più tardi divulgate da un altro inglese, William Morris, e da Eugène Viollet-le-Duc in Francia. Esteta, amante dell'arte, viaggiatore e grande connoisseur dell'architettura europea, John Ruskin venerava appassionatamente i monumenti del passato ***“...queste pietre saranno considerate sacre...la massima gloria di un monumento non è nelle sue pietre, e neanche nel suo oro. La sua gloria è nella sua Età”***. Sostenne un totale rispetto per le opere antiche, per il loro invecchiamento e la loro incompletezza. Ogni tentativo di restaurarle era, per lui, una profanazione per definizione: ***“E' impossibile, come è impossibile resuscitare i morti, restaurare qualunque cosa che sia mai stata grande o meravigliosa in architettura... Il primo risultato del restauro... è di ridurre al nulla l'opera originale... Non è una questione di convenienza o di meditare se si debba conservare gli edifici del passato oppure no. Non abbiamo il diritto di toccarli. Non sono nostri...”***⁶

Dall'altro lato, l'architetto restauratore Viollet-le-Duc analizzava il monumento da specialista in storia degli stili considerandosi autorizzato dalla sua indubbia erudizione ad intraprendere radicali lavori di restauro su edifici medievali che il diciannovesimo secolo stava così appassionatamente riscoprendo. Questa è la definizione di restauro nel suo Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI° al XVI° secolo (1854) (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*): ***“Restaurare un edificio non vuol***

dire solo avere cura di esso, ripararlo o ricostruirlo, ma riportarlo ad uno stato di completezza che potrebbe non essere mai esistito in nessun momento nel passato". Viollet-le-Duc ragionava come un architetto ed un archeologo. All'origine di un monumento c'erano piani, progetti di ciò che i capricci della storia e le deviazioni del tempo avevano alterato. Ma se fosse stato possibile stabilire scientificamente come fosse il progetto originale, o come sarebbe dovuto apparire, sarebbe stato legittimo restaurare l'edificio a quello stadio. Di conseguenza si poneva in contrasto con le pratiche creative dei precedenti secoli, discutendo a proposito del restauro di Notre Dame a Parigi: *"l'artista deve completamente sparire, dimenticando i propri gusti, i propri interessi, per studiare il suo soggetto, per riscoprire e seguire il pensiero che ne ha guidato la creazione ed il modo in cui esso debba essere restaurato. Per raggiungere questo risultato è necessario decifrare i testi, consultare tutti i documenti...e soprattutto studiare le caratteristiche archeologiche del monumento".*

Mentre la devozione di Ruskin per le opere del passato lo portò respingere qualsiasi tipo di intervento, fu la conoscenza di Viollet-le-Duc del passato e la sua fede nella scienza che lo portarono, al contrario, ad intraprendere massicci interventi di restauro.

Approcci così contrastanti nascondono certamente che di fatto esisteva una condivisione di idee di base: in particolare, erano entrambi ansiosi di perorare la protezione e la manutenzione dei monumenti. Entrambi reagirono alla stessa situazione: rifiutarono la fantasiosa ricreazione delle epoche precedenti, e concordarono sulla necessità di seppellire le tradizioni da dilettanti. Quest'ultimo punto merita di essere evidenziato. La Rivoluzione Industriale ha sommerso la mentalità e la competenza della gente: Ruskin provava un senso di nostalgia che lo portò a promuovere accanitamente il rispetto per le opere portatrici di testimonianze dell'amato passato. Viollet-le-Duc, dall'altro lato, era determinato nella sua confidenza nelle procedure tecniche della sua epoca che, ai suoi occhi, poteva migliorare la solidità degli antichi edifici. I lavori di restauro nei quali ebbe il coraggio di imbarcarsi erano basati sull'attaccamento a due cose: Storia e... Progresso.

Questi due punti di vista, apparentemente inconciliabili, dovevano suscitare verso la fine del secolo l'attenzione di un architetto italiano, Camillo Boito⁷. In un notevole lavoro persuadeva con successo questi due eminenti personaggi rappresentanti posizioni estreme e contrastanti nel dialogo, e li portava al raggiungimento di

delicati, fruttuosi e produttivi compromessi rendendo possibile intraprendere operazioni di restauro misurate, giustificate, percettibili e documentate. Questo era un primo passo verso lo scioglimento di una situazione di stallo, e Boito ebbe un'influenza decisiva che sarebbe pesata sulla storia del restauro in architettura.

Alcuni anni dopo il conservatore e storico dell'arte di un museo austriaco, Alois Riegl, avrebbe dato un fondamentale contributo riportando il tema dei valori al cuore della politica della conservazione e del restauro, nel suo saggio citato all'inizio di questo scritto⁸.

Analisi di valori e politica di restauro e conservazione nel ventesimo secolo.

La parola tedesca *Wert*, tradotta in italiano come "valore", è onnipresente nel lavoro di Riegl. Questo storico dell'arte, che divenne il Presidente della Commissione Austriaca per i Monumenti nel 1902, elaborò pragmaticamente la sua riflessione che avrebbe guidato la politica nazionale per la conservazione ed il restauro dei monumenti. Riegl, che aveva inventato una quantità di neologismi nel suo campo, era ben cosciente delle connotazioni economiche della parola "valore". Parlò addirittura di "valore comparativo aggiunto", in relazione alla rarità o all'antichità di un monumento. Questa parola è di conseguenza usata non del tutto innocentemente. Anche se non ci conduce ancora nell'universo del misurabile, e nemmeno del numerabile, ci conduce tuttavia nell'universo della valutazione, dell'identificazione delle variabili e della relatività dei criteri in riferimento ad uno specifico bene culturale in un contesto dato. Per Riegl queste riflessioni sono abbastanza evidentemente non limitate ai monumenti storici nel senso tradizionale del termine, ma è sulla base di quella nozione e sulla sua evoluzione che egli generalizza. Quanto è possibile classificare, e restare pertinente dal punto di vista di un conservatore, gli innumerevoli esempi dell'attività umana, che non possono essere tutti conservati, senza incorrere nel grande rischio di paralisi del futuro sotto l'accumulo del passato? Come possono essere inventariati i diversi valori che coesistono in un monumento, e come si possono riconciliare le scelte di conservazione e restauro quando tali valori sono in contraddizione ed è impossibile conservarli tutti allo stesso livello? Senza scendere nel dettaglio della griglia analitica proposta da Riegl, ricordiamo che essenzialmente mise a confronto due grandi gruppi di valori: il **valore della memoria** che si riferisce allo studio, che percepisce ed entra nel passato, ed il **valore della contempo-**

ranità, che ha luogo nel momento presente della valutazione. Un valore particolare fu isolato da Riegl: il valore che corrisponde all'etimologia della parola 'monumento' e alla sua primitiva origine:

il valore della memoria intenzionale può essere attribuito a monumenti del passato e del presente, essendo concepito e mantenuto per tramandare la memoria "vivente" di un evento particolare. Quando la memoria del significato di quell'evento commemorativo e della sua utilità sociale si perde, questo valore diacronico scompare. Ma i valori di memoria e contemporaneità possono sopravvivere, e davvero reinvestire il monumento.

Tra i precedenti, il **valore storico**, che include uno specifico approccio storico artistico, è certamente centrale per Riegl. La distanza ed il rigore che la sua analisi richiede sono caratteristici del concetto di monumento storico e datano la sua emergenza in Europa: l'idea fu in grado di svilupparsi completamente solo nell'era moderna con l'elaborazione della Storia come disciplina scientifica. Ed è questo che il titolo che Riegl diede al suo saggio ci ricorda.

Accanto al valore storico, il **valore dell'antico** sembra essere più intuitivo ed effimero: qualsiasi cosa che ci appaia come incompleta, degradata, con una vita molto lunga alle spalle, prende un certo valore ai nostri occhi, indipendentemente da qualsiasi provato interesse scientifico. Ma l'apprezzamento di tale valore è molto individuale. Le dispute che ne sono scaturite come risultato del trattamento di numerosi monumenti storici, spesso hanno a che fare con quel valore di antico che condanna a priori qualsiasi tentativo di rinnovamento.

Tra questi valori e la contemporaneità citati da Riegl, il **valore d'uso** ed il **valore dell'attualità** sono di difficile riconciliazione con i danni causati dal tempo. Il primo presuppone la solidità dell'edificio ancora in uso. Il secondo può essere riconosciuto dalla condizione conservativa del monumento, che sembra sfidare il tempo mantenendo intatte tutte le sue caratteristiche originali. Riegl paventò la popolarità del valore dell'attualità, che divulga l'idea dell'eterna giovinezza dei monumenti e porta a compiere opere di restauro che cancellano tutte le tracce di invecchiamento e storia, per ricreare uno stato originale altamente improbabile con l'aspetto di un mito. Come uno stratega che arbitra i conflitti tra valori "nemici", fece appello al potere di convincimento del valore della storia ed al potere evocativo del valore dell'antico in contrasto con le attrattive di questi restauri spettacolari e mal concepiti.

È interessante notare che il "valore artistico" di monumenti o opere umane – un'espressione così diffusa oggi – è stato respinto da Riegl per essere sostituito da un "valore dell'arte", che è relativo solo al presente, e consiste di ciò che segue:

- Il valore che riecheggia nella nostra sensibilità, nell'educazione e nelle condizioni presenti nelle quali lo riceviamo: un **valore relativo dell'arte** che deve essere esaminato alla distanza maggiore possibile, quando questo riconoscimento influenza irreversibilmente le scelte fatte riguardo la conservazione e le decisioni prese per il restauro;
- Il valore che si riferisce al piacere della visione di un'opera integra, senza nessun apparente deterioramento, come un lavoro recente o uno che è stato miracolosamente preservato dai danni del tempo: questo è il **valore attuale dell'arte**, citato prima.

CONCLUSIONE

Il pensiero di Riegl era militante, ed a volte ha utilizzato termini quasi militari, da guerra per esprimersi, dei quali abbiamo cercato di dare un assaggio qui. È il lavoro di un teoretico che affronta la realtà di dover prendere decisioni concrete riguardo la protezione legale dei monumenti e gli accorgimenti richiesti a proposito di conservazione e restauro. Fuori dalla preoccupazione di dover argomentare vigorosamente le proprie idee, pose le fondamenta di ciò che oggi chiamiamo "visione prioritaria" di tutti i progetti conservativi. Fu, soprattutto, il primo a dimostrare brillantemente la coesistenza di valori contraddittori, la relatività di tali valori in relazione al punto di vista e all'origine dell'osservatore che li riconosce, e l'impatto che il restauro può avere sulla leggibilità di tali valori.

Il ventesimo secolo ha continuato a diffondere ed approfondire queste idee che sono entrambe complesse tanto quanto rigorose e mobili, evidenziate da tre strumenti internazionali che segnano i principali palcoscenici in questo sviluppo. La Carta di Atene per il Restauro di Monumenti Storici nel 1931 (il primo tentativo internazionale di scrivere regole per la conservazione dei monumenti) racchiude una quantità di principi etici fondamentali: la necessità di strumenti per la protezione legale, il primato di manutenzione e conservazione al di sopra delle operazioni di restauro, il rispetto per l'integrità dei monumenti ed il contributo di ogni periodo storico, la documentazione e la leggibilità delle metodologie adottate. Questi principi sono stati riconfermati e generalizzati per essere applicati a siti urbani e rurali, nella "Carta Internazionale per la

Conservazione ed il Restauro di Monumenti e Siti” (Venezia, 1964).

Il “Documento di Nara sull’Autenticità” è entrato in vigore nel 1994 grazie agli esperti dell’UNESCO, convenuti per fare luce sullo studio del patrimonio naturale e culturale da candidare all’iscrizione nella lista del World Heritage Site come estensione concettuale della Carta Di Venezia. Questo ultimo strumento dichiarava che ormai non era più possibile giudicare i valori e riconoscere l’autenticità dei monumenti in termini di un numero circoscritto di criteri. Il rapporto doveva trattare di un crescente e variato numero di patrimoni e considerarli attraverso il prisma di diversi contesti sociali, culturali ed economici in cui il valore eccezionale ed universale dei siti del patrimonio mondiale possa essere riconosciuto. Gli approcci proposti per valutare l’autenticità di un sito sono allo stesso tempo numerosi e non esaustivi. Richiedono un approccio interdisciplinare ed un’ampia varietà di diversi tipi di informazione: progetto e forma, materiali e sostanza, uso e funzione, tradizioni e tecniche, situazioni e disposizione, spirito ed espressione, condizioni originali e sviluppi storici...

Con quest’ultima fase, il rispetto per la diversità culturale diventa corollario indispensabile per definire il patrimonio, i suoi valori e le sue modalità conservative, oltre che la **presentazione/valorizzazione**: tutto ciò deve essere ora incorporato nella logica delle politiche che per lo sviluppo sostenibile. La parola “**valore**” può quindi simbolizzare il ponte tra economia e cultura.

mente istruttiva e ben documentata.

⁵ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) è considerato essere uno dei padri fondatori della Storia dell’Arte, principalmente grazie al suo lavoro “Anmerkungen über die Baukunst der Alten” (“Osservazioni sull’Architettura degli Antichi”) (1767).

⁶ Queste citazioni sono prese da John Ruskin: “The Seven Lamps of Architecture” (“Le sette lampade dell’architettura”) (1849), capitolo intitolato, The Lamp of Memory (La Lampada della Memoria).

⁷ Ci stiamo riferendo a *Il restauro in architettura*, preso da Camillo Boito “Questioni pratiche di belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento”, pubblicato a Milano nel 1893. una versione più vecchia del primo dei due dialoghi che comprende questo testo è stata pubblicata nel 1886, con titolo: “I nostri vecchi monumenti: conservare o restaurare?”

⁸ Il piccolo ma molto importante lavoro di Riegl, fu pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1903, con titolo: “Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung”. Negli ultimi venti anni del 20° secolo sono state pubblicate traduzioni in Francese, Italiano ed Inglese.

¹ Questi esempi e molti altri possono essere trovati in un superbo lavoro di Alain Schnapp “La conquête du passé. Aux origines de l’archéologie”. Editions Carré, Paris, 1993. (Traduzione in inglese: The discovery of the past, Harry N. Abrams, New York, 1997).

² Oggetti di questo tipo (due ciotole attiche) sono stati trovati nella tomba di una principessa celtica della seconda metà del quinto secolo a.C. (la civiltà di Hallstatt) e sono esposti al Württembergisches Landesmuseum a Stoccarda.

³ Si può far riferimento allo stimolante lavoro di Françoise Choay “L’allégorie du patrimoine”, Editions du seuil, collection La couleur des idées, Paris, 1992. (Traduzione inglese: The invention of the historic monument, Cambridge University Press Cambridge, 2001).

⁴ Tutti i più grandi musei in Europa posseggono esempi di antichità restaurate (alcune di esse quasi completamente reinventate) in epoca moderna, ma la Collezione Ludovisi esposta a Palazzo Altemps a Roma è particolar-

Concetti e principi internazionali: conservazione tra teoria e pratica

La consapevolezza della portata del patrimonio culturale ed il bisogno di salvaguardarlo per la sua memoria e per le sue qualità essenziali è un argomento che si è evoluto con la modernità. In larga misura, i problemi di conservazione del patrimonio sono stati causati dai cambiamenti qualitativi e quantitativi che sono accaduti nella struttura della società e nella crescente meccanizzazione dei processi di produzione. Questi sono stati accompagnati dal rapido aumento della crescita della popolazione, specialmente nella seconda metà del ventesimo secolo. In questi ultimi cinquanta anni la conservazione del patrimonio si è infatti sviluppata in un movimento internazionale, coinvolgendo un crescente numero di paesi. Una chiara indicazione di ciò è il Convegno sul Patrimonio Mondiale del 1972, ora ratificato da circa 164 Stati Membri (2001).

'RESTAURO' CONTRO 'CONSERVAZIONE' NEL DICIANNOVESIMO SECOLO

Nel diciannovesimo secolo, restauro e conservazione si sono sviluppati come se fossero due opposte tendenze. Il 'restauro' mirava al ristabilimento della struttura storica nella sua forma più completa, mentre il proposito della conservazione era di mantenere la struttura delle epoche passate come un documento storico.

Nel 1866, Eugène Viollet-le-Duc, poi principale architetto restauratore di Francia, diede la seguente definizione: "Il termine Restauro e la cosa in sé sono entrambi moderni. Restaurare un edificio non è preservarlo, ripararlo, o ricostruirlo; è reintegrarlo in una condizione di completezza che potrebbe non essere mai esistita in nessun tempo." Come risultato, alcuni edifici furono salvati dalla distruzione, ma molti furono sostanzialmente modificati, perdendo così alcune delle loro caratteristiche storiche essenziali. Il 'movimento per la conservazione' sviluppò una posizione critica contro il 'restauro', enfatizzando l'importanza di conservare la materia e la struttura storiche originali come documenti autentici e come testimonianza del passato. L'artista e socialista William Morris attaccò il restauro in un articolo di giornale nel 1877, proponendo la conservazione come una alternativa rispettosa. Affermò che si

dovrebbe: "tenere alla larga il degrado con la cura quotidiana, puntellando un muro pericolante o riparando un tetto che perde con tutti quei mezzi che sono ovviamente destinati a sostenere o a rivestire, senza mostrare pretese di altra arte, e altrimenti di resistere a tutte le falsificazioni con la struttura o l'ornamento dell'edificio così com'è; se fosse diventato scomodo per il suo uso presente, innalzare un altro edificio piuttosto che alterare quello vecchio; infine trattare i nostri edifici antichi come monumenti di un'arte passata, creata da passate usanze, nella quale l'arte moderna non può intromettersi senza causare distruzione".

MOVIMENTO INTERNAZIONALE

Queste due posizioni del diciannovesimo secolo sono state fondate su un terreno comune in teoria e principi della moderna conservazione, che riconoscono la storicità del patrimonio, ed accettano il restauro conservativo come operazione legittima avendo cura che non falsifichi le prove.

I principi della moderna conservazione furono ricapitolati nella Carta di Venezia, *La Carta Internazionale per la Conservazione ed il Restauro di Monumenti e Siti*, derivata dal Secondo Congresso Internazionale di Architetti e Tecnici di Monumenti Storici, tenutosi a Venezia nel Maggio 1964 su invito del Governo Italiano e con la partecipazione dell'UNESCO e dell'ICCROM. La carta fu poi adottata dall'ICOMOS, l'International Council on Monuments and Sites, come propria dottrina fondamentale. È anche citata in generale nel contesto del Congresso sul Patrimonio Mondiale. La Carta fu scritta nella fase iniziale di un movimento, che ha da allora prodotto una grande quantità di documenti, incluse le raccomandazioni dell'UNESCO, Carte e Dichiarazioni dell'ICOMOS, come anche convegni e accordi internazionali, riferiti ad un'ampia gamma di interessi, dalla protezione della natura allo sviluppo sostenibile e diversità culturale, per esempio:

- Patrimonio archeologico (UNESCO: *Scavi archeologici* 1956; ICOMOS: *Patrimonio archeologico* 1990, *Patrimonio sommerso* 1996);
- Patrimonio archeologico, (*Carta di Venezia* 1964);
- Aree storiche (UNESCO: *Aree storiche* 1976; ICOMOS: *Città storiche* 1987);
- Paesaggi (UNESCO: *Paesaggi* 1962, ICOMOS: *Giardini* 1982);
- Strutture tradizionali (UNESCO: *Cultura Tradizionale e Folklore* 1989; ICOMOS: *Patrimonio Indigeno Costruito* 1999, *Strutture Storiche in Legno* 1999);

- Autenticità (*Nara Documento sull'Autenticità* 1994);
- Lavori Pubblici (UNESCO: *Lavori Pubblici o Privati* 1972);
- Turismo (ICOMOS: *Turismo culturale* 1976 & 1999)†;
- Didattica (ICOMOS: *Linee guida su didattica e formazione* 1993).

RISORSE STORICHE

Il documento internazionale rappresenta una struttura portante per le politiche conservative, indicando un processo che dovrebbe essere seguito ogni volta che si considera un restauro. Ogni sito ha la sua storia e le situazioni possono essere alquanto complesse; pertanto le decisioni sui trattamenti dovrebbero essere basate su un accurato giudizio riguardo le qualità ed i significati di ogni patrimonio.

La prima cosa da chiarire nel processo conservativo è: qual è il significato sotteso ad un **monumento storico**? La Carta di Venezia inizia così: "permeati da un messaggio dal passato, i monumenti storici di generazioni di persone restano al giorno d'oggi come testimoni viventi della loro tradizione secolare." È specificato "il concetto di monumento storico abbraccia non solo la singola creazione architettonica ma anche il contesto urbano o rurale nel quale si fonda la prova di una civiltà particolare, di uno sviluppo significativo o di un evento storico. Ciò si applica non solo a grandi opere d'arte ma anche a opere più modeste del passato che hanno acquisito un valore culturale con il passare del tempo." (Art.1) Il valido contributo di tutti i periodi dovrebbe essere rispettato, "giacché l'unità di stile non è lo scopo del restauro". Il Congresso sul Patrimonio Mondiale (1972) parla di 'monumenti', 'gruppi di edifici' e 'siti', che coprono i beni culturali da una singola struttura architettonica o scultura monumentale a città e villaggi storici, siti archeologici e paesaggi culturali.

CONSERVAZIONE E RESTAURO

Le *linee guida su didattica e formazione* (1993) dell'ICOMOS definiscono 'conservazione': "L'oggetto della conservazione è di prolungare la vita del patrimonio culturale e se possibile, di chiarire i messaggi storico artistici ivi contenuti senza perdere in autenticità e significato. La conservazione è una attività culturale, artistica, tecnica ed artigianale basata su studi umanistici e scientifici e su ricerca metodica. La conservazione deve rispettare il contesto culturale."

La Carta di Venezia mette il termine 'conservazione' in relazione al bisogno di mantenere il legame di un edificio con la storia di cui è testimonianza ed il contesto in cui esiste, garantendo una regolare

manutenzione ed un uso appropriato. Il processo di **restauro**, invece, è definito come una operazione altamente specializzata, volta a "preservare e svelare il valore estetico e storico del monumento" basata sul rispetto della materia originale e di documenti autentici. Il processo di conservazione-restauro è basato sul riconoscimento di valori culturali che definiscono un bene particolare come patrimonio comune, ma anche sull'identificazione della sua specificità culturale.

Processo di conservazione La 'teoria' del restauro moderno può essere meglio interpretata come metodologia. Questa metodologia consiste in tutte le operazioni necessarie per identificare, comprendere, interpretare e presentare il patrimonio. Il primo compito da assumere in ogni restauro, è la definizione di come si componga la risorsa culturale, e di quale sia la sua 'significanza'.

- **Ispezione:** esame sistematico, ispezione e documentazione delle risorse culturali, del loro contesto storico ed il loro ambiente fisico e culturale;
- **Definizione:** definizione e valutazione storico critica dell'importanza delle risorse culturali all'interno del loro contesto, tenendo in conto le considerazioni culturali e sociali tanto quanto quelle economiche;
- **Analisi:** esame delle risorse utilizzando metodi scientifici, e diagnosi della sua consistenza fisica, della materia e della struttura, ed il suo significato spirituale;
- **Strategia:** istituzione di piani a breve e lungo termine e programmi per la conservazione e la gestione del cambiamento, implementati con monitoraggio, regolari ispezioni, manutenzione ciclica e controllo ambientale.

Uno strumento necessario per acquisire la conoscenza del patrimonio culturale in tutti i necessari aspetti è fornito dalla documentazione. **La documentazione è una parte essenziale del processo di conservazione, così da fare la conoscenza del posto interessato e le sue condizioni fisiche, e di seguito monitorare qualunque cambiamento possibile nel tempo.** È necessario per la gestione di un sito del patrimonio, programmare manutenzione e riparazioni tempestive, quando un nuovo restauro o progetto di ristrutturazione viene avviato. Saranno inclusi così relazioni di ispezione, documenti grafici, ma anche dati scientifici sulla condizione e il comportamento dell'edificio nel suo contesto sociale, culturale ed ambientale. È ovvio che i documenti dovrebbero essere immagazzinati in modo sicuro, possibilmente con una seconda copia in

un altro sito, resa disponibile per consultazioni attinenti e ricerche riguardanti il sito. I risultati dovrebbero anche essere pubblicati.

DEFINIZIONI DI RISORSA DEL PATRIMONIO

La fase di ispezione è fondamentale per l'identificazione della risorsa e della sua importanza, e vitale per la definizione di cosa andrebbe preservato e di quali siano i limiti del mutamento.

Include ispezioni dettagliate e relazioni, la documentazione grafica pertinente e le analisi scientifiche. Il compito è di definire il sistema strutturale, le fasi storiche di costruzione e mutamento, la condizione dell'edificio e le cause di degrado.

La scienza moderna e la tecnologia hanno prodotto strumenti d'aiuto nella preparazione dei **documenti**, inventari, documenti di ispezione ed analisi. Alcuni dei metodi possono essere sofisticati, inclusa la fotogrammetria, i sistemi di documentazione digitale, e le misurazioni delle condizioni specifiche di strutture e materiali. Allo stesso tempo, **ispezioni visive** regolari, eseguite da esperti incaricati restano uno strumento fondamentale, se riguardanti una area o un palazzo storici. Il proposito dell'ispezione è di conoscere e definire la struttura storica come un 'insieme'. È stato dimostrato che quando sono programmati **piani di manutenzione** per edifici storici sulla base di regolari ispezioni (ad intervalli di cinque anni), i proprietari risparmiano fondi e sforzi, essendo in grado di prevedere le riparazioni prima che piccoli difetti si trasformino in problemi giganteschi. L'analisi dovrebbe essere appoggiata da una appropriata **ricerca storico artistica ed archeologica**, condotta sull'edificio stesso e sugli archivi e le biblioteche correlati. Qualunque sia il tipo di costruzione, il suo comportamento deve essere preso in considerazione durante l'intervento. Errori nel rinforzo e nel consolidamento diventano in genere evidenti quando un edificio è sotto sforzo, per esempio, dopo movimenti del terreno o terremoti.

LA PROVA DELL'AUTENTICITÀ

I siti che sono iscritti nelle Liste del Patrimonio Mondiale devono passare la 'prova di autenticità' in relazione a progetto, materiale, abilità tecnica o collocazione. Questa esigenza non riguarda solo il momento della nomina, ma rimane sempre valido il processo di conservazione ed il cambiamento finale.

Autenticità vuol dire vedere un palazzo storico come vero testimone della cultura o delle tradizioni che rappresenta. Il

Documento di Nara sull'autenticità ha ulteriormente enfatizzato che "la diversità di culture e patrimonio nel nostro mondo è una fonte

insostituibile di ricchezza spirituale ed intellettuale per tutto il genere umano" (par. 5.). L'autenticità si esprime in aspetti tangibili ed intangibili di una costruzione, inclusi cambiamenti storici e addizionali. La Carta di Venezia ci invita a salvaguardare le strutture storiche "non meno come opere d'arte che come testimonianze storiche". In relazione all'**aspetto artistico**, ci si riferirebbe all'edificio come un risultato genuino del processo creativo dell'uomo. Ciò può essere verificato nella qualità del progetto e dell'esecuzione, ma richiede un confronto critico con opere simili appartenenti alla stessa cultura. Un altro aspetto dell'autenticità si riferisce alla struttura storica nella sua qualità di **documento storico**. La dovuta attenzione è richiesta per salvaguardare non solo la qualità e l'estetica della superficie, ma anche di materiale e struttura che documentano l'abilità tecnica e le differenti fasi della costruzione nel passato. Parlando di memoria e vita di un edificio storico, John Ruskin disse: "Ciò su cui prima ho insistito come vita dell'insieme, quello spirito dato solamente dalla mano e dall'occhio di un artigiano, non può mai essere richiamato. Un altro spirito può essere dato da un'altra epoca, dopodiché è un nuovo palazzo; ...". La Carta di Venezia, inoltre, raccomanda che ogni lavoro nuovo indispensabile dovrebbe essere "distinto dalla composizione architettonica e dovrebbe avere uno stampo contemporaneo".

CONDIZIONE DI INTEGRITÀ

La condizione di integrità in relazione ai siti culturali dovrebbe essere compresa all'interno del complesso storico attinente, che descrive lo stato che un particolare sito ha acquisito ad oggi.

L'integrità può essere riferita agli aspetti del posto visivi, strutturali e funzionali. È particolarmente pertinente in relazione a paesaggi culturali e aree storiche, sebbene anche una rovina possa avere la sua integrità storica nel suo stato attuale e nel suo contesto.

L'integrità visiva di un edificio oppure di un'area indica cosa è visivamente attinente alla condizione evolutasi storicamente in relazione al proprio contesto. L'identificazione dell'integrità visiva di un palazzo storico dovrebbe prendere in considerazione non solo il suo carattere architettonico ma anche l'impatto del tempo storico. Materiale da costruzione, come la pietra, i mattoni ed il legname ottengono la patina dell'antico come risultato del processo di invecchiamento e climatizzazione. Sostituzioni, reintegrazioni ed altri tipi di trattamento di tali superfici richiedono un occhio sensibile ed una mente aperta così da non perdere la consolidata integrità del panorama storico del sito.

L'integrità strutturale si riferisce alla mutua relazione che lega i differenti elementi di una struttura o di un'area storica. Qualsiasi cambiamento a tale equilibrio dovrebbe essere meditato con attenzione, e, in ogni caso, basato su un giudizio accurato dei valori e delle priorità. In un edificio storico, la domanda dell'integrità strutturale è particolarmente pertinente quando si discute di consolidamento e rinforzo. L'esperienza ha mostrato che le strutture più tradizionali in aree sismiche possono resistere ai terremoti se in buono stato di conservazione. La Carta di Venezia approva l'uso di tecniche moderne di conservazione e costruzione, ma insiste che la sua efficacia dovrebbe essere "mostrata sulla base di dati scientifici e provata dall'esperienza". Ciò ci conduce a porre l'accento sull'importanza di follow-up e **monitoraggio** di tutto il lavoro di restauro in modo da imparare dall'esperienza e migliorare per i futuri progetti. Questa è inoltre una delle ragioni degli spesso ripetuti moderni principi di 'reversibilità', il che significa che si dovrebbe poter tornare al sito e ripetere il trattamento dove necessario.

Il progetto architettonico è concepito in relazione ad uno schema funzionale associato a differenti aspetti di pianificazione, e forma l'integrità funzionale dell'edificio o del sito.

Comprendere questa nozione è importante nel momento in cui si discutono i criteri e le strategie di riabilitazione. L'identificazione delle funzioni dovrebbe essere basata sull'analisi del tessuto urbano con trasformazioni, ed evoluzioni della tipologia costruttiva. Tenere a mente l'integrità funzionale è utile per un equilibrio appropriato nelle politiche di sviluppo e conservazione, con dovuto riguardo al carattere degli usi tradizionali. La nozione di integrità funzionale è particolarmente importante in riferimento a vasti siti e paesaggi, dove le funzioni tradizionali potrebbero essere messe alla prova dall'introduzione della moderna tecnologia e delle nuove priorità. Soggetti alle caratteristiche dell'edificio, i nuovi bisogni possono essere soddisfatti entro i limiti delle **capacità di carico** dell'edificio storico o del sito senza perdere in 'significanza' culturale. Anche l'uso museale è da considerarsi come una nuova funzione in un edificio storico, e potrebbe spesso imporre cambiamenti radicali, inclusi quelli pretesi dai requisiti di incolumità e sicurezza.

Il tema dell'integrità nei suoi diversi aspetti è particolarmente importante in relazione ad aree storiche e paesaggi. Nell'articolo 14, la Carta di Venezia menziona: "I siti di monumenti dovrebbero essere oggetto di speciale attenzione per salvaguardare la loro

integrità ed assicurare che siano chiariti e presentati in modo decoroso." Nelle *Raccomandazioni riguardanti la tutela ed il ruolo contemporaneo delle aree storiche* dell'UNESCO (1976) viene dichiarato:

"Ogni area storica ed il suo contesto dovrebbero essere considerati nella loro totalità come un insieme coerente il cui equilibrio e natura specifici dipendono dalla fusione delle parti di cui si compongono che includono le attività umane tanto quanto gli edifici, l'organizzazione spaziale ed il contesto. Tutti gli elementi validi, incluse le attività umane, anche se modeste, hanno così un valore in relazione all'insieme che non deve essere disprezzato".

La conservazione delle aree storiche urbane è un processo complesso e dinamico, che deve tener conto delle forze di sviluppo come dei valori culturali, sociali ed economici correlati. Il processo di pianificazione e gestione di tali aree dovrebbe coinvolgere necessariamente tutti i diversi protagonisti, inclusi i proprietari, e dovrebbe essere accompagnato da formazione e consapevolezza crescenti in modo da creare un processo sostenibile.

PATRIMONIO E SVILUPPO

La *Raccomandazione concernenti la protezione del patrimonio culturale e naturale* dell'UNESCO (1972), adottate allo stesso tempo dal Congresso sul Patrimonio Mondiale, enfatizzano che il patrimonio "rappresenta la ricchezza, la protezione, conservazione e presentazione di ciò che impone responsabilità agli Stati". A questo proposito, vale la pena citare la 'Raccomandazione' in cui è sottolineata l'importanza di avere una strategia globale di tutela: "*Il patrimonio culturale o naturale dovrebbe essere considerato nella sua interezza come un insieme omogeneo, comprensivo non solo di opere di grande valore intrinseco, ma anche di soggetti più modesti che hanno, con il passare del tempo, acquisito valore culturale o naturale. ... La protezione, conservazione ed effettiva presentazione del patrimonio culturale e naturale dovrebbero essere considerate come aspetti essenziali dei piani di sviluppo regionale, e della pianificazione in generale, a livello nazionale, regionale o locale*".

La conservazione del patrimonio culturale è sempre più vista nel contesto degli approcci paralleli che sono emersi nelle decadi passate, incluse le politiche dello sviluppo umano sostenibile come complemento allo sviluppo basato su fattori economici. Infatti, il progresso dovrebbe tener conto di risorse e valori culturali, sociali, economici e funzionali, raggiungendo un equilibrio utile

ad identificare l'approccio più opportuno. La società sostenibile dovrebbe essere basata su una visione a lungo termine e dovrebbe assicurare la continuità del processo di rinnovamento interno allo scopo della giustizia sociale. Le risorse del patrimonio culturale e costruito costituiscono un grande potenziale, offrendo nuove alternative e nuove strategie per il futuro. La preparazione e l'allestimento di strategie appropriate devono cominciare da una conoscenza appropriata e dalla comprensione della storia e delle risorse potenziali di un'area, mirando ad una integrazione equilibrata di tutti i temi pertinenti al processo di pianificazione.

¹ Viollet-le-Duc, E., 1866, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, (10 Vols.) 1854-68. (vol. VIII : 14).

² Morris, W. "To the Editor of The Athenaeum", March 5, 1877; in: Morris, W. *The Collected Letters*, Volume I, 1848-1880, Edited by N. Kelvin, Princeton University Press, Princeton, New Jersey (USA), pp. 353-354.

³ The Venice Charter 1964, Art. 1.

⁴ *ibid.* Art. 11.

⁵ ICOMOS, *Guidelines on education and training* 1993, Par. 3.

⁶ The Venice charter 1964, par. 4-5.

⁷ cf. ICOMOS, *Principles for the Recording of Monuments, Groups of Buildings and Sites*, 1996.

⁸ Feilden, B.M. 1982. *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth Scientific. Oxford.

⁹ The Venice Charter 1964, Art. 3.

¹⁰ Ruskin, 1949. *The Seven Lamps of Architecture*: (edition of 1925, George Allen & Unwin Ltd, London) vi:xviii VI:xviii.

¹¹ The Venice Charter 1964, Art. 9.

¹² *ibid.*, Art. 10.

¹³ UNESCO *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas*, 1976, Par 3.

¹⁴ UNESCO *Recommendation concerning the protection of the cultural and natural heritage*, 1972, par. 4.

BIBLIOGRAPHY

FEILDEN, B.M. (1982). *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth Scientific. Oxford.

ICOMOS: Venice Charter 1964; Florence Charter on Historic Gardens 1982; Charter on the Conservation of Historic Towns and Urban Areas 1987; Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage 1990; Guidelines for Education and Training in the Conservation of Monuments, Ensembles and Sites 1993; Nara Document on Authenticity 1994; Charter for the Protection and Management of the Underwater Cultural Heritage 1996; Principles for the Recording of Monuments, Groups of Buildings and Sites, 1996; Charter on the Built Vernacular Heritage 1999, Principles for the Preservation of Historic Timber Structures 1999, International Charter on Cultural Tourism (1976) 1999.

MORRIS, W. "To the Editor of The Athenaeum", March 5, 1877; in: Morris, W. *The Collected Letters*, Volume I, 1848-1880, Edited by N. Kelvin, Princeton University Press, Princeton, New Jersey (USA), pp. 353-354.

Ruskin, J. 1949. *The Seven Lamps of Architecture* (edition of 1925, George Allen & Unwin Ltd, London) vi:xviii.

UNESCO: Recommendation on International Principles applicable to Archaeological Excavations 1956; Recommendation concerning the Safeguarding of the Beauty and Character of Landscapes and Sites 1962; Recommendation concerning the Preservation of Cultural Property Endangered by Public or Private Works 1972; Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 'World Heritage Convention' 1972; Recommendation concerning the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas 1976; Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore 1989.

VIOLLET-LE-DUC, E., (1866), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, (10 Vols.) 1854-68. (vol. VIII : 14).



ITALIA, Assisi: "Il concetto di monumento storico comprende non solo la singola opera architettonica ma anche il contesto urbano o rurale nel quale è stato trovato il segno di una particolare civiltà..."; ad esempio la città storica di Assisi nel centro Italia.



CINA, Fujian Tulou: La questione dell'integrità è divenuta un punto di riferimento nell'identificazione dei siti da proteggere. Nel caso degli edifici in terra cruda a Fujian Tulu nel sud della Cina l'attenzione va rivolta non solo agli edifici, ma al loro contesto funzionale e visivo, i campi e le circostanti colline coperte di foreste.



IRAN, Soltanieh: Il mausoleo del XIII secolo di Soltanieh ha perso gran parte del suo rivestimento esterno in piastrelle. Nel restauro si dovrà trovare un equilibrio ragionevole tra gli aspetti storizzati delle superfici erose e le aree che richiedono di essere ricoperte con delle piastrelle a scopo di protezione e conservazione.



MALTA: La cinquecentesca città fortificata della Valletta a Malta è iscritta nella lista del World Heritage. Tuttavia, si tratta solo di una piccola parte di un insieme fortificato più ampio che include il Forte di Vittoriosa attorno al porto. Qualsiasi operazione di riabilitazione e restauro deve necessariamente essere intrapresa con la piena consapevolezza della totalità del sito in mente.



UNGHERIA, Museo di Pecs: Una ricostruzione dimostrativa dei frammenti di un passaggio ad arco nel museo di Pecs in Ungheria, che permette di apprezzare la disposizione degli elementi.

UZBEKISTAN, Monumento di Samarcanda: La Carta di Venezia raccomanda che qualsiasi nuovo lavoro indispensabile debba essere "distinto dalla composizione architettonica e deve recare un segno contemporaneo". Il modello illustra vari restauri effettuati nel trecentesco mausoleo di Samarkanda. Mentre la volta è stata ricoperta di nuove piastrelle, il lavoro di restauro è evidente sulla facciata dell'edificio.



SIRIA, Palmira: La ricostruzione di monumenti in rovina nei siti archeologici è spesso una questione di misura. La scena del teatro classico nella città Ellenistica di Palmira, in Siria, rappresenta un esempio di anastilosi, nella quale i restauratori hanno potuto riutilizzare un largo numero di elementi originali dagli scavi.

Aspetti complementari e contraddittori dei principi internazionali: l'impatto a livello nazionale

INTRODUZIONE

Il processo decisionale della conservazione è influenzato da vari fattori. Eccetto che nelle questioni del Patrimonio Mondiale (ed in regioni con conflitti) il processo ha luogo a livello nazionale nel contesto culturale, politico, legale ed istituzionale di ogni paese. Comunque, per ragioni storiche e per altri motivi, come per enormi flussi di informazioni ed opportunità disponibili per lo scambio di idee, i processi decisionali a livello nazionale sono molto influenzati dalle dottrine internazionali o dal sapere e dalle conoscenze e dalle esperienze generate a livello internazionale. Ci sono stati molti dibattiti sulla validità ed importanza di leggi e dottrine internazionali quando queste vengono trasferite in diversi contesti culturali, politici, legali ed istituzionali. Esse hanno effetti sia positivi che contraddittori, ma hanno come esito un nuovo sapere generato a livelli nazionali. L'emergenza di molte carte nazionali, per esempio, potrebbe essere considerata come risultato di questo processo. Tali dottrine sono considerate come principi di conservazione contestuale nella presentazione. Contribuiscono immensamente al processo decisionale per la conservazione a livelli nazionali, e se viene offerto il dovuto riconoscimento, possono anche arricchire il discorso internazionale sulla conservazione. Questi principi non sono stati sufficientemente riconosciuti nei discorsi sulla storia e teoria della conservazione. Inoltre, la pesante enfasi posta sulle dottrine internazionali nei sistemi e nelle istituzioni che insegnano la conservazione difficilmente incoraggia i professionisti della conservazione a guardare ai loro sviluppi. Il proposito di questa presentazione è di dimostrare l'esistenza di dottrine a livello nazionale, di sottolineare la loro importanza, e di incoraggiare i partecipanti a porre la loro attenzione ad esse, e di rispettarle ed avere fiducia in esse.

DOTTRINE INTERNAZIONALI – ASPETTI POSITIVI E CONTRADDITTORI

La 'conservazione' è essenzialmente un concetto Occidentale, nato in Europa iniziò a diffondersi in tutto il mondo dall'inizio. Jukka Jokilehto ha fatto una eccellente presentazione su questo ed

ha evidenziato le dottrine internazionali e, anzi, ha fatto riferimento a recenti sviluppi, in cui la 'conservazione' è considerata come fatto culturale. Senza dubbio, il sapere Occidentale si è diffuso in tutto il mondo con molti impatti positivi. Istituzioni come l'Ispettorato per l'Archeologia di India e Sri Lanka è stato fondato nella metà del diciannovesimo secolo dal governo Britannico per assorbire tale impostazione dal primo momento. Per esempio, il più rinomato studioso di filosofia Orientale, Ananada Coomaraswamy (1905), trasmise i modi di vedere espressi e propagati da esponenti come Ruskin e William Morris, fin dal 1905 in Sri Lanka. Valide istituzioni (Wijesuriya 2003), e forti legislazioni hanno sviluppato in alcune parti del mondo testimonianze della conoscenza sulla 'conservazione' dell'Ovest. Il *'Manuale della Conservazione'* compilato da Sir John Marshall come capo dell'Ispettorato per l'Archeologia in India negli anni trenta, è uno dei primi lavori che hanno guidato la 'conservazione' in quel paese. Quando Sir Bernard Feilden, uno dei direttori dell'ICCROM, revisionò successivamente, il Manuale, conservò molto del suo contenuto originale.

D'altra parte, l'importanza delle dottrine internazionali, particolarmente le Carte, è stata messa in questione in tutto il mondo. Come un altro dei precedenti direttori dell'ICCROM, Paul Philippot (1996 a) ha osservato: *"anche se oggi le grandi correnti sulla teoria della conservazione – Europea in origine – possono considerarsi ampiamente disseminate, la loro importanza relativa continua a variare da settore a settore..."*¹.

Un altro direttore ICCROM, Nicholas Stanley-Price (1996), che ha compilato ed editato *'Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage'* osserva anche che: *"paesi altri dall'Europa... si avvicinano al dibattito con le loro proprie sensibilità, a cominciare dalle tradizioni completamente diverse da quelle dell'Occidente e con una storia conservativa del tutto differente"*². Si possono fornire molti esempi di questi dibattiti. Per esempio, la volta in cui Ruskin dichiarò guerra al 'Restauro', quella in cui la Royal Asiatic Society of Great Britain mandò un esperto in Sri Lanka nel 1980 per preparare progetti di restauro per una delle stupa danneggiate: costruita nel secondo secolo a.C., poi restaurata in ogni sua parte, fu infine abbandonata nel XII secolo a causa di invasioni straniere. Oertel (1903) che intraprese questa missione commentò che: *"con il recente revival del Buddismo, è naturale che ...almeno uno dei loro scrigni storici nella loro città sacra sia restaurato il più*

*similmente possibile al suo aspetto originale*³.

Queste estraneità e contraddizioni possono essere attribuite a molte ragioni, a parte il fatto che alcune dottrine erano divulgate senza fornirne la vera origine. Tra le altre ragioni, si può rimarcare la mancanza di riconoscimento della diversità delle culture nei principi di base della conservazione. Il Patrimonio è la risultanza di diverse culture, che sono differenti per natura, e riflettono il modo in cui la gente in differenti società, ha visto il proprio passato ed ha avuto cura per ciò che consideravano patrimonio. Il passato che è la principale preoccupazione nell'ambito della conservazione del patrimonio, è visto diversamente da differenti società. Alcuni studiosi (Layton, Stone and Thomas 2003) hanno suggerito che:

*“diversi ordini di motivazioni sono dimostrati per preservare o distruggere monumenti e manufatti, semplicemente perché diverse comunità conservano rapporti molto diversi con i propri passati”*⁴.

Per molti, non sussistono grosse divisioni tra passato e presente laddove per altri il passato è uno sviluppo già completo in se stesso. Philippot (1996a) osserva ciò in relazione all'Occidente e vede anche le sue implicazioni per la conservazione: *“il passato è stato considerato dagli uomini Occidentali come un completo sviluppo, a cui guardano da distante, quasi come quando si osserva un panorama. Da un lato, questa nuova distanza storica ha prodotto le condizioni necessarie per un approccio più obiettivo e scientifico al passato sotto forma di conoscenza storica. ...il passato è perduto ma continua a vivere attraverso la nostalgia...la nostalgia romantica del passato ha preso il posto della tradizionale continuità tra il passato ed il presente.....ha condotto al revival degli stili passati....ma anche ad una sfortunata confusione su conservazione e ricostruzione”*⁵.

I principi sviluppati su questi assunti possono potenzialmente essere in disaccordo con società che hanno differenti visioni sul passato. Per esempio, la comunità Maori in Nuova Zelanda (Matunga 1994): *“il passato è visto come parte del ‘presente vivente’. Ciò è in dissidio con il concetto della presenza di una linea ferma tra passato e presente, e che spesso si mostra nell'abbandono degli obblighi verso il passato in favore del presente”*⁶.

Ho altrove osservato (Wijesuriya 2006) che il passato è nel presente quando viene da culture influenzate dal Buddismo.

La continuità, o dimensione vivente (Wijesuriya, King & Nishi 2006), è un'altra caratteristica significativa che è stata trascurata dalle dottrine internazionali. Alcuni monumenti e siti che consideriamo patri-

monio oggi, sono stati creati per le comunità, per l'adempimento delle loro pratiche spirituali ed aspirazioni. Sono ancora usati per gli stessi propositi, e sono stati trasmessi di generazione in generazione. Come risultato, le comunità interessate non solo li usano, ma continuamente si adoperano nel processo del loro rinnovamento. Gli sforzi della conservazione in tali siti possono essere in contraddizione con i principi sviluppati con poca o nessuna preoccupazione per tale continuità. Per esempio, c'è una proposizione: *“una rovina è una quantità di frammenti che hanno perso tutti le tracce della loro funzione originale e le qualità estetiche”*⁷.

Questo potrebbe essere senza dubbio pertinente e attinente in un particolare contesto culturale, ma potrebbe essere in contraddizione diretta con alcuni siti del patrimonio in condizioni disastrose in altre parti del mondo. Per esempio, le stupa costruite nell'era pre-cristiana, alcune delle quali sono ora in rovina, continuano ad essere oggetto di devozione per la gente, conservando quindi almeno la loro funzione originale. Infatti, la necessità di nuovi principi per la conservazione di tali siti è già stata sottolineata. Philippot (1966a) sostiene: *“la preoccupazione per la conservazione dei valori particolari di un ambiente trasmesso storicamente ed ancora vivente...in verità richiede una nuova definizione dell'oggetto da restaurare; questa definizione dovrà essere più ampia e comprensiva di quella tradizionale.”*⁸

Le influenze religiose, che sono la base per molte culture, potrebbero essere un'altra ragione per la gente per avere un approccio differente verso la conservazione del loro patrimonio. Ad esempio, i professionisti della conservazione in Buthan (Dukpa 2002) credono che: *“in Buthan, l'antica dottrina Buddista dell'immanenza e cambiamento di tutte le cose esistenti e la naturale accettazione del degrado crea uno scontro con l'approccio internazionale alla conservazione...”*⁹

Congelare completamente lo stato dei monumenti per la conservazione potrebbe entrare in conflitto con il continuo processo di evoluzione delle tradizioni culturali viventi. La conservazione dei monumenti è necessaria, ma si ha bisogno di chiedere quanto intransigente dovrebbe essere questa conservazione.¹⁰

Gli edifici sono la rappresentazione materiale dell'ideologia spirituale e delle credenze, perciò attraversano anche il ciclo o ruota del Samara e sono quindi costruiti, ampliati, demoliti e ricostruiti in risposta alle mutevoli necessità delle persone e dell'ambiente.”¹¹

Le società in diverse parti del mondo, in particolare quelle con un

passato sotto il governo coloniale, hanno iniziato a farsi domande come: 'il patrimonio di chi, stiamo conservando?', 'chi prende le decisioni sulla conservazione?', 'qual è l'importanza del patrimonio nella vita contemporanea?' e, soprattutto 'perché conservare?'.

Ciò include anche i vari significati connessi ad alcuni dei termini internazionali utilizzati nelle dottrine della conservazione. In molti casi, non ci sono traduzioni dirette. Alcuni dei risultati di questi dibattiti tendono inoltre a contraddire le dottrine internazionali.

DOTTRINE NAZIONALI – PRINCIPI DI CONSERVAZIONE CONTESTUALE

Gli aspetti positivi ed in contrasto citati in precedenza, hanno generato conoscenza oppure dottrine a livello nazionale, alla cui definizione, in alcuni casi, avrebbero contribuito anche gli approcci tradizionali alla tutela del patrimonio. Dato che le dottrine a cui ci riferiamo sono più orientate al contesto, vorrei chiamarle 'dottrine della conservazione contestuale'. Mentre si riconosce che tali dottrine possano essere sviluppate a livello internazionale, si deve essere coscienti che la loro applicazione si attua principalmente, a livelli nazionali che sono di natura diversa. Su questa base, le dottrine sviluppate a livello nazionale sono pertinenti e contestuali, e sono utili nel processo decisionale della conservazione. L'altro vantaggio è che tali dottrine possono essere testate ed ulteriormente sviluppate come nel caso della Carta di Burra.

La Carta della Nuova Zelanda fornisce un eccellente esempio di ciò. Mentre conserva alcuni aspetti delle dottrine internazionali, ha catturato anche aspirazioni nazionali molto importanti ed ha sviluppato i principi di conseguenza. Il bisogno di 'ampliare i concetti della conservazione per accogliere valori culturali della comunità indigena Maori' è stato particolarmente riconosciuto. La carta sottolinea: "più nello specifico, la gente della Nuova Zelanda ha modi particolari di percepire, conservare e relazionarsi al loro patrimonio culturale, ... Il patrimonio indigeno di Maori e Moriori in relazione a famiglia, gruppi tribali e locali ed associazioni. È inseparabile da identità e benessere ed ha particolari significati culturali".

Come risultato, la carta vuole fornire linee guida non solo ai professionisti della conservazione, ma anche "per i leader della comunità, organizzazioni ed individui che si occupano di material di conservazione".

Si possono trovare molti più esempi di questo tipo. Ad esempio, dando uno sguardo a una definizione di 'restauro'. La Carta di Venezia sostiene che l'obiettivo del restauro: "è di preservare e

rivelare i valori estetico e storico del monumento".

In contrasto, i principi stabiliti fin dal 1945 in Sri Lanka hanno aggiunto la dimensione spirituale al restauro nei loro principi di conservazione. Si dice (Paranavithana 1945) "il restauro degli antichi scrigni ... deve essere condotto senza danneggiare la suscettibilità religiosa delle persone;" ... "questo intervento da parte del Dipartimento non intacca il loro legittimo interesse e diritti tradizionali..."

La Carta di Venezia nel 1964 inoltre suggerisce che: "il processo di restauro è un'operazione altamente specializzata. I suoi obiettivi sono di preservare e rivelare i valori storici ed estetici del monumento ed è basato sul rispetto per il materiale originale ed i documenti autentici. Il restauro in ogni caso deve essere preceduto e seguito da uno studio archeologico e storico del monumento."

D'altro canto, i principi stabiliti in Sri Lanka fin dal 1947 hanno già posto il restauro in un contesto più ampio. Di conseguenza (Paranavithana 1947): "deve essere tenuto a mente che il restauro proprio di antichi monumenti è un lavoro di natura altamente specializzata, che richiede nella persona che lo porta a termine una conoscenza completa dell'evoluzione di arte, architettura e della cultura che le ha prodotte ed un sentimento quindi, spesso richiesto da una vita ad esso dedicata".

L'importanza dell'elemento spirituale del patrimonio ha fatto sì che venisse incorporato il bisogno di preservare tali valori attraverso la legge. In accordo con la legge stabilita in Sri Lanka nel 1940:

"Ogni persona che:

- a) volontariamente distrugge, danneggia, sfigura o manomette alcun monumento protetto o monumento antico sul territorio della Corona; oppure
- b) commette dentro, sopra, vicino o riguardo ad alcun monumento antico che è ritenuto sacro o venerato da qualsiasi classe di persone, qualsiasi atto che danneggia o offende o è probabile che danneggia o arrechi offesa alla suscettibilità religiosa della classe di persone dalle quali tale antico monumento è ritenuto sacro o venerabile, potrà essere ritenuto colpevole di offesa..."¹²

L'enfasi posta sulla spiritualità o la dimensione vivente del patrimonio nella conservazione dello Sri Lanka è inoltre indicativa di uno dei primi approcci integrati alla conservazione. Il progetto per la città sacra (Wijesuriya 1996) sviluppato (1949) per la conservazione e la gestione del Sito del World Heritage di Anuradhapura

(un'area di 14 miglia quadrate) in Sri Lanka può essere considerato come il primo approccio integrato alla conservazione di un ampio sito-città archeologico/sito del patrimonio vivente. Anuradhapura pone le sue origini nel sesto secolo a.C. ed è stata la capitale del paese per millecinquecento anni, con progetti urbani e di architettura in evoluzione. È inoltre stata uno dei siti più sacri per i buddisti e fu un centro di buddismo a partire dal terzo secolo a.C. Lo sviluppo dei piani della città sacra è stato raggiunto attraverso la pianificazione e la legislazione del patrimonio e dall'unione delle comunità interessate, di tutte le istituzioni pertinenti, e di una molteplicità di professionisti e di cariche politiche.

Un altro importante aspetto trascurato dalle dottrine internazionali è il permanere di sistemi consueti della conoscenza della tutela del patrimonio, che alcuni riconoscono come approccio tradizionale alla conservazione. Ogni cultura possiede il proprio approccio al patrimonio e qualcuno ha sviluppato principi e procedure avanzati. Per esempio, cronache ed iscrizioni rimandano all'incarico di ufficiali specializzati incaricati della conservazione nel dodicesimo secolo d.C. in Sri Lanka. Generalmente si trattava di artigiani specializzati nell'occuparsi di conservazione. I seguenti estratti provengono da una iscrizione del IX secolo d. C. (EZ Vol. 1):

- [Ci dovrebbero essere] *abili tagliatori di pietre e carpentieri pratici nel villaggio devoti al lavoro del rinnovo* [del tempio]
- *Tutti loro... dovrebbero essere esperti nel loro [rispettivo] lavoro.*
- *...dovrebbero essere affidati all'ufficiale che soprintende il lavoro.*
- *...i suoi rispettivi doveri, dovrebbero essere documentati in un registro.*
- *...essi solamente possono essere interrogati per la sua precisione.*
- *Il limite [di tempo] per il completamento del lavoro è di due mesi e cinque giorni.*
- *Colpa [dovrebbe essere attribuita a] ... chi non lo esegue in accordo con le direttive*¹³.

I trattati sull'architettura del passato hanno fornito linee guida per la conservazione degli oggetti, delle architetture come anche dei villaggi e delle città. Qui di seguito si cita un documento simile, estratto da un trattato di architettura indiano del sesto secolo d.C. intitolato Mayamatha:

- *“un tempio (potrebbe) andare in rovina, diroccarsi, cadere a pezzi, invecchiare come i suoi componenti o divenire decrepito*
- *Questi (templi) le cui caratteristiche sono ancora percettibili nei loro elementi principali e secondari (si rinnovano) con i loro*

propri materiali.

- *Se mancano di qualcosa o hanno alcuni tipi di difetti simili, il saggio anela a restaurarli, (e dovrebbe procedere in modo tale che) essi riguadagnino la loro integrità e che siano piacevolmente sistemati (di nuovo);*
- *Ciò (deve essere fatto) con le dimensioni – altezza e larghezza – che sono le loro, con decorazioni consistenti di angolo, prolunghed ed altre edicole,*
- *Senza niente di aggiunto (a ciò che di originale esisteva) e*
- *Sempre in accordo con i consigli del sapiente*¹⁴.

È stata una consuetudine utilizzata quando gli edifici religiosi sono stati nuovamente costruiti per donare una proprietà che avrebbe generato un introito richiesto per la manutenzione dei monasteri. La manutenzione include la fornitura di cibo per gli ospiti e la riparazione e rinnovamento degli edifici. Questa è stata una pratica regolare in Sri Lanka (Wijesuriya 1996) a partire circa dal primo secolo d. C. ed alcuni degli atti (iscrizioni su pietra) scritti al tempo della donazione, specificano che tale introito da certe proprietà può solo essere utilizzato per propositi di restauro. Esistono pratiche simili anche in altre religioni. Per esempio, il sistema Waqf nella tradizione islamica fornisce risorse per l'intera sostenibile tutela delle moschee.

Questi principi hanno superato la prova del tempo e sono contestuali, mentre alcuni possono essere addirittura adattati al presente. Una delle difficoltà affrontate dai professionisti della conservazione è l'assenza di traduzioni dirette nella loro lingua di termini e concetti utilizzati nelle dottrine internazionali. Lo studio degli approcci tradizionali può anche aiutare a superare questa difficoltà ed incoraggiare l'uso di termini appropriati linguisticamente, culturalmente e religiosamente e concetti a livello nazionale. Per contro, ciò può aiutare ad arricchire i concetti e la terminologia utilizzati a livello internazionale. Risulta infatti interessante sottolineare che qualcuno tende a credere che la 'conservazione' sia la compensazione per le tradizioni perdute.

CONCLUSIONI

Il proposito di questo scritto è di incoraggiare i conservatori a rivisitare la storia e la teoria della conservazione in modo diverso, come suggerito sotto. Mentre si apprendono le dottrine internazionali, si deve porre attenzione ai principi sviluppati simultaneamente o indipendentemente a livello nazionale (o anche regionale) ed al loro impatto sul processo decisionale della conservazione.

ne. Più ancora, dobbiamo riconoscere che le dottrine a livello nazionale pongono la conservazione in un particolare contesto culturale e che hanno superato molto bene la prova del tempo. Dove tali dottrine sono assenti, diviene necessario svilupparle per soddisfare aspirazioni e bisogni nazionali. Questi potrebbero essere influenzati da pratiche di conservazione tradizionali esistenti.



BIBLIOGRAFIA

- Ordinanza sulle Antichità dello Sri Lanka, 1940.
 COOMARASWAMY, A.K. 1905. Lettera Aperta ai Kandyan Chiefs, Observer Newspaper (Feb 17). Colombo.
 DUKPA, P. 2002. Presentazione fatta al corso su 'Conservazione e Restauro di Strutture in Legno' tenuto a Nara.
 EPIGRAPHIA ZEYLANICA (EZ), 1923. Official Publication of the Department of Archaeology, Vol. I & II. Colombo: Department of Archaeology, Government of Sri Lanka.
 ICOMOS Nuova Zelanda. 1992. Carta per la Conservazione di Siti di Valore per il Patrimonio Culturale.
 LAYTON, R. STONE, P.G. AND THOMAS, J. (2003) (eds), *Destruction and Conservation of Cultural Property* (Routledge, Londra).
 MATUNGA, H., (1994), 'Waahi tapu: Maori sacred sites', in Carmichael, D.L., Hubert, J., Reeves, B. and Schanche, A. (ed.), *Sacred Sites, Sacred Places* (Routledge, Londra): 217-226.
Mayamatha- an Indian Treatise on Housing, Architecture and Iconography, trans. B. Dagens (Nuova Deli: Sitaram Bharatiya Institute of Scientific research, 1985).
 STANLEY-PRICE, N., TALLY (JR), K. AND VACCARO, A.M. (ed) 1996. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
 OERTEL, F.O. 1903. Report of the Restoration of Ancient Monuments at Anuradhapura, Ceylon, Colombo: Ceylon Government Sessional Papers.
 PARANAVITANA, S. 1945. Administrative Report of the Archaeological Department - 1940/45. Colombo: Department of Archaeology, Government of Sri Lanka.
 PARANAVITANA, S. 1947. Protection of Monuments Other Than Those on Crown Land, Colombo: Department of Archaeology.
 PHILIPPOT, P., 1996a. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Stanley-Price, N., Tally (jr), K. and Vaccaro, A.M. The Getty Conservation Institute, Los Angeles
 PHILIPPOT, P., 1996b. Restoration from the Perspective of Humanities in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Stanley-Price, N., Tally (jr), K. and Vaccaro, A.M. The Getty Conservation Institute, Los Angeles

La carta australiana dell'ICOMOS per la conservazione di siti di rilevanza culturale: la Carta di Burra.

WIJESURIYA, G. (1993), *Restoration of Buddhist Monuments in Sri Lanka: The Case for an Archaeological Heritage Management Strategy*.

ICOMOS/Colombo: Department of Government Printing.

WIJESURIYA, G. (1996), 'Conservation and Maintenance', in Wijesuriya, G. (ed.), *Monuments and Sites - Sri Lanka*. ICOMOS/Colombo: Department of Government Printing.

WIJESURIYA, G. (2000), 'Conserving the Sacred Temple of the Tooth Relic (a World Heritage Site) in Sri Lanka', *Public Archaeology*, 1,2: 99-108.

WIJESURIYA, G., (2003), 'Are we reinventing the wheel? Archaeological Heritage Management under the British Colonial Rule in Sri Lanka', in Lawrence, S. (ed.), *Archaeologies of the British* (Routledge, Londra): 274-290.

WIJESURIYA, G. (2005), Past is in the Present: Perspectives in Caring for Buddhist Heritage', in Stovel, H., Stanley-Price N. and Killick, R. (eds), *Conservation of Living Religious Heritage*. ICCROM Conservation Studies 3 (ICCROM, Roma): 31-43.

WIJESURIYA, G., NISHI K., AND KING, J. (2006) Living Heritage Sites workshop: Empowering the community, ICCROM Newsletter 32: 18.

¹ "even if today the great currents of conservation theory- European in origin - can be considered widely disseminated, their relative importance continues to vary from sector to sector..."

² "countries other than Europe... approached the debate with their own sensibilities, starting from traditions completely unlike those of the West and with an altogether different conservation history."

³ "with the recent revival of Buddhism, it is natural thatat least one of their historical shrines at their sacred city be restored as near as possible to its original appearance."

⁴ "diverse range of motivations are demonstrated for preserving or destroying monuments and artefacts, simply because different communities maintain very different relationships with their own pasts."

⁵ "the past has been considered by Western man as a complete development, which he now looks at from a distance, much as one looks at a panorama. On one hand, this new historical distance has produced the conditions necessary for a more objective, scientific approach to the past in the form of historical knowledge. ...the past has been lost but continues to live through nostalgia...Romantic nostalgia of the past replaced the traditional continuity between the past and the present.....led to the revival of past styles...but also to an unfortunate confusion on preservation and reconstruction."

⁶ "the past is viewed as part of the 'living present'. This is at odds with the view that there is a firm line between the past and the present, and which often results in the relinquishing of obligation to the past in favour of the present."

⁷ "a ruin is a number of fragments that have lost all traces of their original function and aesthetic qualities."

⁸ "A concern for the conservation of the particular values of a historically transmitted and still living milieu... indeed requires a new definition of the object to be restored; this definition will have to be broader and more comprehensive than the traditional one."

⁹ "in Bhutan, the ancient Buddhist doctrine of impermanence and change of all things in existence and the natural acceptance of decay forms a confrontation with the international approach of conservation..."

¹⁰ Totally freezing the state of the monuments for conservation may conflict with the continual process of evolution of living cultural traditions. Preservation of the monuments is necessary but one needs to ask how uncompromising this preservation should be.

¹¹ Buildings are the material representations of spiritual ideology and beliefs and thus also go through the cycle or wheel of Samsara and are

thus constructed, extended, demolished and reconstructed in response to the changing needs of people and the environment.”

¹² “Any person who-

(a) wilfully destroys, injures, defaces or tampers with any protected monument or any ancient monument on Crown land; or

(b) does in, upon to, near or in respect of any ancient monument which is held sacred or in veneration by any class of persons, any act which wounds or offends or is likely to wound or offend the religious susceptibilities of the class of persons by whom such ancient monument is held sacred or in veneration, shall be guilty of an offence...”

¹³ [There shall be] clever stonecutters and skilful carpenters in the village devoted to the work of [temple] renewal.

They all... shall be experts in their [respective] work.

...shall be granted to the officer who superintends work.

...his respective duties, shall be recorded in the register.

...they alone shall be answerable for its correctness.

The limit [of time] for the completion of work is two months and five days.

Blame [shall be attributed to] ... who do not perform it according to arrangement.

¹⁴ “A temple (may be) ruined, broken down, fallen down, aged as to its materials or decrepit.

Those (temples) whose characteristics are still perceptible in their principal and secondary elements (are to be renovated) with their own materials.

If they are lacking in anything or have some similar type of flaw, the sage wishing to restore them, (must proceed in such a way that) they regain their integrity and that they are pleasantly arranged (anew);

this (is to be done) with the dimensions - height and width - which were theirs, with decorations consisting of corner, elongated and other aedicule, without anything being added (to what originally existed) and always in conformity with the advice of the knowledgeable.

VINCENT NÉGRI

Struttura e organizzazione dei sistemi legislativi per la protezione del patrimonio culturale

Lo sviluppo di un'economia generale di sistemi di protezione dei beni culturali scaturisce dall'interesse che una comunità umana socialmente e gerarchicamente organizzata attribuisce alla salvaguardia e per il quale tramanda gli oggetti ed i beni che caratterizzano la propria cultura e la propria storia, facendone veicoli per la trasmissione di messaggi che rendono possibile identificare quella comunità, e attraverso cui la comunità stessa raggiunge l'identificazione di sé.

La legge è quindi richiesta per impostare i criteri per il riconoscimento del bene culturale e per dare ad esso un certo grado di permanenza e garantirne la protezione e la trasmissione del suo bagaglio culturale. L'interesse comunitario acquisisce così il primato sugli interessi individuali nell'assicurare questo fine di protezione e trasmissione. Prende la forma dell'imposizione di limitazioni e servitù sulla proprietà privata dei beni ed il possesso ed uso di particolari oggetti culturali, facendo un bilancio tra le prerogative del proprietario, possessore o usufruttuario dell'oggetto o del bene, e l'interesse superiore della comunità nell'assicurarne la conservazione. In accordo con questo principio, il sistema legale condiziona inoltre tipologie e forme di intervento progettate in particolare per garantire la manutenzione ed il restauro del bene ed influenza direttamente l'implementazione delle misure di conservazione e restauro. Queste misure quindi dipendono direttamente dai principi per la protezione del patrimonio sviluppati da sistemi legislativi per la protezione dei beni culturali.

1. RICONOSCIMENTO NAZIONALE DEL PATRIMONIO CULTURALE

Il diritto degli Stati a determinare e proteggere il patrimonio culturale

La capacità legale di uno Stato di definire autonomamente i principi che supportano la protezione del suo patrimonio nazionale sulla base della sua storia ed identità culturale fu sancito dalla Corte Europea per i Diritti Umani in un decreto del 5 gennaio 2000. Il caso in questione riguardava la possibilità di uno Stato di avere il diritto di imporre misure per stabilire la natura del proprio

patrimonio nazionale e proteggere i propri beni culturali. La disputa intrapresa presso la Corte Europea per i Diritti Umani è stata portata avanti dallo Stato Italiano contro un individuo privato i cui piani di acquisto ed esportazione di un'opera d'arte siano stati ostacolati dal Governo Italiano, rivendicando il diritto di prelazione dello Stato. C'erano due argomenti coinvolti: lo Stato aveva proibito la libera circolazione di un'opera d'arte che interferisse con l'esercizio della proprietà privata, in relazione ad un'opera di un artista straniero senza legami stretti di alcun tipo con l'Italia (in questo caso era un dipinto di Vincent Van Gogh). Da allora, in aggiunta alla capacità legale dello Stato di rinforzare la politica per arricchire il proprio patrimonio culturale, ciò che era in gioco era il principio del diritto di uno Stato di agire per trattenere un'opera d'arte nel paese che non poteva essere identificata con il patrimonio culturale nazionale nel senso di essere un veicolo della storia italiana e della identità culturale. Nel verdetto del 5 gennaio 2000 (*Beyeler v Italy*) la Corte Europea dei Diritti Umani sostenne l'applicazione dello Stato Italiano¹. Non solo accettò che la protezione del patrimonio culturale nazionale – che nel caso in questione legato al controllo dell'esportazione dei beni culturali – fosse un mezzo legale per ospitare un'opera d'arte di un artista straniero sul territorio nazionale nella misura in cui la soluzione adottata garantisce il più ampio accesso al pubblico. Questo verdetto ha sottolineato il carattere dualista dell'interesse privato nella protezione dei beni culturali: in prima istanza, l'interferenza con i diritti di proprietà per proteggere il patrimonio culturale è legale perché sostenuto dall'interesse generale impersonato dallo Stato; secondariamente, è legale tenere i beni culturali nel territorio nazionale anche se non sono parte dell'identità storica e culturale dello Stato il che è determinato dall'interesse generale rappresentato dall'agevolazione dell'accesso alla cultura universale.

I CRITERI PER CATEGORIZZARE IL PATRIMONIO CULTURALE

Lo scopo di legislazioni nazionali o infra-nazionali sulla protezione dei beni culturali è delimitato da criteri di classificazione degli oggetti culturali qualificanti per la protezione statutaria. Non tutto il patrimonio culturale è quindi protetto dalla legge. Possono solo cadere nello scopo di un sistema di protezione statutaria creato dalla legge sul patrimonio se sono stati previamente classificati come parte del patrimonio. La legge combina perciò i criteri per identificare il suo bene sulla base del messaggio storico o culturale che rappresentano e dell'interesse che la comunità locale o inter-

nazionale gli attribuisce per conservarlo. Questi criteri variano a seconda della legislatura e sono strutturati in modo tale da definire tutti i temi del patrimonio culturale che, del tutto o in parte, sono l'espressione della cultura storica a livello nazionale o a livello regionale.

Gli interessi storici, artistici o scientifici, a volte completati da caratteristiche archeologiche, preistoriche, etnologiche, spirituali, religiose tradizionali, antropologiche etc. sono a volte considerati come parametri per propositi di classificazione. Potrebbero essere dovuti ad una necessità di conservare le antichità oppure perché il patrimonio appartiene ad un periodo particolare della storia. Questi attributi del patrimonio si possono applicare ad un intero insieme di beni culturali o essere considerati individualmente per categorie di soggetti che la legge identifica separatamente. La nozione statutaria di legge sul patrimonio può quindi comprendere varie categorie – un monumento, un monumento storico, un sito archeologico, un insieme monumentale, un'opera d'arte, antichità, archivi, manoscritti ed oltre. I principi utilizzati per stabilire il messaggio storico o culturale, che potrebbero essere collegati cronologicamente, variano da una categoria di beni culturali identificata dalla legge ad un'altra, costituendo il patrimonio nazionale o regionale.

In aggiunta a queste caratteristiche del patrimonio, definite da un sistema di valori storici o culturali, la legislazione di diversi paesi identifica anche beni culturali che potrebbero essere divisi in categorie in termini di gradi di interesse che la comunità nazionale o qualche comunità particolare attribuisce alla loro protezione. Ugualmente, la legge potrebbe stabilire la necessità per il pubblico, il privato o interessi più alti... di assicurarne la protezione. Ma qualsiasi linguaggio venga utilizzato, è questo specifico interesse che determina il livello di riconoscimento sociale del bene culturale e giustifica l'imposizione di restrizioni in favore della protezione e della conservazione sui diritti di proprietà. Aiuta inoltre a spiegare l'ampiezza e lo scopo del sacrificio cui una comunità è preparata a compiere per assicurare che il bene venga preservato. Questo grado di riconoscimento sociale corrisponde, in termini più ampi, all'interesse generale identificato e dettato dalla Corte Europea per i Diritti Umani in quel verdetto del 5 gennaio 2000. la protezione legale è quindi il risultato di un processo dialettico in cui l'interesse generale della comunità si schiera contro l'interesse privato del proprietario, possessore o utente dell'oggetto cultura-

le, le cui intenzioni non sono immediatamente compatibili con i propositi di assicurare la conservazione dell'assetto culturale. L'interesse generale autorizza così la comunità ad imporre le sue prerogative sulla volontà del proprietario, possessore o utente del bene culturale, usualmente dando ad esso uno status particolare – monumento storico, patrimonio nazionale, opera d'arte etc. – che significa riconoscimento ufficiale del fatto che costituisca parte del patrimonio. Questo status si potrà applicare in genere, senza nessuna distinzione tra natura pubblica o privata della proprietà del bene culturale in questione. Ad esempio, la legge cambogiana combina un interesse del patrimonio – che è il messaggio culturale o storico del bene – con un interesse qualificato (in questo caso un interesse pubblico) che determina il livello di riconoscimento che la comunità nazionale investe per la sua protezione. Così l'articolo 4 del Kram (legge) del 25 gennaio 1996 sulla protezione del patrimonio culturale descrive le caratteristiche del patrimonio e l'interesse qualificato richiesto per proteggere il patrimonio culturale. L'articolo 2 definisce il patrimonio culturale della Cambogia e l'articolo 3 specifica lo scopo della legge limitato al patrimonio nazionale².

In tre articoli, poi, la legge cambogiana dispone i criteri cumulativi per la cornice statutaria che governa il patrimonio nazionale; l'ultima comprende beni culturali mobili e immobili, e la proprietà pubblica o privata prodotta sia da esseri umani che dalla natura, avendo un interesse scientifico, religioso, artistico o storico, tale che la sua protezione è questione di pubblico interesse. In un'altra direzione, la legge italiana del 29 ottobre 1999 sui beni culturali e ambientali (legge Consolidamento n.490) stabilisce un insieme di norme che riguardano le caratteristiche che i beni culturali devono possedere per essere eleggibili nel sistema di protezione statutaria determinato da diverse categorie di beni culturali. Ma la legge stabilisce inoltre un'età minima di cinquant'anni per il bene culturale, che si giustappone ai criteri principali che caratterizzano l'interesse del patrimonio³.

Questa tecnica di identificazione del patrimonio culturale definita dalla legge italiana è inoltre utilizzato nell'impianto legislativo del Quebec, che identifica differenti categorie di beni culturali, in relazione alle caratteristiche del patrimonio per rientrare negli scopi della legge⁴.

La legge sui beni culturali comprende inoltre un intero range di termini di valutazione in cui le caratteristiche relative al patrimonio –

un messaggio culturale, un interesse qualificato, un interesse generale etc. – all'antichità, oppure al fatto che un soggetto appartenga ad un particolare periodo del passato, possano essere applicate come alternative o cumulativamente per definire l'intero patrimonio culturale o differenti categorie di beni culturali che, presi nell'insieme, costituiscono il patrimonio regionale e nazionale. La legislazione del Kenya fornisce un esempio in cui questi criteri sono combinati, garantendo così che le caratteristiche adottate e le referenze alle date specifiche – eventi storici – riflettano la dimensione politica della costruzione del patrimonio culturale, escludendo per esempio, qualunque patrimonio culturale creato durante i periodi di occupazione⁵. Nella legislazione del Kenya, il 1895 è la data limite per la classificazione dei monumenti, escludendo da questa definizione qualunque bene culturale che, possedendo le caratteristiche necessarie per essere 'patrimonio', è stato creato dopo questa data di riferimento. Quello era l'anno della creazione del Protettorato Inglese del Kenya. Il Ministero può comunque legiferare espressamente per includere soggetti particolari nella categoria dei monumenti nazionali senza tener conto della loro 'età', ma ciò deve essere enunciato espressamente in una dichiarazione di rinuncia alla norma generica. Su una linea simile, lo Zambia classifica "reliques" solo per alcuni oggetti fatti prima del 1924, cioè dell'anno in cui l'Inghilterra prese in mano l'amministrazione del territorio, abolendo la Carta della Compagnia del Sud Africa Inglese che aveva gestito in precedenza il territorio dopo la conferenza di Berlino del 1885. la costruzione del Patrimonio Nazionale può quindi essere guidata da un piano politico e orientato in base all'identità per affermare la natura di una società post coloniale.

2. FORME DI PROTEZIONE E LORO SOSTANZA LEGALE

(a) L'economia generale delle forme di protezione

I sistemi legali per la protezione e la conservazione del patrimonio culturale possono essere raggruppati in due famiglie: sistemi costitutivi e sistemi dichiarativi. Molti paesi hanno corpi legislativi che sviluppano forme di protezione di natura costitutiva, riservando il metodo dichiarativo per zone particolari dove è solo generalizzando i principi di protezione che una regola legale può essere applicata, la cui efficacia risiede poi nell'affidabilità accresciuta del proprietario o detentore del bene culturale. Ciò si applica in particolare sul controllo dell'esportazione dei beni culturali, nel cui caso la affidabilità o responsabilità legale sta con la parte espor-

tante.

Nella loro forma più usuale, le leggi nazionali implementano un processo costitutivo di protezione. Questo tipo di protezione definisce i criteri per la determinazione del bene culturale e delle limitazioni o servitù alle quali è sottoposto per essere protetto. Questo pone la responsabilità di assicurare se un bene culturale la cui protezione è stata richiesta incontra i parametri statuari, per poi decidere della sua protezione, con le autorità pubbliche di tutela. La scelta della protezione è libera; la decisione è di carattere permissivo. Un tale sistema sviluppa un approccio crescente per stabilire la nozione di patrimonio, che è costruito gradualmente in base alle misure di protezione dalle autorità pubbliche del patrimonio. Al contrario, il sistema dichiarativo determina automaticamente il patrimonio culturale. Come per il sistema costitutivo, la legge dispone le modalità di eleggibilità per la protezione, ma le limitazioni per il patrimonio sono imposte automaticamente appena il bene viene definito 'bene culturale'. L'imposizione di vincoli in questo caso è obbligatoria, ed è il proprietario, oppure colui che esercita i diritti sulla proprietà, che ha l'obbligo di assicurarsi se la proprietà sia compresa nel programma della legge. Le conseguenze sul proprietario o sul detentore dei diritti variano in accordo con la tipologia di sistema legale. La tipologia costitutiva fornisce la possibilità di appellarsi contro le decisioni sulla protezione. Queste decisioni sono modellate su ogni caso così da caratterizzare ogni bene culturale in accordo con le norme di legge e sono notificate ai diretti interessati; la classificazione legale della proprietà descritta dal sistema è in tal modo aperta a contestazione, e può anche essere appellata prima dei giudizi di legge. Il tipo dichiarativo non stabilisce un tale equilibrio tra le decisioni prese dalle autorità pubbliche ed i diritti di proprietari o gestori del bene. La protezione deriva direttamente dalle norme di legge, e grazie a ciò il simbolo non può essere contestato. Il sistema dichiarativo è ampiamente utilizzato per assicurare il controllo sull'espor-

tazione dei beni culturali: le norme di legge identificano il soggetto da controllare o da caricare con un divieto di esportazione. È poi a carico della parte iniziare l'esportazione per rispettare la legge. Ma il sistema dichiarativo è più raramente dedicato alla protezione generale del patrimonio – mobile o immobile – sul territorio nazionale. Solo un ristretto numero di paesi ha adottato una legislazione sui beni culturali, a volte legata ad una ideologia politica "Marxista", con il sistema dichiarativo per conservare il patrimonio culturale nazionale. Questo è il caso dell'Angola come risulta dal Decreto n. 80/73 del 3 settembre 1976, che stila le procedure per conservazione e protezione del patrimonio storico e culturale del popolo angolano (*Decreto n° 80/76 de 3 Setembro 1976 determina a forma de conservação e protecção do património histórico-cultural do povo angolano*). Dopo l'elenco delle categorie del patrimonio culturale e dei criteri per identificarlo nell'articolo 1 del decreto del 3 settembre 1976, l'articolo 3 descrive il principio per cui il bene culturale può essere dichiarato tale con l'imposizione di ottemperanza della legge al proprietario⁶. Sotto questo sistema, il proprietario del bene viene espropriato di esso a favore dello Stato Angolano, ma è ricompensato con l'assicurazione di mantenerne il possesso, anche se non la proprietà.

Tavola sommario dei sistemi legislativi per la protezione del patrimonio culturale		
	Sistema costitutivo	Sistema dichiarativo
<i>Principi di protezione</i>	Incremento nella costituzione di patrimonio protetto Norme di protezione permissive (per le autorità).	Costituzione automatica del patrimonio protetto Norma di protezione obbligatoria (per il proprietario).
<i>Implementazione dei criteri di protezione</i>	La legge definisce i criteri di protezione per tutelare la proprietà	La legge definisce i criteri in base ai quali la proprietà così identificata viene tutelata
<i>Responsabilità per l'ottemperanza</i>	L'autorità si accerta se l'oggetto trova riscontro nei criteri definiti e può decidere della sua tutela	Il proprietario (o possessore) si accerta se l'oggetto trova riscontro nei criteri descritti e deve ottemperare alle norme della tutela
<i>Notifica di protezione</i>	La notifica della decisione è resa nota al proprietario (o possessore)	Il proprietario (o possessore) è autorizzato ad essere informato dell'eventuale protezione del bene
<i>Appello del proprietario (o possessore)</i>	Il proprietario (o possessore) può appellarsi contro la decisione di tutela decretata da un atto amministrativo	Il proprietario (o possessore) può appellarsi contro il decreto di tutela basato sulla legge
<i>Conoscenza del bene protetto</i>	La registrazione della lista dei beni protetti dopo il decreto di tutela è stata eseguita	Inclusione automatica nel registro dei beni tutelati appena l'oggetto è reso noto

L'articolo 5 del decreto del 3 settembre 1976 autorizza i possessori – i proprietari originari espropriati – di conservare il patrimonio culturale a condizione di aderire alle istruzioni date dal servizio museale ufficiale.

Questo principio di quasi-appropriazione da parte dello Stato sotto forma di sistema legale di tutela del patrimonio è ciò nonostante abbastanza marginale. In molti paesi la protezione del patrimonio culturale non impatta direttamente sui diritti di proprietà sul bene culturale. Restringe solamente l'esercizio di tali diritti imponendo vincoli nell'uso della proprietà, nella forma di tali vincoli e nella costituzione di un principio di controllo prioritario, o di prevenzione di qualsiasi azione che potrebbe intaccare l'integrità o alterare le caratteristiche originali del patrimonio sulla base di ciò che è stato deciso in origine dalla protezione.

(b) Gli effetti di un diverso sistema di tutela su conservazione e restauro

Lo status di bene culturale in accordo con legislazione sulla tutela del patrimonio influenza i lavori di conservazione e restauro. La forma di protezione fornita da questi differenti tipi di legislazioni porta le autorità ad esercitare il controllo sulle attività che possono indebolire la conservazione di beni culturali protetti. In molti casi questo controllo reattivo, nel senso che l'autorità pubblica è chiamata in causa per un progetto particolare e per supervisionare il lavoro dell'autore del progetto, che deve ottenere una precedente autorizzazione, oppure documentarla in seguito. L'economia ed efficacia di questo sistema dipende dalla diffusa adozione di misure di tutela e dall'abilità delle autorità di imporle ai possessori del bene. Con questo approccio, tutto il lavoro di conservazione e restauro può essere regolato dalle norme dettate dagli organi responsabili della tutela del patrimonio sia pubblico che privato. Questi requisiti legali per conservazione e restauro possono imporre un obbligo sulla parte che ne è responsabile per assicurare che siano condotti in modo particolare e con l'ausilio di professionisti specializzati. In certe circostanze le leggi nazionali possono lasciare l'iniziativa alle autorità che, in assenza di un progetto formalizzato o dichiarato dal possessore del bene culturale, può indagare sullo stato di conservazione del bene ed imporre misure per assicurarne l'integrità. I vincoli che assicurano la protezione legale del patrimonio culturale restringono di conseguenza il diritto di uso o proprietà del

bene. Invece, in assenza di qualunque protezione legale il possessore risulta relativamente libero. La maggioranza dei sistemi legali sono di carattere costitutivo, con il risultato che tutto il patrimonio culturale non risulta protetto, anche perché l'autorità pubblica non prende decisioni per tutelarlo oppure perché la legge riflette solo in modo imperfetto la percezione sociale di patrimonio culturale, ed il patrimonio in questione non è eleggibile per la tutela in accordo con i criteri statutari, vale a dire con le caratteristiche del patrimonio. Solo il sistema di proprietà di beni non protetti può quindi influenzare il modo in cui le operazioni di conservazione e restauro sono condotte.

Le azioni eseguite su beni non protetti dovrebbero essere sottoposte a diversi gradi di controlli formali quando di proprietà pubblica. L'obbligo di promuovere una gara libera obbliga le autorità in possesso di beni culturali a porre i progetti di conservazione e restauro in appalto. Diversamente, ogni azione pianificata da proprietari privati per i loro beni non protetti è generalmente esente

Sommario degli effetti delle forme di protezione su conservazione e restauro		
	Proprietà pubblica	Proprietà privata
Proprietà protetta (soggetta a vincoli di tutela/conservazione)	Opera di conservazione e restauro regolata	
Oggetti non protetti	Opera di conservazione e restauro regolata	Mancanza di struttura legislativa nazionale

da qualunque vincolo.

3. L'IMPATTO DELLA LEGGE INTERNAZIONALE

In aggiunta alla legge nazionale, gli Stati possono essere sottoposti a vincoli internazionali, specialmente in convenzioni regionali o internazionali di cui sono firmatari. Le convenzioni per la protezione del patrimonio culturale internazionale appartengono all'UNESCO, mentre le convenzioni regionali sono istituite da organizzazioni continentali o sub continentali, come l'Organizzazione degli Stati Americani, l'Unione Africana (AU) o il Consiglio d'Europa. Questi accordi convenzionali sul patrimonio culturale condividono una caratteristica in comune: non producono effetti sulle leggi nazionali dei singoli Stati (con la sola possibile eccezione – e poi solo in alcuni casi – di convenzioni che creano un sistema legislativo di tipo monistico). I loro principi non possono essere direttamente invocati da un utente o da un cittadino di uno

Stato, ma possono essere solo ritenuti efficaci dai cittadini che vi fanno affidamento, che li utilizzano per i loro propositi quando la loro legge nazionale li ha trasposti ed inglobati nella 'legislatura domestica'. Lo scopo legale di queste convenzioni dipende dalla loro natura di disposizioni della legge pubblica – sotto la legge internazionale – o dalla loro sostanza e struttura (solo la UNIDROIT, la Convenzione su Oggetti Culturali Rubati o Esportati Illegalmente adottata nel 1995, molte delle cui norme cadono sotto lo scopo della legge privata internazionale, fornisce la possibilità di applicazione diretta all'interno del sistema legale degli Stati firmatari). La mancanza di qualsiasi applicazione legale diretta di leggi convenzionali sul patrimonio può essere trovata, ad esempio, nella Convenzione UNESCO del 1972 riguardo la Protezione del Patrimonio Mondiale Naturale e Culturale, conosciuta come 'World Heritage Convention': l'articolo 5(b) e (d) enuncia specificamente che ogni Stato Membro della Convenzione deve impegnarsi a costituire nei propri territori, qualora tale servizio non esista, un ulteriore servizio di tutela, conservazione e presentazione del patrimonio culturale e naturale con uno staff appropriato per acquisire le necessarie misure legali, scientifiche, tecniche, amministrative e finanziarie per identificare, proteggere, conservare, presentare e riabilitare il patrimonio. Allo stesso modo, la Convenzione UNESCO sui Mezzi per Vietare e Prevenire l'Importo Illecito, Esportazione e Trasferimento di Proprietà dei Beni Culturali del 1970 enuncia che gli Stati Membri devono prendere tutte le misure appropriate per confiscare e restituire, su richiesta dello Stato di origine, ogni bene culturale rubato o importato. Questi testi spiegano le norme convenzionali la cui efficacia dipende dalla capacità o dalla volontà dello Stato di trasporli nella propria legislatura 'domestica'.

Questo è anche il caso della Convenzione OAS del 1976 sulla Protezione del Patrimonio Archeologico, Storico ed Artistico delle Nazioni Americane, anche nota come la Convenzione di San Salvador che, nell'articolo 8, enuncia in particolare che ogni stato è responsabile dell'identificazione, documentazione, protezione, tutela e salvaguardia del proprio bene culturale, e di incoraggiare la preparazione di norme e leggi richieste per la protezione efficace del patrimonio dalla distruzione dovuta a negligenza o a restauro inadeguato. Altre norme internazionali, comunque, possono avere un grande impatto su conservazione e restauro. A parte le Raccomandazioni non vincolanti derivanti da organizzazioni inter-

nazionali che spingono gli Stati a trasporle nel loro assetto legislativo 'domestico', le carte ed i codici professionali di condotta e buone pratiche hanno effetti più diretti o immediati sulla conservazione ed il restauro del patrimonio culturale.

Un codice di condotta regola una professione in particolare ed è indirizzato solo indirettamente allo Stato o alle autorità. Il suo proposito è appunto di dare il profilo alla condotta della professione specifica. Occupa quindi una posizione eminente nella gerarchia che regola il modo in cui i membri di una categoria esercitano la professione ed assolvono gli impegni ad essa correlati. I principi e le regole di condotta non richiedono alcun riconoscimento formale o conferma nella legislazione nazionale. Questi principi sono lo statuto formalizzato del consenso raggiunto all'interno di una organizzazione professionale strutturata e riguardano l'etica e la pratica professionale. Piuttosto spesso, l'organizzazione della professione è guidata da una organizzazione internazionale simile alla Confederazione Europea delle Organizzazioni dei Conservatori Restauratori (E.C.C.O.) o il Consiglio Internazionale dei Musei (I.C.O.M.). ECCO ha pubblicato *'Professional Guidelines'* (guide professionali) definendo in particolare un codice di condotta professionale; ICOM, che ha un Comitato Internazionale per la Conservazione (ICOM-CC), ha tracciato un codice di condotta per i musei.

Il codice di condotta professionale è quindi il risultato di una disposizione di norme che una professione adotta per i suoi membri. Questo carattere specifico di condotta etica nel campo del patrimonio culturale ordina codici di condotta oltre alle carte. Le carte emesse dalle organizzazioni internazionali sono progettate più per regolare una attività concernente una specifica categoria di patrimonio culturale, piuttosto che la pratica di una professione, in particolar modo in relazione a conservazione e restauro. Le norme stese dal Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti (ICOMOS) illustrano questa dicotomia tra codici di condotta e carte. La Carta Internazionale per la Conservazione ed il Restauro dei Monumenti e dei Siti (ICOMOS), conosciuta anche con il nome di Carta di Venezia, per esempio, riguarda più che altro la stesura di principi per conservazione e restauro, e solo indirettamente tratta di esperienza professionale e pratica della professione. Lo stesso si applica alla Carta Internazionale per la Gestione del Patrimonio Archeologico adottata dall'ICOMOS nel 1990. Questa dicotomia in termini di obiettivi di codici internazionali di

condotta a confronto con le Carte internazionali ha quindi un aspetto positivo. Entrambe le categorie di regole sono complementari, e quindi possono creare una struttura per il processo decisionale riguardo la conservazione ed il restauro.

Similmente, un codice di condotta professionale ed una raccomandazione internazionale condividono una quantità di caratteristiche in comune, in cui l'ultima, essendo diretta allo Stato, formalizza i principi di condotta professionale, particolarmente in relazione alle condizioni necessarie per potervi accedere, e di pratica della professione, invitando gli Stati ad incorporare questi principi nella loro legislazione nazionale.

¹ Judgment in the Case of *Beyeler v. Italy*, 5 January 2000

112. In the instant case the Court considers that the control by the State of the market in works of art is a legitimate aim for the purposes of protecting a country's cultural and artistic heritage. The Court points out in this respect that the national authorities enjoy a certain margin of appreciation in determining what is in the general interest of the community [...].

113. As regards works of art by foreign artists, the Court observes that the Unesco Convention of 1970 accords priority, in certain circumstances, to the ties between works of art and their country of origin (see Article 4 of that convention – paragraph 73 above). It notes, however, that the issue in this case does not concern the return of a work of art to its country of origin. That consideration apart, the Court recognises that, in relation to works of art lawfully on its territory and belonging to the cultural heritage of all nations, it is legitimate for a State to take measures designed to facilitate in the most effective way wide public access to them, in the general interest of universal culture.

² *Kram* du 25 janvier 1996 sur la protection du patrimoine culturel

Article 2 : Le Patrimoine Culturel est constitué des biens culturels créés ou trouvés sur le territoire national.

Article 3 : La présente loi s'applique aux biens culturels meubles et immeubles, qu'ils soient de propriété publique ou privée, dont la protection est d'intérêt public. Sauf disposition contraire de la présente loi, celle-ci ne s'applique qu'aux biens culturels faisant partie du patrimoine national.

Article 4 : Au sens de la présente loi on entend par bien culturel toute œuvre de l'homme et tout produit de la nature ayant un caractère scientifique, historique, artistique ou religieux révélateur d'un certain stade d'évolution d'une civilisation ou de la nature et dont la protection est d'intérêt public.

³ Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, 1999

Art. 2. Patrimonio storico, artistico, demo-etno-antropologico, archeologico, archivistico, librario

1) Sono beni culturali disciplinati a norma di questo Titolo:

- a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, o demo-etno-antropologico;
- b) le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, rivestono un interesse particolarmente importante;
- c) le collezioni o serie di oggetti che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico;
- d) i beni archivistici;
- e) i beni librari.

[2] Sono comprese tra le cose indicate nella lettera a) del primo comma:

- a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

- b) le cose di interesse numismatico;
- c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli,

- li, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe, le incisioni aventi carattere di rarità e pregio;
- d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico;
- e) le fotografie con relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico;
- f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico.

[3] Sono comprese tra le collezioni indicate nel primo comma, lettera c), quali testimonianze di rilevanza storico-culturale, le raccolte librerie appartenenti a privati, se di eccezionale interesse culturale.

[4] Sono beni archivistici:

- a) gli archivi e i singoli documenti dello Stato;
- b) gli archivi e i singoli documenti degli enti pubblici;
- c) *gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono notevole interesse storico.*

[5] Sono beni librari le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato e degli enti pubblici, quelle indicate nel terzo comma e, qualunque sia il loro supporto, i beni indicati al secondo comma, lettere c) e d).

[6] Non sono soggette alla disciplina di questo Titolo, a norma del primo comma, lettera a), le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

⁴ *Loi (modifiée) sur les biens culturels au Québec, 1972*

Chapitre premier : Définitions et applications

Interprétation:

1. Dans la présente loi, à moins que le contexte n'indique un sens différent, les expressions et termes suivants signifient ou désignent:

«bien culturel»;

a) «bien culturel»: une œuvre d'art, un bien historique, un monument ou un site historique, un bien ou un site archéologique, une œuvre cinématographique, audio-visuelle, photographique, radiophonique ou télévisuelle;

«œuvre d'art»;

b) «œuvre d'art»: un bien meuble ou immeuble dont la conservation présente d'un point de vue esthétique un intérêt public;

«bien historique»;

c) «bien historique»: tout manuscrit, imprimé, document audio visuel ou objet façonné dont la conservation présente un intérêt historique, à l'exclusion d'un immeuble;

«monument historique»;

d) «monument historique»: immeuble qui présente un intérêt historique par son utilisation ou son architecture;

«site historique»;

e) «site historique»: un lieu où se sont déroulés des événements ayant marqué l'histoire du Québec ou une aire renfermant des biens ou des monuments historiques;

«bien archéologique»;

f) «bien archéologique»: tout bien témoignant de l'occupation humaine préhistorique ou historique;

«site archéologique»;

g) «site archéologique»: lieu où se trouvent des biens archéologiques;

«arrondissement historique»;

h) «arrondissement historique»: un territoire désigné comme tel par le gouvernement en raison de la concentration de monuments ou de sites historiques qu'on y trouve;

«arrondissement naturel»;

i) «arrondissement naturel»: un territoire désigné comme tel par le gouvernement en raison de l'intérêt esthétique, légendaire ou pittoresque que présente son harmonie naturelle;

⁵ *Antiquities and Monuments Act, 1983, Kenya*

Part 1-Preliminary [...]

2. In this Act, except where the context otherwise requires—
“antiquity” means any movable object other than a book or document made in or imported into Kenya before the year 1895, or any human, faunal or floral remains of similar minimum

age which may exist in Kenya; [...] "monument" means:

- an immovable structure built before the year 1895 other than an immovable structure which the Minister may by notice in the Gazette either specifically or by reference to all immovable structures in a specified area declare not to be a monument for the purposes of this act;
- a rock -painting 'caving or inscription made on an immovable surface before that year;
- an earthwork or other immovable object attributable to human activity constructed before the year;
- a place or immovable structure of any age which being of historical interest 'has been and remains declared by the Minister under section 4 (1) (a) to be a monument; and includes the site thereof and such adjoining land as may be required for maintenance thereof;
- [...] "object of archaeological or palaeontological interest" means antiquity which was in existence before the year 1800;
- [...] "object of historical interest" means an antiquity which came into existence in or after the year 1800;
- [...] "protected object" means:
- a door or door frame carved in an African or Oriental style before the year 1946;
- any other object or type of object, whether or not part of an immovable structure, which being of historical or cultural interest has been and remains declared by the Minister under section 4 (1) (c) to be a protected object.
- [...]

⁶ Decreto n° 80/76 de 3 Setembro 1976 determina a forma de conservação e protecção do património histórico-cultural do povo angolano

Artigo 3

1 – Todos os organismos públicos ou do Estado, empresas privadas ou pessoas detendo em seu poder peças ou documentos abrangidos pelo artigo 1.º da presente lei, devem prestar a respectiva declaração à Direcção dos Serviços de Museologia até à data de 11 de Novembro 1976.
2 – Qualquer infração cometida contra o exposto neste artigo implicará confiscação imediata do ou dos objectos em causa.

MINI-CONFERENCES

Problemi affrontati le esperienze dei partecipanti

Il ruolo di insegnamento e formazione per la valorizzazione e il miglioramento del processo decisionale

DANIELA RUSSO (ITALIA) - FORMAZIONE PER FORMATORI

La presentazione vuole evidenziare le differenze tra un conservatore-restauratore ed un 'formatore in conservazione e restauro' ed illustrarne le caratteristiche. I partecipanti al corso '4For' per formatori del CCR La Venaria Reale sono tutti conservatori-restauratori.

Ognuno ha dovuto imparare come affrontare e superare la differenza tra l'essere restauratore e l'essere insegnante, e la modalità più efficace per trasmettere i messaggi specialmente all'interno di gruppi di lavoro, fondendo concetti provenienti sia dai docenti che dagli studenti, così da creare un 'dibattito virtuoso' tra docente e discente. Un tema importante si è rivelato essere la ricerca della modalità di traduzione delle esperienze personali in modelli e conoscenza, oltre che l'accrescimento di 'buone pratiche', la ricezione, l'interpretazione e la comunicazione. Il fondamento di questi valori si basa su un concetto chiaro di ruolo del conservatore-restauratore (cosa fa un conservatore-restauratore? Quale posto occupa nel processo di conservazione e restauro?).

Possiamo trasmettere questa identità ad altri unitamente a consapevolezza di sé e competenze, solamente se siamo in grado di chiarire questi quesiti a noi stessi. Questa grande esperienza sottolinea come il vero inizio di uno scambio di idee, informazione, decisioni, parta dagli individui, quindi dai loro rapporti interpersonali. Tale considerazione crea la premessa per una cooperazione a livello di eccellenza professionale, per comprendere l'importanza del gruppo di lavoro ad uso dell'incremento di una visione a più livelli e di un pensiero critico in relazione a conservazione e restauro, ed a problemi e rischi portati dalle nostre azioni in questi campi.

JOCELYN CUMMING (NUOVA ZELANDA)

UN PROGRAMMA DI CONSERVAZIONE NAZIONALE – QUALE STRADA PRENDERE

Il National Preservation Office, Te Tari Tohu Taonga, fu allestito dalla National Library of New Zealand otto anni fa in un contesto biculturale come un servizio sociale di conservazione per tutte le istituzioni del patrimonio culturale che possedevano materiale documentario. Sono stata impiegata come primo National Preservation Officer e sebbene una logica per la posizione era esplicita, mi fu attribuito un mandato completamente libero per concepire un programma di conservazione nazionale. Le decisioni sul come portarlo avanti, su come definire le priorità, si sono fondate su una quantità di temi. I programmi di conservazione hanno dovuto essere definiti in modo tale che gli effetti fossero a lungo termine con il massimo della disseminazione possibile. Per questa ragione ho deciso di fondare un corso di formazione a livello terziario lavorando con le istituzioni terziarie esistenti. Altre decisioni hanno coinvolto la costituzione di laboratori su una serie di soggetti della conservazione, per il personale che lavora nelle istituzioni culturali. I casi studio evidenzieranno l'argomento.

si sono dovute prendere anche decisioni sui modi più efficaci di restituzione. Quale'è il ruolo di pubblicazioni, seminari, visite, valutazioni? I problemi sono enormi e complessi. La Nuova Zelanda ha solo pochi conservatori ed un numero ristretto di questi che lavora in collezioni pubbliche.

Il National Preservation Office ha uno staff di solo due persone ed un budget esiguo. Come per la formazione sulla conservazione all'interno del terziario mi sono concentrata sulla conservazione delle collezioni all'interno dei musei più grandi, delle biblioteche e degli archivi. Questa decisione si è basata prima sul fatto che le loro collezioni sono enormi ed in secondo luogo sul fatto che la crescente consapevolezza del personale di grandi istituzioni sulla conservazione avrebbe avuto un effetto positivo anche sulle istituzioni minori. Questa è stata una decisione difficile da prendere. Le organizzazioni più piccole e basate sul volontariato hanno sentito di essere in grande bisogno. Questa visione era condivisa anche dalla National Library.

Comunque, li ho convinti con successo del mio approccio ed equilibrato le decisioni lavorando a "livello superiore" ponendo l'obiettivo su istituzioni culturali più piccole attraverso speciali laboratori e visite.

Le decisioni dietro i programmi sono costantemente rivalutate specialmente nei confronti dei problemi della conservazione del digitale. Un ulteriore problema riguarda il supporto ai bisogni delle Nazioni delle Isole del Pacifico.

Collaborazione internazionale

EMMANUELLE CADET (FRANCIA) - IL RESTAURO DELLE DECORAZIONI DEGLI INTERNI DELLA CHIESA DI SAINT-PIERRE A COULOMBS-EN-VALOIS: UN COMUNE CASO DELLA PASSATA LEGISLATURA FRANCESE

La chiesa di Saint-Pierre nel villaggio di Coulombs-en-Valois (dipartimento Seine-en-Marne, Ile de France) appartiene ad una piccola comunità di provincia ed è classificata come monumento storico. Decorazioni gotiche (finte pietre lavorate, fregi e scene figurative) sono presenti nella navata, nel coro e nella cappella a nord, in diversi stati di conservazione, e la maggioranza di questi sono coperti da diversi strati di gesso.

Nel 1995, l'architetto incaricato della conservazione dei monumenti classificati nel settore richiese di condurre uno studio sull'estensione dei dipinti gotici ancora coperti nell'intera chiesa. Nel 2003, la Direzione Regionale degli Affari Culturali (DRAC), delegata dalla proprietà, pose il restauro della chiesa in appalto. Creammo così un team di conservatori indipendenti, in cui le nostre responsabilità erano suddivise mutuamente, e partecipammo alla gara vincendola. Il lavoro iniziò nel maggio 2005 e fu posta una scadenza di un anno per completare l'intero restauro degli interni della chiesa. Le specifiche del contratto erano di natura abbastanza generale ed il costo delle operazioni poté essere stimato in modo solo approssimativo. Durante i lavori, una riunione aveva luogo ogni due settimane con i membri appartenenti alla quasi totalità delle parti coinvolte: l'architetto, un curatore e controllore finanziario del DRAC, ed un impiegato del consiglio locale proprietario della chiesa. Siccome il programma di lavoro dipendeva dalla scoperta dei dipinti, varie proposte furono presentate durante le fasi iniziali, che furono discusse con gli stakeholders ed implementate in relazione al budget stanziato.

Ogni fase del restauro dei dipinti era connesso al progresso di altre operazioni complementari. Questo caso, comunque, è stato regolato dalla passata legislatura sui monumenti storici. Dato che le leggi sul patrimonio culturale sono cambiate più volte negli ultimi anni e si stanno ancora evolvendo rapidamente in Francia, ci chiediamo quali effetti si avranno sulle relazioni tra le diverse parti coin-

volte nel processo decisionale sui trattamenti di conservazione e restauro in futuro.

E. ISABEL MEDINA-GONZALEZ (MESSICO) - NEGOZIATI SULLE DECISIONI PER LA CONSERVAZIONE DI BONAMPAK

Bonampak, un sito archeologico Maya situato nel sud est del Messico, è famoso in tutto il mondo per gli straordinari dipinti murali che decorano il Tempio 1.

Dalla loro scoperta negli anni sessanta, la conservazione di questi dipinti murali e del sito come insieme, ha posto enormi problemi ai conservatori messicani per diverse ragioni, in particolare, le condizioni imposte dall'ambiente tropicale, la crescita della vegetazione della giungla, il naturale decadimento delle costruzioni, e più recentemente la presenza del turismo. Prendere decisioni sulla conservazione a Bonampak è un fatto complicato perché non solo è parte della più grande riserva naturale del Centro America, ma la popolazione indigena dei Lacandoni inoltre considera il sito come sacro ed avanzano pretese su di esso per propositi politici ed economici.

Durante gli ultimi due anni, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (INAH), ha impostato un progetto conservativo a Bonampak, i cui propositi sono duplici: da una parte, il monitoraggio delle condizioni conservative dei dipinti murali attraverso l'utilizzo di moderne tecniche scientifiche; dall'altra, lo sviluppo di un piano di gestione che risponda alle necessità e alle richieste dei vari stakeholders coinvolti nella conservazione di Bonampak (cioè guardie di sicurezza, archeologi, conservatori, scienziati, conservatori della natura, comunità locali, etc.).

Nel maggio 2005, un terremoto causò danni sia nel Tempio 1 che in altri edifici in Bonampak. Un gruppo di architetti, archeologi, ingegneri e conservatori archeologi si incontrarono là per valutare il danno e definire un piano di emergenza. Questo fu poi discusso più tardi con avvocati ed amministratori così da stilare una denuncia dei danni risultati dal disastro naturale.

Questa presentazione spiegherà come questo gruppo interdisciplinare è giunto alle decisioni per la formulazione di un piano d'emergenza per il sito, che fu sia utile per le procedure amministrative di assicurazione che con la futura conservazione e gestione del sito di Bonampak.

SALWA JORAM (GERMANIA) - PROGETTO EUROPEO PER UNA MOSTRA DI TAPPETI ED ARAZZI PIANIFICATA PER IL 2009

Un arazzo in lana del diciottesimo secolo appartiene al Museo di Cultura Europea è costituito da inserti a patchwork, è uno dei rari e non ben conosciuti mosaici in tessuto che venivano spesso prodotti nella regione della Sassonia-Silesia. Questi sono stati saltuariamente collezionati per i musei dall'inizio del ventesimo secolo.

L'arazzo si divide in nove grossi quadrati, con scene dal Nuovo Testamento. I quadrati sono circondati da una cornice ornamentale che include otto piccoli cerchi con scene dal Vecchio Testamento.

Dato che è composto da pezzi, tagliati in forma e cuciti insieme, è anche chiamato 'rag rug' ('pezzotto') in tedesco.

Il materiale principale è costituito da panno di lana, che qualche volta è stato utilizzato per altre funzioni. Le sue caratteristiche rendono facile il taglio del tessuto nella forma desiderata; può essere cucito insieme senza saldature o altri tessuti di supporto. Eleganti dettagli nelle scene rappresentate sono esaltati da ricami in seta. L'arazzo in tessuto è un eccellente esempio della storia culturale europea. Oggetti comparabili nell'Europa centrale databili dal diciassettesimo al diciannovesimo secolo sono il soggetto della corrente ricerca. Fino ad ora sono stati trovati più di quaranta oggetti provenienti da tutta Europa. Si presume che le tecniche applicate furono utilizzate nell'Impero Ottomano.

Il Museo della Cultura Europea sta pianificando una mostra per il 2008 in cui i patchwork con inserti provenienti da differenti paesi europei saranno esposti. Un incontro del gruppo di lavoro sarà organizzato il prossimo anno in preparazione di questa mostra. Dal punto di vista della conservazione, il lavoro più problematico è l'armonizzazione dei diversi interessi dei vari prestatori per la mostra. Comunque, l'interesse dei curatori e degli architetti deve anche essere considerato.

FERNANDA TOZZO MACHADO (BRASILE) - RESTAURO DEL DIPINTO 'BARÃO DE ALFENAS' DI NICOLA FACCHINETTI

Nel 2002 è stato compilato un inventario ufficiale per la città di São Thomé das Letras nello stato di Minas Gerais, Brasile, che includeva un dipinto ad olio dell'antico proprietario terriero e mecenate *Gabriel Junqueira*, *Barão De Alfenas* dipinto dall'artista italiano Nicola Facchinetti nel 1876, e di proprietà della First Church. È

stata condotta una ricerca su altri lavori dello stesso artista al Museo Nazionale di Belle Arti di Rio de Janeiro ed in una mostra particolare dedicata a Facchinetti nel 2004

Il progetto di restauro è cominciato nell'aprile 2005 ed è stato completato nel luglio 2006. I criteri adottati per il restauro hanno compreso la ricerca di materiali sintetici resistenti all'umidità, basata sui dati ricevuti dal laboratorio di analisi. Entrambi i lati della tela, il ritratto stesso ed il verso dipinto con l'iscrizione, caratteristica tipica dell'artista, sono stati restaurati con tecniche che hanno recuperato la policromia gravemente danneggiata, conservando le sue caratteristiche originali.

Conservazione versus sviluppo

MUSTAFA METIN (TURCHIA) - UNA STRADA ROMANA FINO AD ANKARA

La capitale della Repubblica della Turchia fu fondata nell'ottavo secolo a.C. Nel secondo secolo a.C. l'Impero Romano ha invaso tutta la penisola anatolica prendendone il controllo, ed Ankara divenne la capitale della Galazia, una provincia dell'Impero Romano. C'erano molti edifici Romani molto importanti in Ankara: il Tempio di Augusto, le terme, teatri, tombe e strade. Vorrei parlarvi di una strada romana, che fu scavata nel 1995 e 1996 da noi. La strada fu costruita con blocchi di andesite con un marciapiede su ogni lato; la sezione della strada scavata era di cinque metri in lunghezza e più di sei metri in larghezza.

Dopo lo scavo fu costruito un centro commerciale su parte dell'area ed un comitato fu costituito per pianificare un progetto di conservazione e restauro, ma ciò non giunse a nulla a causa della mancanza di fondi. Per otto anni tutti hanno dimenticato la strada a parte lo staff del museo, che ha continuato a sorvegliarla. Lo scorso anno le autorità del museo hanno sottoposto un progetto ambientale al Comitato di Protezione del Patrimonio di Ankara per il restauro della strada romana. Il progetto sarà portato a termine in collaborazione con il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Ankara. Tutte le parti coinvolte nel progetto hanno discusso la situazione e sono sorte alcune discrepanze tra archeologi e restauratori. Il primo problema è stato il trattamento della sezione distrutta della strada. Ci furono due proposte: la prima di reintegrare le lacune; il secondo di conservare la strada nello stato in cui si trova. Nel primo caso c'era il problema di scelta dei materiali per ricostruire la strada: pietra antica o moderna? La scelta tra le due non fu solamente un problema estetico o filologico, ma anche un

serio fattore economico. La pietra antica sarebbe stata molto più costosa a causa delle spese di trasporto (un blocco pesa approssimativamente 2-3 tonnellate).

Ad oggi, quasi 10.000 sono necessari per il progetto di restauro e la questione di quale pietra utilizzare è tuttora rimasta irrisolta.

SATHYABHAMA BADHREENATH (INDIA) - I GRANDI TEMPLI VIVENTI DI CHOLA

I monumenti del Patrimonio Mondiale, 'I Grandi Templi Viventi di Chola', costruiti dagli imperatori della dinastia Chola nell'arco di duecento anni, sono stati iscritti nella lista nel 2004 come estensione del tempio di Brihadisvara a Thanjavur. Una conservazione su larga scala di questo tempio Thanjavur è cominciata intorno all'epoca dell'Indipendenza Indiana. I loro sforzi iniziali si sono susseguiti nella rimozione delle strutture di accrescimento che si sono sviluppate nel tempo e nella manutenzione della stabilità strutturale del monumento. Dagli anni ottanta i templi si sono mantenuti sostanzialmente in accordo con il loro stato originale.

Acquisendo lo status di parte del Patrimonio Mondiale ed in virtù dei lavori di conservazione completati, l'odierno significato dei templi ha subito cambiamenti. I primi rituali del tempio sono stati lentamente ripristinati e simultaneamente ciò ha attirato numerosi turisti e visitatori desiderosi di vedere il monumento. Con l'aumento del pellegrinaggio e la pressione del turismo, numerosi problemi sono insorti ed è stato adottato un approccio di unanimità per affrontare questi argomenti. L'Ispettorato Archeologico dell'India, che ha il compito di proteggere il sito, è costantemente in dialogo con il proprietario, l'ex Raja, e con le Autorità del Distretto e per i Lasciti Religiosi. Ad esempio lo sviluppo continuo della città attorno al tempio è monitorato con l'assistenza delle Autorità del Distretto; il vasto complesso con le sue fragili strutture architettoniche è soggetto a puliture e monitoraggi periodici; i fattori ambientali come l'inquinamento sono stati affrontati e la possibilità di cambiare il flusso del traffico è stata presa in considerazione.

Nuove forme di devozione ed il revival di quelle antiche ha condotto al compimento di alcuni interventi nei templi, che risultano essere non in conflitto con la loro autenticità. Per facilitare l'alto afflusso dei visitatori, è stato predisposto un approccio sistematico al santuario e sono stati allestiti più servizi igienici per i visitatori. Dato che i visitatori normalmente non hanno la possibilità di vedere i dipinti di Chola nel santuario del tempio di Thanjavur, riproduzioni fotografiche sono predisposte nel Centro di Divulgazione.

La conservazione e la gestione dei tre templi di Chola è un incarico problematico poiché essi sono templi viventi le cui funzioni culturali e sociali devono armonizzarsi con l'autenticità e l'integrità dei monumenti.

CECILENE MULLER (SUD AFRICA) - BOSCHENDAL: SVILUPPO O CONSERVAZIONE?

L'Agenzia per le Risorse del Patrimonio del Sud Africa nel 1999 ha ricevuto mandato dal dipartimento Nazionale per le Risorse per il Patrimonio per l'adempimento di funzioni a livello nazionale, che includono tutti i siti del Patrimonio Mondiale in Sud Africa, anche se sono stati posti nella Lista Provvisoria per il Patrimonio Mondiale. Lo Stato di Boschendal consiste in fattorie storiche che risalgono alla fine del diciassettesimo secolo e formano parte del Paesaggio Culturale di Cape Winelands che è stato messo nella Lista Provvisoria. L'area contrassegnata per lo sviluppo dalla Boschendal Company consiste in 2240 ettari. Lo sviluppo avrà luogo in due fasi: nella prima fase quattro fattorie, per la superficie complessiva di 420 ettari, saranno consolidate, e verranno poi suddivise in diciotto "Tenute Fondatrici", gestite come una unità agricola unica, che coltiva uva per i vini Boschendal; nella seconda fase verranno costruiti un hotel, un villaggio riposante ed un centro commerciale. La Boschendal Company ha promesso 270 ettari per i bisogni della comunità, 40 ettari per 500 case, oltre che benefici economici. Nonostante le restrizioni ad hoc del Comitato di Licenza SAHRA riguardo i lotti proposti per la proprietà dopo il riesame della documentazione HIA, l'input e le presentazioni degli stakeholders, SAHRA ha dato l'autorizzazione all'inizio della prima fase dello sviluppo. Queste restrizioni hanno incluso la probabilità che i proprietari degli appezzamenti sarebbero stati in grado di sviluppare strutture sulle loro proprietà. Il progresso potrebbe avere un potenziale impatto negativo sul patrimonio naturale e culturale del bene. L'integrità dell'ambiente sarebbe danneggiata dalla possibile esclusione della valle dall'inserimento nel World Heritage Site List. In seguito, comunque, il Cape Institute for Architecture ed altri organi per la conservazione correlati hanno fatto appello contro le decisioni del SAHRA. L'obiezione maggiore dell'istituto fu contro "gli impatti della proposta di lottizzazione dell'ambiente". L'istituto sta sollevando questo appello a causa della mancanza di risorse per presentare un pieno ricorso da parte degli altri organi conservatori. Chi si occupa dello sviluppo, poi, subisce la frustrazione del lungo

e prolungato processo di approvazione dovuto ai ripetuti emendamenti proposti dai diversi enti pianificatori, che già hanno causato il ritiro di due investitori dal progetto di sviluppo.

Così, sebbene SAHRA abbia ricevuto il mandato di identificare, gestire e conservare le risorse del patrimonio un Sud Africa, deve tenere in conto anche i problemi socio economici.

NINO ERKOMAISHVILI (GEORGIA) - SELEZIONE DI UN SITO PER LA CONSERVAZIONE

La scelta del sito si concentrerà sul Progetto di Conservazione del Monastero di Tadzrisi. Come parte dei suoi impegni sociali ed ambientali, il progetto di costruzione dell'oleodotto di Baku-Tbilisi-Ceyhan (BTC) ha acconsentito alla ricerca, protezione e promozione di importanti siti del patrimonio culturale lungo la linea dell'oleodotto. BTC ha finanziato inoltre gli studi di architettura preliminari ai lavori di costruzione per raccogliere i dati di base sui sessanta siti monumentali posti vicino all'oleodotto (Fase II del Progetto), e le informazioni dettagliate su ventidue di questi siti (Fase III del Progetto). Tre di questi monumenti sono stati scelti per ulteriori approfondimenti – la Fortezza di Sakire, la Fortezza di Atskuri ed il Monastero di Tadzrisi. L'approccio, il costo del progetto, il programma delle operazioni di conservazione e di sicurezza e rischio sono stati tutti presi in considerazione. Il Monastero di Tadzrisi, comunque, sta fuori dal corridoio dell'oleodotto (150m.) e non è stato danneggiato dai lavori di costruzione, ma è stato identificato da BTC ed ICOMOS-Georgia come candidato per conservazione e stabilizzazione.

La selezione del sito del Monastero di Tadzrisi ha seguito le seguenti ragioni:

- la sua associazione con famosi personaggi in Georgia.
- la sua importanza storica a livello regionale e nazionale.
- la possibilità di migliorare le relazioni con i residenti dei villaggi locali, che sono critici nei confronti del progetto BTC.
- la possibilità di trasformare gli investimenti nella conservazione di questo sito in un progetto per il progresso culturale e della comunità con vantaggi positivi nelle relazioni pubbliche, se adeguatamente promosso, per la comunità locale, in generale per i Georgiani, per le agenzie governative interessate e per le istituzioni Non Governative (NGO).
- il sito potrebbe essere un componente integrante della strategia per la futura crescita economica della Georgia, utilizzando il turismo culturale come base per lo sviluppo.

- alcune delle premesse del progetto BTC per il patrimonio sono di assistere nella conservazione di beni culturali significativi (World Bank OPN 11.03 Gestione dei beni culturali in progetti finanziati dalle banche).
- il programma del progetto è stato limitato ad una sessione in un singolo campo.
- il costo è stato ragionevole e confermato da esperti esterni.
- il progetto non rappresenta un grande rischio per la sicurezza: imprese di questo genere contribuiscono a migliorare le competenze dell'ICOMOS.

JUNKO OKAHASHI (GIAPPONE) - UN PIANO DI GESTIONE INTEGRATO PER IL SITO DEL WORLD HERITAGE NELLA VALLE DI KATHMANDU, NEPAL

Nei due decenni passati, la Valle di Kathmandu ha subito un rapido sviluppo urbano legato a trasformazioni sociali, economiche e politiche. La ragione principale per aggiungere questo Sito del Patrimonio Mondiale (iscritto nel 1979) alla Lista del Patrimonio Mondiale in Pericolo (2003) fu il deterioramento della morfologia urbana come riflesso di una demolizione incontrollata delle costruzioni tradizionali e la loro sostituzione con edifici moderni 'neo-tradizionali' di forma, dimensioni e materiali incompatibili. Questa tendenza può essere invertita solo attraverso una adeguata implementazione di misure di protezione legale efficienti, un adeguato aggiornamento tecnico dato direttamente alla comunità, una promozione della consapevolezza sulla conservazione del patrimonio tra gli stakeholders della comunità, ed incentivi economici forniti dalle autorità per incoraggiare la popolazione a continuare il restauro e la manutenzione delle loro case tradizionali di valore architettonico. La complessità di questo bene del Patrimonio Mondiale risiede nella natura seriale delle sette aree monumentali che lo costituiscono, distribuite tra tre municipalità ed un comitato per lo sviluppo dei villaggi, e che diversi enti gestionali, incluso un Royal Trust con il proprio statuto per edifici e diritto alla terra, tutelano i siti con diversi approcci conservativi. Comunque, dato che il Governo del Nepal dovrebbe adottare una più chiara strategia di gestione della conservazione coordinata/non frammentata, un Piano di Gestione Integrata deve essere urgentemente allestito, tenendo conto dei valori e dei modelli di gestione di ogni area monumentale. La necessità di un tale Piano di Gestione è stata ripetutamente sottolineata durante le passate sessioni del World Heritage Committee, per quanto la complessità dell'allestimento di

questo sistema richiede uno sforzo realistico e coordinato, con supporto tecnico ed un calendario di scadenze. La prima bozza del Piano di Gestione Integrato è stata preparata infine dalle autorità Nepalesi tra il 2005 ed il 2006 con assistenza tecnica dal World Heritage Centre e dai suoi esperti locali ed internazionali. Il piano mira a stabilire una struttura politica per una possibile adozione nel 2007, che comprende le azioni che sono state proposte da varie missioni UNESCO e le Decisioni del World Heritage Committee degli ultimi dieci anni come necessarie ed importanti per la conservazione a lungo termine della Valle di Kathmandu.

VICTORIA OSUAGWU (NIGERIA) - GESTIONE E CONTROLLO DELLE INFESTAZIONI DA TERMITI

Al National Museum di Port Harcourt, Nigeria, hanno avuto luogo infestazioni di termiti a livelli di allarme, che hanno attaccato gli edifici ed altre strutture fisiche addirittura prima di quando sono diventata curatrice incaricata del museo nel 2001.

Ciò ha condotto ad un graduale sistematico disfacimento/distruzione di queste strutture, distruggendo in tal modo l'integrità storica ed estetica del contesto del museo. L'infestazione delle termiti ha anche posto seri problemi conservativi poiché attaccano beni ed oggetti culturali in modi non facilmente individuabili.

Comunque, molti sforzi coordinati sono stati portati avanti per ridimensionare la velocità dell'attacco per assicurare che le nostre collezioni non fossero distrutte. Questo includeva ispezioni periodiche alle collezioni sia nelle gallerie che nelle aree di deposito, negli edifici e nei dintorni; il trattamento delle aree infestate e la sostituzione delle parti danneggiate. Queste misure, comunque, erano solo temporanee e non potevano risolvere efficacemente il problema imminente. Facendo fronte a questo degrado costante agli edifici e per prevenire la sua diffusione alle collezioni del museo, è stato necessario cercare un approccio più efficace che sarebbe dipeso alla fine da decisioni conservative molto concrete e consapevoli. Ed è stato in risposta a questo bisogno che l'amministrazione della Commissione Nazionale per Musei e Monumenti ha organizzato un progetto pratico di due giorni sulla gestione delle termiti a Port Harcourt nel Novembre 2005.

L'obiettivo principale di questo progetto è stato lo sviluppo di una gestione sostenibile delle termiti e di un programma di controllo che possa essere utilizzato per combattere le attività delle termiti nell'immediato e nel più ampio contesto delle collezioni del museo. In secondo luogo, dovrebbe essere adottato come

modello da utilizzare in altri musei nel paese, attraverso decisioni consapevoli basate su indagini pratiche.

Questa presentazione è basata sui processi di raccolta dati, analisi, valutazione e processo decisionale su gestione e controllo delle infestazioni da termiti, estrapolata dalla mia esperienza come membro della squadra che ha lavorato nel suddetto progetto.

TUNG NGUYEN THI THANH (VIETNAM) - PRENDERE DECISIONI PER LA CONSERVAZIONE – UNA SCELTA DIFFICILE

In Vietnam, il Ministero della Cultura e dell'Informazione decide quali oggetti debbano essere classificati e conservati come patrimonio culturale. Per restaurare e recuperare un monumento, è necessario pianificare e sottoporre il progetto per l'approvazione ad un dipartimento governativo autorizzato a condizione che il progetto di restauro rispetti in toto lo stato originale del monumento. Il problema maggiore che dobbiamo affrontare prendendo decisioni sulla conservazione è costituito dal conflitto tra conservazione e sviluppo. Alcuni pensano che gli edifici antichi rappresentino la povertà ed il sottosviluppo, come nel caso delle case tradizionali in Vietnam.

I vecchi edifici raramente soddisfano le nuove domande e funzioni, così sostituire il vecchio con il nuovo sembra essere una soluzione più semplice.

È il caso del Long Bien Bridge ad Hanoi, che fu costruito nel Novecento e distrutto durante la Guerra. È sempre stato il simbolo di Hanoi, ma ora non può più sopportare il peso di veicoli pesanti. Alcuni vogliono sostituirlo con un nuovo ponte che servirebbe da ingresso ad Hanoi, mentre altri vogliono conservarlo e costruirne un altro vicino.

È un dibattito tuttora in atto. Il fattore critico del prendere decisioni per la conservazione è il costo. Il budget annuale per i lavori di conservazione è sempre insufficiente. Le priorità sono definite in base all'importanza del monumento in questione, che viene di nuovo definita dal Ministero della Cultura e dell'Informazione in relazione alle condizioni, al valore, all'impatto economico ed alla vita sociale.

I finanziamenti per la conservazione possono essere disponibili per beni culturali, specialmente per quelli a rischio di collasso; gli altri devono aspettare o trovare fondi da altre fonti.

Prendere decisioni sulla conservazione è spesso molto dispendioso in termini di tempo, nel frattempo, un monumento in condizioni

precarie può collassare. Le procedure burocratiche possono contribuire alla dipartita prematura di molti monumenti di valore.

Questi sono problemi che i paesi in via di sviluppo devono affrontare durante il processo decisionale per la conservazione.

Usare modelli di decision-making: vantaggi o svantaggi?

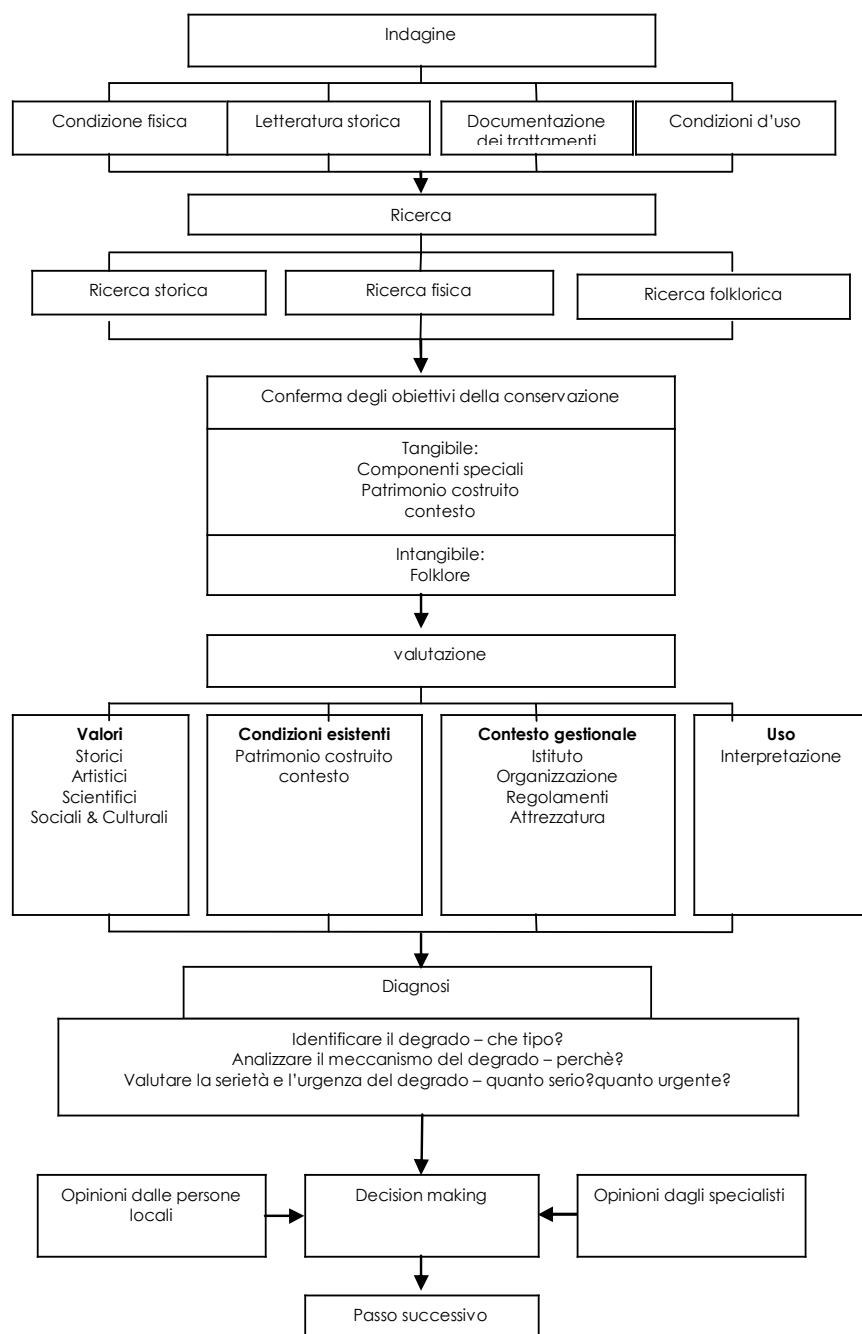
WEI QING (CINA) - UN RECENTE PROGETTO CONSERVATIVO DI UN ANTICO TEMPIO IN CINA ILLUSTRA IL PROCESSO DECISIONALE NEL NOSTRO ISTITUTO

Caso studio

Il tempio Xixi si trova nella Contea di Lingchuan, nella Provincia di Shanxi, in una piccola cittadina in Cina. È una delle strutture in legno più antiche del Paese. I miei colleghi ed io abbiamo speso quasi un anno lavorando al progetto di restauro ed al piano strategico per la conservazione di questo sito. Per questo progetto abbiamo ideato una flow chart basata sulla nostra esperienza pratica. Una breve introduzione spiegherà il concetto ed uno specifico esempio verrà utilizzato per discutere in dettaglio il processo decisionale.

Flow chart

La tabella che si incentra sul processo decisionale, costituisce parte dei nostri piani studio globali per i progetti di conservazione.



JOANNA WASKO (POLONIA) - PRENDERE DECISIONI PER LA CONSERVAZIONE DI UNA SCULTURA MODERNA

"SOIL KNIGHT" DELL'ARTISTA POLACCO MARIUSZ KRUK

Le opere d'arte moderna presentano nuovi problemi per i musei ed i conservatori. Il processo decisionale nel campo della conservazione dell'arte moderna è più complicato che per l'arte tradizionale, spesso a causa delle differenti caratteristiche. Il significato delle opere non tradizionali non è sempre chiaro e diretto; i materiali utilizzati sono spesso atipici, delicati e responsabili di un più rapido deterioramento; gli oggetti possono essere composti di molti diversi elementi, installazioni, aspetti immateriali, etc. Questo influenza e cambia le procedure standard del decision making per

la conservazione. L'approccio per l'arte moderna introduce un nuovo insieme di criteri: un esame dettagliato dell'opera, l'identificazione dei materiali e delle tecnologie utilizzate, la raccolta di informazioni da produttori, la determinazione del significato di un'opera intervistando l'artista, 'condition' e 'discrepancy' report.

Per spiegare le differenze nell'approccio alle decisioni da prendere sulla conservazione, il trattamento di conservazione e restauro della scultura "Soil Knight" di Mariusz Kruk verrà esaminato.

È una scultura a tutto tondo, stante, con una struttura eseguita con barre sottili saldate e rinforzate. La forma scultorea è stata creata con un guscio di gesso, ricoperto da terra grigia incollata su tutta la superficie. Un nuovo strato di terra viene aggiunto ogni volta che l'artista espone le opere in mostra.

Il problema conservativo più grave del "Soil Knight" è stata la destabilizzazione della scultura causata da profonde spaccature nel guscio di gesso e terra, che hanno reso impossibile il mantenimento della posizione verticale alla scultura. Il fine principale del trattamento di restauro è stato di fermare ogni ulteriore deterioramento dell'opera e di restituire la forma e

al funzionalità di scultura 'mutevole'.

È stato fondamentale esaminare molto accuratamente la scultura, per ottenere dati specifici dall'artista riguardo quest'ultima, e per trovare un metodo per stabilizzare l'opera e rinforzare il guscio danneggiato.

HELEN HUGHES (REGNO UNITO) - IL LITTLE CASTLE A BOLSOVER: CONSERVARE I CONFINI DELLA DISCIPLINA PIUTTOSTO CHE CONSERVARE GLI EDIFICI? UN CASO STUDIO

Il Little Castle è uno degli edifici più interessanti in Inghilterra. Concepito alla fine dell'era Elisabettiana come un castello finto Gotico e completato con gusto classicista rinascimentale fu introdotto da Inigo Jones.

La mia ricerca brevemente esposta nel 1990 fu corta e semplice *‘Stabilire la decorazione originale delle sale principali del Little Castle a Bolsover e suggerire presentazioni alternative’*. Questa istruzione ha mancato di spiegare che la presentazione in corso degli interni è stata qualcosa di imbarazzante da quando è stata completata nel 1976 quando gli interni di questo importante edificio sono stati trattati con mano molto pesante – rivestimenti spogliati o ridipinti. Anche quindici anni dopo ci fu riluttanza nel riaprire la discussione su cosa accadesse.

La mia ricerca ha rivelato che a quel tempo molti dei problemi erano legati alla cattiva comunicazione tra le parti coinvolte (curatori, conservatori e decoratori). Ciò fu aggravato dal fatto che lo storico dell'architettura ha lavorato più su documenti ed analisi stilistiche piuttosto che a seguito di una dettagliata ispezione del tessuto. La mia metodologia di ricerca per determinare la biografia degli interni storici si basa su una analisi integrata della documentazione ed una analisi archeologica che incorpora la ricerca di pittura architettonica.

Lo storico al lavoro sull'edificio era riluttante a condividere le informazioni e non mi ha assistito nella mia ricerca. Mettendo insieme pezzo per pezzo gli indizi dedotti dai documenti e dalle prove fisiche, e datando attraverso l'analisi dei materiali, sono stata in grado di fornire una biografia dell'edificio, per svelare l'estensione della perdita dell'originale nel 1976 e per fornire una serie di alternative per la conservazione e la ridecorazione, dando consigli su cosa fosse eticamente accettabile e cosa fosse tecnicamente possibile. Mi è stato chiesto in seguito di dirigere e supervisionare il

programma dei lavori. Il Little Castle riaprì per acclamazione. La rappresentazione fu proclamata 'suntuosa ed intelligente'. Comunque, nonostante il fatto che molte proposte furono accettate ed eseguite sotto la mia direzione ci fu riluttanza dall'interno della mia organizzazione alla pubblicazione del mio rapporto. Mi fu suggerito di restituire la mia 'scoperta di storia dell'arte' all'esperto di Bolsover' e di pubblicare i 'miei dati tecnici' su un giornale di conservazione.

KSENIA SKARIC (CROAZIA) - LE SCULTURE LIGNEE POLICROME DELLA CHIESA DI NOSTRA SIGNORA DI GERUSALEMME A TRSKI VRH

La grande chiesa meta di pellegrinaggio di Nostra Signora di Gerusalemme ed il suo muro di cinta a Trski Vrh è uno dei più squisiti esempi di architettura barocca del nord della Croazia. La decorazione degli interni, incluso un dipinto murale, cinque pale d'altare, un pulpito ed un organo, furono creati in meno di vent'anni tra il 1758 ed il 1777, il che spiega la straordinaria unità artistica.

Nella primavera del 2006, fu condotta una ricerca sulle sculture lignee dipinte e dorate, così da elaborare una proposta per un trattamento conservativo. Divenne presto chiaro che la differenza principale di opinioni sul trattamento futuro era sulla rimozione oppure la conservazione della ridipintura.

La tabella sottostante elenca gli argomenti *pro* e *contro* la rimozione della ridipintura, basati sulla premessa che riconoscere un problema è il primo passo nel processo decisionale.

Data la condizione di progetto in itinere, la decisione sulla rimozio-

KSENIA SKARIC Gli argomenti pro e contro la rimozione delle ridipinture

PRO	CONTRO
Aspettative dagli sponsor del progetto (una grande operazione di conservazione è più popolare).	È possibile trovare altri sponsor.
Aspettative dalla comunità locale (una grande operazione di conservazione è preferita).	Standard professionali (il minimo intervento è preferito).
Unità coloristica con il dipinto murale.	Il dipinto murale non è ancora stato studiato.
Una scultura dell'altare maggiore è già stata restaurata, e la ridipintura che la celava è stata rimossa.	C'è un dipinto murale su parte di uno degli altari, che probabilmente si può datare alla stessa epoca della ridipintura sulle parti in legno.
La cassa dell'organo è stata restaurata.	Mancanza di personale pienamente qualificato per procedere con le altre sculture con la stessa metodologia.
Il pittore-doratore del dipinto originale è conosciuto, come anche la datazione del dipinto.	La cassa dell'organo è stata restaurata in modo non del tutto professionale.
Lo strato originale è in gran parte ben conservato.	Il pittore doratore e la data della ridipintura sono noti.
Molte parti che erano in finto marmo oggi sono monocrome.	Lo strato originale sotto la doratura non è stato conservato.
	Gli strati pittorici sono in condizioni stabili.

ne della ridipintura non è ancora stata presa. Ci aspettiamo di formulare una proposta per il trattamento conservativo per la fine del 2006.

DAVID JUANES BARBER (SPAGNA) - STUDI SCIENTIFICI NELLE DECISIONI PER LA CONSERVAZIONE

Negli anni cinquanta e sessanta in Francia, Germania ed Italia, cominciò una collaborazione tra gli scienziati e gli altri responsabili del patrimonio culturale – archeologi, storici e conservatori – per agevolare l'ottenimento del massimo delle informazioni possibili sull'oggetto/bene in questione.

Considerazioni stilistiche, aspetti e valori estetici e ricerca documentaria esauriente erano sostenuti da studi scientifici per dare il più possibile una visione completa dei materiali costitutivi, delle tecniche esecutive e dei passati interventi di restauro dell'opera in studio. Sulla base di queste informazioni verranno impostate la selezione dell'intervento di conservazione e restauro più appropriato e delle condizioni ambientali migliori per l'esposizione e la conservazione a lungo termine.

Comunque, esiste la tendenza ad utilizzare studi analitici per monitorare tutti i compiti coinvolti nel processo di conservazione, come la valutazione dello stato di fatto dell'opera d'arte, il con-

trollo dei processi di restauro, le condizioni di deposito ed esposizione, e l'evoluzione nel tempo del patrimonio culturale. Questa è una delle migliori imprese che possono essere portate a termine con la collaborazione di tutte le professionalità coinvolte nel patrimonio culturale (conservatori, restauratori, scienziati, storici, etc.).

il secondo, la valutazione il processo di restauro di un dipinto di Juan Conchillos (17° secolo) e, alla fine la comparazione tra due tavole di Pieter Coecke (16° secolo).

Partecipanti e relatori



CAPITOLO IV

L'OGGETTO E IL SUO CONTESTO

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

L'oggetto ed il suo contesto

Esser contadino è saper mescolare le zolle alle nuvole.

Curzio Malaparte, *Maledetti toscani*, 1956

STORIA [dal latino *historia*, "ricerca, indagine, cognizione"]
Esposizione ordinata di fatti e avvenimenti umani del passato, quali risultano da un'indagine critica volta ad accertare sia la verità di essi, sia le connessioni reciproche per cui è lecito riconoscere in essi un'unità di sviluppo (così definita, la storia si contrappone alla cronaca, che è invece esposizione, per lo più non critica, di fatti nella loro semplice successione cronologica)...

CRONACA [dal latino *chronica* "annali, cronache"...
che riguarda il tempo"]
Narrazione di fatti esposti secondo la successione cronologica (senza alcun tentativo di interpretazione o di critica degli avvenimenti), che costituisce la forma primitiva della narrazione storica e pertanto si trova agli inizi della storiografia di tutti i popoli, per poi acquistare particolare rilievo nell'età medievale.

www.treccani.it

Un oggetto, grande o piccolo, mobile o immobile, fatto di materiali organici o inorganici non può essere considerato da solo, avulso dal suo **contesto**, materiale ed immateriale.

Quando è stato commissionato, immaginato, e creato è stato in relazione con il suo artefice (essere umano o mezzo meccanico), poi ha vissuto in un contesto, ed ora, dal momento in cui rive nella nostra coscienza, stabilisce nuovi rapporti con il suo nuovo pubblico.

Tutti questi insiemi di nessi, di esperienze stratificate ed intrecciate nel tempo, formano un complesso di relazioni che è compito dello storico, del conservatore-restauratore, dello scienziato indagare, o di chiunque altro ne abbia il desiderio e le capacità.

Un altro grande maestro della storia dell'arte, Henri Focillon, ribadiva che : «*L'histoire n'est pas ... semblable à un fleuve qui emporterait à la même vitesse et dans la même direction les événements et les débris des événements. C'est même la diversité et l'inégalité des courants qui constituent proprement ce que nous appelons l'histoire*»¹.

Storia e non cronaca: non una mera elencazione dei fatti, ma un **atto critico** dunque non solo nella scelta degli oggetti ma anche e soprattutto nella spiegazione del fenomeno, nella ricerca delle relazioni e delle esperienze che sono sempre stratificate tra di loro ed arrivano fino ai nostri giorni, fino al momento cioè nel quale qualcuno di noi fa rivivere, ri-conosce quell'oggetto nella propria coscienza. "...non si fa storia senza critica, ed il giudizio critico

non accerta la 'qualità' 'artistica di un'opera se non in quanto riconosce ch'essa si situa, mediante un insieme di relazioni, in una determinata situazione storica e, in definitiva, nel contesto della storia dell'arte in generale"².

Si applicano così i metodi ed i criteri di indagine e ricerca della storia alla storia dell'arte, facendo fare un salto di qualità da una generica letteratura descrittiva e a volte sentimentale, ad una scienza vera e propria: "la storia dell'arte è la sola possibile scienza dell'arte"³.

A quasi quarant'anni di distanza dal ponderoso saggio di Argan, un altro grande pensatore, Marc Augé, pone il problema della storia: questa volta per denunciare il timore della perdita di questa dimensione umana, senza la quale tutto diventa più arduo. "Oggi imperversa nel pianeta un'ideologia del presente e dell'evidenza che paralizza lo sforzo di pensare **il presente** come storia perché essa si adopera a rendere obsoleti tanto le lezioni del passato quanto il desiderio di immaginare l'avvenire"⁴.

Dobbiamo tornare all'esercizio ed alla capacità di esercitare la nostra attività *critica* non dividendo e arrivando a super specializzazioni che non fanno altro che rendere sempre più solitario l'oggetto, monumento o frammento tessile che sia, ma contestualizzandolo nella sua storia antica e presente. Se osserviamo la parola **contesto**⁵ significa proprio quello che ha fatto la storia: ha *tessuto* con qualche altra cosa, per mezzo di qualcuno, fino ad arrivare a noi, a porsi dinnanzi alla nostra coscienza.

Più dividiamo gli oggetti tra di loro e dal loro contesto, più li alieniamo dalla loro storia e di conseguenza li rendiamo sempre più incomprensibili: dove saranno i loro messaggi, dove i loro valori? Vivranno anche loro, come noi, in un'instabilità data dall'incerto presente.

Il problema della conservazione e del restauro di oggetti contemporanei e di quelli etnografici, che non hanno ancora una storia passata, ma solo un **contesto recente**, pongono problematiche nuove. Queste sono state affrontate in un contesto etnografico: è stata sollevata la questione se conservare i popoli e le loro tradizioni, o gli oggetti, o entrambi, e come. La discussione è stata riportata in un gruppo di studio sul tema '**uso e conservazione**'.

Un filo rosso collega lo stesso problema che noi affrontiamo con l'arte contemporanea (dovremmo chiedere all'artista di intervenire, rifare, restaurare?. Quali sono i problemi legali se l'oggetto è di proprietà di una pubblica Istituzione?).

C'è anche una possibile strada per i conservatori-restauratori, quella di prendere in considerazione il modo tradizionale di agire e, in alcuni casi, il materiale tradizionale⁶.

A questo proposito si è affrontato il tema della conservazione e del restauro di un *presepe*⁷, e cioè di un oggetto che può essere sia antico che contemporaneo, ed è tuttora molto vivo nella tradizione di alcune località come quella napoletana, e che può essere restaurato sia in modo 'tradizionale' come nel caso del Museo di San Martino a Napoli, che affrontando e risolvendo 'compromessi' come nel presepe di Imperia presso l'ICR a Roma.

Quando iniziamo uno studio o una ricerca partiamo dall'oggetto o dal contesto? Probabilmente ognuno di noi incomincia a seconda della propria formazione. Prima o poi arriviamo tutti alla osservazione attenta dell'oggetto da studiare, lo guardiamo, lo descriviamo, lo analizziamo mentalmente, con strumenti ottici, con strumenti e attrezzature delle scienze naturali ed infine lo interpretiamo insieme a tutti i dati raccolti e lo mettiamo a confronto con altri analoghi o dissimili. Inoltre ognuno di noi comincerà da un dato diverso: chi inizierà dalla forma, chi dai colori, chi dai suoni eventuali⁸, o dalle emozioni - intellettuali o no - che esso suscita in noi.

Qualcuno saprà anche cogliere un altro aspetto imprescindibile nel discorso sul contesto, tanto importante quanto usuale così da sembrare ovvio: **la luce**. Questo è forse uno dei fattori più difficili da 'catturare', data anche la velocità con la quale muta. Di conseguenza altrettanto difficile da riproporre nel caso di ricostruzioni di monumenti - o peggio di distruzione del contesto intorno al monumento - oppure di allestimenti museali dove l'oggetto non solo non è più nel suo contesto, ma con nuovi e forse totalmente arbitrari parametri di altezza, distanza e illuminazione.

Gombrich ci fa capire, con un'indimenticabile frase a tutt'oggi ancora di grande attualità, l'importanza della luce per i dipinti: *"La National Gallery di Londra è ora divenuta il centro delle discussioni intorno al grado di aggiustamento che ci dovremmo preparare a fare guardando una pittura antica. [...] Ma si può bene arguire che i restauratori, nel loro difficile e responsabile lavoro, dovrebbero mettersi al corrente non solo della chimica dei pigmenti, ma anche della psicologia della percezione- la nostra e quella delle galline. Quel che chiediamo a loro non è di riportare i singoli pigmenti al loro colore originario, ma qualcosa di infinitamente più furbo e delicato - di conservare le loro (interne) relazioni. Particolarmente l'impressione della luce, come sappiamo è affidata esclusivamente*

*al rapporto in cui si trovano fra di loro i colori, e non, come invece ci si potrebbe aspettare, alla brillantezza dei colori"*⁹.

Illuminante anche il pensiero di Dewey nel suo capitolo su *L'essere vivente* dove chiarisce che "...colui che intraprende a scrivere sulla filosofia dell'arte..." ha il "...compito di ricostruire la continuità tra le opere d'arte, e i fatti, le azioni e le passioni di tutti i giorni, che sono universalmente riconosciuti come costitutivi dell'esperienza. Le cime dei monti non galleggiano nel vuoto, e nemmeno sono semplicemente adagiate sulla terra. Esse sono la terra in una delle sue manifestazioni"¹⁰.

In conclusione, questo corso credo che abbia ribadito la diversità come ricchezza di punti di vista, ma anche di contenuti: la realtà, sia essa oggetto o contesto, può offrire molteplici sfaccettature da indagare che mutano a seconda dei tempi e dei luoghi.

¹ Focillon, *L'histoire de l'art*, in aa.vv. *Les Sciences Sociales en France, Enseignement et Recherche*, con una prefazione di C. Bouglé, Paris 193 :163.

² Argan, *La storia dell'arte*, cit, p. 6.

³ Ibidem.

⁴ Marc Augé, *Dittatura dell'incerto presente*, Festival della Filosofia, Roma, Maggio 2006.

⁵ Contesto: 1. l'insieme delle parti di uno scritto o di un discorso in relazione fra loro e con il tutto: *il contesto di una frase; isolare una parola dal contesto...* 2. *part. pass. di contessere*: tessuto insieme; intrecciato, formato. Garzanti Linguistica, www.garzanilinguistica.it.

⁶ Rosalia Varoli-Piazza in ICOM CC Theory and History, Newsletter 2007.

⁷ *Infra*, Mercalli, Kusch, Valenzuela.

⁸ Soprattutto per testi letterari, poetici e musicali.

MARIAN A. KAMINITZ

Conservazione e culture viventi

INTRODUZIONE

“La cultura vivente è preservata e trasmessa attraverso la continuità delle attività sociali”¹.

“Operando a stretto contatto ed in collaborazione con le comunità viventi”, musei e organizzazioni nazionali possono essere partner chiave nella “presentazione, preservazione, protezione e trasmissione”² del loro patrimonio culturale intangibile, e per estensione tangibile. Questa era la premessa di Richard Kurin nel suo discorso chiave “Musei e Patrimonio Intangibile: Cultura Morta o Vivente?” presentato alla 21° Assemblea Generale dell’ICOM tenutasi a Seoul, Sud Corea, nel 2004. Nello specifico, dichiarò, “Il patrimonio intangibile è per definizione vivente, vitale e radicato nei rapporti sociali in atto ... Nei musei, gli oggetti diventano parte delle collezioni e sono collocati sotto la protezione e l’autorità del museo. Per il patrimonio culturale intangibile, la tradizione esistono fuori dal museo, nella comunità. Risiedono sotto l’autorità delle persone che le praticano ... In accordo con la nuova Convenzione [UNESCO], queste [persone] devono rivestire il ruolo principale nella definizione del proprio patrimonio culturale intangibile e nella determinazione delle modalità di documentazione, conservazione, riconoscimento, presentazione, trasmissione, e protezione legale”³.

METODOLOGIA DEL MUSEO NAZIONALE DEGLI INDIANI AMERICANI (NMAI)

Attraverso la propria missione statutaria (NMAI 2007) ed il lavoro pratico quotidiano, l’NMAI sostiene le popolazioni indigene dell’Emisfero Occidentale dando loro la proprietà culturale del proprio passato, rendendole capaci di dichiarare chi sono nel presente, e dando loro il potere di affrontare il futuro assumendo ruolo chiave nel pensare e pianificare programmi, curare esposizioni, e collaborare con il personale dei musei per conservare i loro oggetti per esposizioni pubbliche o uso comunitario.

All’NMAI condividere decisioni per la conservazione con rappresentanti della cultura di comunità indigene, ha assicurato che il sapere intangibile fosse riconosciuto, rafforzato, preservato e sostenuto mentre l’evidenza tangibile di questo sapere - beni culturali materiali - è conservata e restaurata in accordo con i proto-

colli culturali.

Questo ha dimostrato di essere vantaggioso per tutte le parti coinvolte. Il lavoro pubblicato da Kaminitz, Kentta, e Bridges, (2005) illustra due casi studio:

- un prestito di insegne e abiti cerimoniali alla comunità Siletz;
- una collaborazione con un costruttore di imbarcazioni Passamaquoddy per conservare e stabilizzare strutturalmente una canoa in corteccia di betulla Passamaquoddy della collezione NMAI.

Sottolineando le ricadute sociali positive dell’interazione con l’NMAI, Robert Kentta (Siletz) e David Moses Bridges (Passamaquoddy) confermano cambiamenti nelle loro comunità, citando il recupero delle tradizioni culturali intangibili che sono state definite attraverso l’uso e la conservazione del patrimonio culturale tangibile.

In riferimento all’impatto della storia tribale Siletz, dalla segnalazione di legale estinzione da parte del Governo degli Stati Uniti nel 1954, al riconoscimento federale nel 1997, alla celebrazione nel 1996 delle loro danze per la prima volta in 80 anni, Kentta, il Direttore delle Risorse Culturali per le Tribù Confederate degli Indiani Siletz dell’Oregon, ha detto ciò che segue:

“I danzatori più giovani alla celebrazione della casa della danza non cresceranno con il senso di interruzione che i membri delle tribù anche solo di qualche anno più vecchi non dimenticheranno mai. Saranno paragonabili alle prime generazioni portate nelle Riserve Siletz nel 1856. Non saranno mai in grado di immaginare un tempo in cui le danze non procedevano come una cerimonia completa, o un tempo in cui le cerimonie non avevano una casa.” (Kentta 2005)

Bridges, artista tradizionale e costruttore di canoe in corteccia di betulla ha sottolineato un significativo impatto culturale intangibile determinato dalla rinascita della lavorazione di canoe in corteccia di betulla nella comunità tribale Wabanaki del Maine del Nord:

“I programmi [della costruzione di canoe] che sono nati dalle aperture create da quell’incontro iniziale con lo Smithsonian, sono diventate una forza della comunità che assicurerà la sopravvivenza culturale della nostra nazione. Ancora una volta abbiamo capito e lavorato insieme, parlato tra amici e condiviso ciò che abbiamo. I nostri sforzi collettivi salvaguardano l’unità e incrementano una comprensione basata su una comunità ancora più ampia, così rara in questo mondo e grazie a questo siamo di nuovo un insieme.”⁴.

MASCHERA DI CORVO HAMSAML

Un progetto più complesso e collaborativo che coinvolge l'autenticità, il patrimonio culturale tangibile e intangibile, i relativi protocolli ed i materiali regolati legalmente, è stata la conservazione ed il ripristino di una Maschera di Corvo Hamsaml della collezione NMAI, eseguita circa nel 1910 dalla comunità Kwakwaka'wakw di Alert Bay, British Columbia, Canada (Fig. 1). Durante una visita



Fig. 1 - La maschera di Hamsaml, National Museum of the American Indian. Prima del trattamento. Foto: NMAI conservation department 2004.

all'NMAI nel 2004, Barb Cranmer, la curatrice della comunità Kwakwaka'wakw, e William Wasden (Wa), artista e consulente dei Kwakwaka'wakw, hanno esaminato questa maschera per includerla nella recente mostra all'NMAI, "Ascoltando i Nostri Antenati: l'Arte della Vita Autoctona lungo la Costa del Nord Pacifico". La maschera dovrebbe essere rappresentata come quando è indossata durante una danza potlatch (Fig. 2).



Fig. 2 - Fotografia di Edward Curtis (Smithsonian Institution Libraries) che mostra una maschera Hamsaml su un ballerino accovacciato come durante la danza potlatch. Edward S. Curtis, The North American Indian, portfolio volume 10, plate 336, Kotsuis and Hohhuq - Nakoaktok.

AUTENTICITÀ

La costruzione e le caratteristiche della maschera Hamsaml dell'NMAI hanno indicato a Barb e William che fu eseguita da Mungo Martin (1881-1962), un importante scultore ed artista

Kwakwaka'wakw. Comunque, basandosi sulla loro conoscenza della tecnica di Mungo Martin, il quale usava la tradizionale corteccia di cedro rossa e bianca per la cima della 'capigliatura', corteccia di cedro attorcigliata per i profili laterali e corteccia di cedro per la gonna, hanno messo in dubbio l'autenticità di tali elementi sulla maschera dell'NMAI. Il differente livello di abilità e materiali – sommità della 'capigliatura' costituita da un filato bianco e rosso, profili in tessuto e gonna in stoffa, tutti fissati ed allacciati sulla struttura in legno della maschera – hanno indicato che quegli elementi erano probabilmente stati applicati da qualcuno diverso da Mungo Martin. E' stato chiesto se tessuto e stoffa potessero essere asportati e sostituiti con nuova corteccia di cedro e se, qualora gli insetti avessero danneggiato le piume d'aquila, potessero essere sostituite con piume nuove. (Cranmer e Wasden 2004)

La maschera è stata esaminata da un conservatore dell'NMAI per provare che stoffa e tessuti erano aggiunte successive. In tutti i siti che potevano essere esaminati visivamente, solo i tessuti ritorti profilanti i bordi della maschera sono stati riconosciuti essere una riproposizione. La 'capigliatura' in filato *"era un discreto elemento assicurato alla propria struttura, e ...la gonna in tessuto era costruita ed attaccata in modo simile a quello utilizzato per una gonna in corteccia di cedro"*⁵. C'erano numerose e larghe viti in legno che WA sostiene non siano mai state usate da Mungo Martin. La maschera è stata ridipinta – la pittura bianca che normalmente avrebbe dovuto essere lo strato sottostante, era applicata sopra le linee nere.

Ridipinture, restauri o sostituzioni di qualsiasi componente danneggiato o logoro sono procedure standard della cultura

Kwakwaka'wakw qualora vengano preparate maschere per danza-re⁶.

Infine, un esperto in cultura Kwakwaka'wakw ha concluso che i metodi di costruzione erano in accordo con quelli di Mungo Martin. Numerosi dettagli costruttivi: l'uso di elementi cardine in cuoio alla base della maschera, una barra metallica dentro il becco per il supporto delle funi, ed il senso generale di velocità nella costruzione erano indicatori ulteriori del lavoro di Mungo. L'uso di filati rossi e bianchi alternati per imitare cortecce di cedro tinte e non tinte e la gonna in tessuto mostrano che il lavoro è stato "fatto da qualcuno versato nella tradizione Kwakwaka'wakw di creazione delle maschere"⁷. Benché non formalmente attribuita a Mungo Martin, la possibilità che la maschera sia stata fatta da lui ha

aggiunto un altro livello di complessità nel determinare con Barb una linea di condotta appropriata e culturalmente rilevante per il suo rinnovo⁸.

RISPETTO DEI PROTOCOLLI CULTURALI

Danzare con una maschera in cattive condizioni non è culturalmente appropriato per le danze potlatch che sono eventi saturi di livelli di consuetudini culturali intangibili come protocolli culturali, permessi, privilegi e correttezza. Nella struttura sociale Kwakwaka'wakw il privilegio di danzare con una maschera particolare è acquisito attraverso il matrimonio e la parentela⁹. Barb Cranmer e la sua famiglia detengono tali diritti e privilegi rispetto la maschera Hamsaml all'NMAI.

Nel catalogo della mostra ha scritto, *"Il nostro apparato di insegne ed abiti cerimoniali e maschere ci collegano alle nostre radici ancestrali e fanno di noi un popolo distinto"*¹⁰. Con questo background culturale in mente e numerose conversazioni con Barb, curatori di museo e conservatori, tre possibili linee guida sono state proposte dall'NMAI:

- lasciare la maschera isolata come un lavoro presumibilmente eseguito da Mungo Martin;
- sostituire le piume attaccate dagli insetti con piume nuove; riordinare e pulire gli elementi in filato. Posizionare nuova corteccia di cedro sulla bordura laterale originale e sulla gonna in tessuto esistente;
- sostituire tutto il tessuto, il filato ed elementi piumati con nuova corteccia di cedro e piume. Conservare i materiali originali al museo con documentazione dell'originale e del processo di rinnovo della maschera¹¹.

MATERIALI LEGALMENTE REGOLATI

Un aspetto finale nel determinare il processo di rinnovamento della maschera ha coinvolto la sostituzione di piume d'aquila deteriorate. Negli Stati Uniti l'uso di piume d'aquila è regolato dalla legislazione del governo federale (U.S. Fish and Wildlife Service 1940). Mentre esiste un meccanismo per l'utilizzo delle piume d'aquila dalle tribù Native Americane, la sostituzione sarebbe portata a termine su un articolo in possesso di un museo federale. Inoltre, la tribù in questione risiede in Canada, non negli Stati Uniti. Queste complicazioni legali sono state aggiunte nell'equazione sul destino della maschera.

RISPOSTA E DIREZIONE DELLA COMUNITÀ

Barb ha risposto al museo che la sua comunità sentiva come

accettabile solo una completa sostituzione di tutti i tessuti, filati ed elementi piumati. Ha ribadito "che nessuna maschera potrebbe essere usata per la danza nelle attuali condizioni della maschera Hamsaml...ogni pezzo dovrebbe essere riportato in uno stato migliore prima di essere utilizzato nella danza"¹². Invece di usare nuove piume d'aquila per sostituire quelle vecchie, l'NMAI è stato autorizzato ad utilizzare piume bianche di tacchino dipinte per imitare le piume d'aquila.

L'8-9 Novembre 2005, Kevin Cranmer, artista Kwakwaka'wakw e cugino di Barb Cranmer, venne per lavorare al rinnovo della maschera di Hamsaml¹³. La sostituzione dei capelli in corteccia di cedro rossa e bianca, delle gonne e delle corde ritorte fu eseguita da Donna Cranmer, la sorella di Barb. Gli elementi deteriorati, le piume d'aquila, i filati ed i tessuti che erano parte della maschera quando entrò in collezione nel 1947, furono rimossi, conservati ed



Fig. 3a- Kevin Cranmer mentre completa, cantando, il trattamento della maschera Hamsaml. Il Conservation intern Steve Tamayo, Lakota, (a destra sullo sfondo) e il Senior Objects Conservator, Jessica Johnson (a destra in primo piano) hanno lavorato con Kevin al restauro della maschera. Foto: NMAI Conservation Department, 2005.



Fig. 3b - Kevin Cranmer che canta, una volta terminato il trattamento della maschera Hamsaml. Il Conservation intern Steve Tamayo, Lakota, (a destra sullo sfondo) e il Senior Objects Conservator, Jessica Johnson (a destra in primo piano) hanno lavorato con Kevin al restauro della maschera. Foto: NMAI Conservation Department, 2005.

accuratamente catalogati.

Al di sotto dei materiali rimossi furono evidenziati buchi di chiodi vuoti, che indicano come la maschera sia stata restaurata in passa-

to¹⁴. Mentre la nuova corteccia di cedro e le imitazioni di piume d'aquila venivano attaccate alla maschera, Kevin raccontò storie, rispose a domande e cantò canti tradizionali. Alla fine del processo, cantò altre canzoni per gli operatori e la maschera (Fig. 3).

PROSPETTIVE CULTURALI ED ISTITUZIONALI

Dal punto di vista culturale, per Barbo fu naturale ed imperativo rinnovare la maschera (Fig. 4). Fu interessante per lei che questo avesse bisogno di così tanti incontri e colloqui con lo staff dell'NMAI per decidere come restaurare la maschera.

*"Danzare non è solo un diritto ed un privilegio per noi. E' un obbligo. ...interpretare le nostre danze non è solo una possibilità di mettersi in mostra. È uno dei modi in cui portiamo avanti le nostre responsabilità come Kwakwaka'wakw"*¹⁵.

Come Museo Nazionale degli Indiani Americani, quando la comunità onorante lo richiede, dobbiamo anche considerare gli argomenti correlati al museo, come la salvaguardia dei materiali rimossi da una possibile maschera di Mungo Martin. Raramente rimuoveremo deliberatamente materiali entrati a far parte dell'oggetto per rimpiazzarli con nuovi. La constatazione, durante il procedimento, che i materiali rimossi erano probabilmente restauri posteriori, ha aiutato a bilanciare quel ragionamento. Il livello di restauro richiesto per questa maschera superava ogni precedente tratta-



Fig. 4 - Hamsaml mask, National Museum of the American Indian. Dopo il trattamento. Foto: NMAI photo services department, 2005.

mento di conservazione attuato in collaborazione e dava l'opportunità di rivalutare quale fosse il messaggio della maschera per tutte le parti in causa.

Questo ha riportato il dibattito in una più ampia sfera di influenza della missione dell'NMAI, "Il Museo lavora per supportare la continuità della cultura, dei valori tradizionali e delle transizioni nella vita Nativa contemporanea"¹⁶.

CONCLUSIONE

Lavorare tra le complessità dei trattamenti di conservazione in collaborazione con le comunità viventi offre grandi ricompense. Il processo unisce le diverse esigenze essenziali per il Museo e per la comunità nativa, per raggiungere una meta comune – per supportare ed esaltare lo sviluppo, il mantenimento e la perpetuazione di culture e comunità native, e di preservare il patrimonio culturale tangibile e intangibile delle comunità indigene.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare Barbo Cranmer, Kevin Cranmer, William Wasden, Robert Kentta, David Moses Bridges, e tutte le comunità Native per la loro flessibilità, seguito ed ispirazione. Mi piacerebbe ringraziare gli attuali Conservatori dell'NMAI ed i precedenti e gli Amici Mellon, specialmente Lauren Chang, Kim Cobb, Susan Heald, e Jessica Johnson per far sì che il sogno della conservazione in collaborazione con le comunità divenisse realtà. Molti ringraziamenti sentiti alla Fondazione Andrew W. Mellon per la sponsorizzazione.

BIBLIOGRAFIA

- BRIDGES, D.M., (2005). Comunicazione via e-mail.
 COBB, K.C., (2005). Relazione non pubblicata su trattamenti conservativi 216534.000, maschera Hamsaml, National Museum of the American Indian Conservation Department, Suitland, MD, p. 2.
 COBB, K.C., (2007). Comunicazione personale.
 CHANG, L., HEALD, S., (2005). Richieste di documentazione ed implementazione sulla conservazione dalle comunità native. In: MacKay, K., Szuhay, B., e Thompson, J. (eds.) *The textile specialty group postprints, Volume 15*. Washington, DC: AIC-TSG, pp. 9-17.
 CRANMER, B., (2005). Kwakwaka'wakw: Our customs, our ways. In: Joseph, R., (ed.) *Listening to our Ancestors*. Washington, D.C.: The National Geographic Society, pp. 59-70.
 CRANMER, B., WASDEN, W., (2004). Registrazione su nastro audio, 27 Aprile 2004, visita di consultazione sulla conservazione all'NMAI Cultural Resources Center, Suitland, MD.
 KAMINITZ, M., KENTTA, R., BRIDGES, D.M., (2005). Voce della prima persona: comunità native e consultazioni sulla conservazione al National Museum of the American Indian. In: Verger, I., (ed.) *14 Meeting Triennale, Hague 12-16 Settembre 2005; ICOM Committee for Conservation prestantiati, Volume 1*. Londra: James & James, pp. 96-102.
 KENTTA, R., (2005). Comunicazione via e-mail.
 KURIN, R., (2004). Museums and intangible heritage: culture dead or alive? In: *ICOM 2004 Seoul proceedings*. Comitato Organizzativo ICOM 2004 SEOUL, relazioni impaginate individualmente, pp.1-6.
 NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN, (2007). Statuto: il Museo Nazionale dell' Indiano Americano si impegna a promuovere conoscenza e comprensione delle culture Native dell'Emisfero Occidentale – passate, presenti, e future – attraverso partnership con popolazioni Native ed altri. Il Museo lavora per sostenere la continuità di cultura, valori tradizionali, e transizioni nella vita Nativa contemporanea. Disponibile su <http://ohana.si.edu/index.php/Mission_Statements> [Accesso: 15 Marzo 2007].
 POWELL, J., et al., (n.d.). Citazione tratta da *Yaxwat'an's*. Learning Kwak'waka Series, Libro 12. Alert Bay: U'mista Cultural Society. In: Jonaitis, A., (ed.) (1991) *Chiefly feasts: the enduring Kwakiutl potlatch*. Seattle and London: University of Washington Press, p. 31.
 SUTTLES, W., (1991) Streams of property, armor of wealth: the traditional Kwakiutl potlatch. In: Jonaitis, A., (ed.) *Chiefly feasts: the enduring Kwakiutl potlatch*. Seattle e London: University of Washington Press, pp. 92-100.
 UNITED STATES FISH AND WILDLIFE SERVICE, (1940). Disponibile su http://www.fws.gov/laws/laws_digest/BALDEGL.HTML

- ¹ Kurin, 2004: 4.
- ² Kurin, 2004: 1.
- ³ Premessa di Richard Kurin nel suo discorso fondamentale, "Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?" presentato alla 21° Assemblea Generale dell'ICOM tenutasi a Seoul, Sud Corea nel 2004 : 2.
- ⁴ Bridges 2005.
- ⁵ Chang e Heald 2005: 14.
- ⁶ Cranmer e Wasden 2004.
- ⁷ Chang e Heald 2005: 15.
- ⁸ ibid.
- ⁹ Suttles 1991.
- ¹⁰ Cranmer 2005: 59.
- ¹¹ Chang e Heald 2005: 15.
- ¹² ibid.
- ¹³ Cobb 2005.
- ¹⁴ Cobb 2007.
- ¹⁵ Powell et al., 1991: 31.
- ¹⁶ NMAI 2007.

KARIN HERMERÉN

Uso e conservazione dell'arte contemporanea

INTRODUZIONE

Le opere d'arte che si trovano nei luoghi pubblici possono essere situate in esterni, interni, sui muri oppure appoggiate, mobili o immobili. Possono essere costituite da materiali non durevoli, o posizionate in un ambiente cattivo, mutevole o causa di degrado. Le misure prese per preservarle dipendono dalla proprietà e dalla strategia d'azione. Ci sono anche altri protagonisti oltre al proprietario, come l'artista, il pubblico o i parenti dell'artista, che possono avere diverse opinioni su come dovrebbero essere conservate. L'arte contemporanea pone nuove questioni per la conservazione legata all'aspetto legale, etico e di valore. Per conservare l'arte l'artista dovrebbe essere coinvolto, ma una domanda essenziale è anche come integrare la conservazione dell'arte pubblica nella comunità, rendendo comprensibile alle persone incaricate che l'arte moderna di oggi, domani sarà patrimonio culturale.

2. ARTE CONTEMPORANEA E SPAZI PUBBLICI

2.1. ARTE CONTEMPORANEA

L'arte contemporanea può essere costituita di materiali tradizionali come pietra o bronzo, esattamente come da ogni altro materiale come la plastica, il sangue, escrementi o cioccolato, ognuno dei quali offre opportunità espressive per gli artisti, e offrono nuove opportunità ai conservatori e ad altri i cui ruoli sono di mantenere, sostenere e stabilizzare l'arte (Phillips 2002: 3)¹.

Inoltre, gli artisti contemporanei possono utilizzare differenti materiali in modi inaspettati, combinandoli in una maniera non tradizionale o utilizzandoli in un nuovo contesto. Il risultato potrebbe essere qualsiasi cosa, da un materiale durevole ad una scultura fatta di parti che si deteriorano in fretta, creando un'opera d'arte contemporanea che degrada velocemente, facendo diventare l'opera forse più effimera di quanto pianificato.

Questi problemi di conservazione sono stati discussi diffusamente. La ricerca sui materiali è condotta a livello di molte istituzioni e di network tra conservatori, artisti ed artigiani che si stanno sviluppando ed espandendo. Vengono preparati questionari per gli artisti ai quali rispondere se sono ancora in vita. Casi legali ed etici vengono discussi e vengono prodotti nuovi modelli per i processi decisionali.

2.2. ARTE PUBBLICA E LUOGHI PUBBLICI

L'arte contemporanea può essere anche arte pubblica, secondo chi ne è proprietario e dove è ubicata. Un sito pubblico è un luogo che offre alla platea comune più o meno libero accesso. Può essere fulcro di interesse come nel caso di un edificio specifico o può essere alquanto anonimo come nel caso di un piccolo parco. I luoghi pubblici all'aperto appartengono a tutti e nessuno, come qualunque opera d'arte posta in esso. Ciò potrebbe porre qualche problema quando si arriva alla manutenzione ed alla conservazione a lungo termine dell'arte all'aperto, ma potrebbe essere anche un vantaggio se si coinvolge il pubblico.

I siti pubblici sono inoltre contemporanei. Il tempo e l'ambiente li cambiano gradualmente. Se l'intorno di un'opera d'arte, progettato per uno spazio particolare, diventasse irriconoscibile rispetto al suo stato originario, sarebbe opinabile quanto a correttezza se conservare l'opera d'arte in quel particolare sito oppure se fosse meglio conservata se spostata altrove. Introdurre delle modifiche rispetto alle intenzioni dell'artista può avere conseguenze legali. I problemi riguardo la conservazione e la conservazione a lungo termine dell'arte contemporanea, sia in luoghi pubblici oppure no, si differenzia in base a dimensioni, mobilità, proprietà, regolamenti legali ed ubicazione. In luoghi chiusi, l'opera d'arte contemporanea è di solito mobile, ed i problemi legati a materiali e conservazione sono di natura etica e legale. All'aperto, è di solito immobile, ed i problemi sono legati alla manutenzione a lungo termine ed a termini specifici di natura ambientale.

3. ARTE CONTEMPORANEA E SPAZI PUBBLICI IN INTERNO

3.1. E' POSSIBILE CAMBIARE E RIFARE PARTI DI OPERE D'ARTE CONTEMPORANEA?

Nel 2003, Kulturmagasinet, il museo di Helsingborg, in Svezia, acquistò un lavoro di David Svensson, un artista interessato alla luce ed agli spazi, oltre che a diversi tipi di fenomeni ottici. Per alcuni anni, parte di queste esperienze coinvolse l'esecuzione di dipinti senza supporto, cioè senza lino, tela o legno. Invece, l'artista stendeva lunghe strisce di pittura acrilica sul pavimento. Quando queste strisce erano asciutte, le tesseva insieme in una tela montata successivamente su una cornice in legno, normalmente in quercia, o a volte tensionata su di un supporto in legno. L'opera "Screen" ("Skärmvägg"), montata su una cornice in legno, fu dipinta nel 2001 e misura 229 x 360 cm., fu esposta immediata-

mente dopo essere stata acquistata. Abbastanza presto durante la mostra, è stato notato che l'intera tela era troppo pesante per il telaio per supportarla, di conseguenza formò un rigonfiamento alla base ed alcune delle strisce sembrava si stessero per rompere. Sarebbe stato facile eseguire dei risarcimenti con la pittura e rinforzare il telaio, oppure, meglio ancora, sostituire alcune delle strisce, ma ciò avrebbe sollevato alcuni problemi legali ed etici su cosa un conservatore debba o non debba fare (cf. 3.4.).

3.2. ASPETTI LEGALI ²

Normalmente "il restauro e intrapreso per mantenere l'integrità dell'opera come inizialmente concepita" ³ oppure come è stata creata dall'artista. Se una vecchia opera d'arte è danneggiata, la conservazione è normalmente lineare, cioè la parte danneggiata viene conservata e restaurata. Come già affermato, l'arte contemporanea pone altre tipologie di problema. La sua identità fisica può cambiare, anche improvvisamente, in un arco di tempo limitato a causa dei materiali utilizzati o perchè progettata per essere effimera. La sua identità immateriale, che cosa "è" o "significa", può inoltre cambiare a causa del contesto mutevole nel quale la consideriamo⁴?

Conservare l'arte contemporanea significa 'rinnovare', 'ricollocare' oppure 'riproporre' alcune parti, come con il già menzionato "Screen". Ma nel fare ciò, come sappiamo se stiamo rispettando le intenzioni dell'artista? Alcuni materiali nell'arte contemporanea si deteriorano velocemente. Il loro degrado o il cambiamento d'aspetto dell'opera potrebbe essere parte dell'idea originale dell'artista, ma poi come sappiamo se questa fosse davvero l'intenzione originale dell'artista oppure se nel tempo avrebbe cambiato idea? Se le ultime affermazioni fossero esatte, importerebbe? Provando a conservare le opere d'arte restaurandole, sarebbe la forma, l'idea, il materiale o altre cose ad essere importanti? Fare la cosa sbagliata, anche con le migliori intenzioni, potrebbe voler dire violare le intenzioni dell'artista o il suo buon nome, che sono entrambi protetti da leggi sul diritto d'autore attraverso il diritto all'integrità dell'artista (*droit d'auteur*). La legge dice che l'artista ha il diritto "... di obiettare a qualsiasi distorsione, mutilazione o altre modifiche, o altre azioni screditanti in relazione a detta opera, che sarebbero pregiudiziali per il suo onore o reputazione"⁵. La legge si basa sul presupposto per il quale la personalità dell'artista si riflette nel suo lavoro, e che l'autore pertanto dovrebbe essere protetto contro lo sfruttamento materiale o immateriale e per l'at-

tribuzione di nome ed integrità, l'ultima di pertinenza del restauro⁶.

Se l'artista obiettasse sulle modifiche, o su un restauro eseguito da un conservatore, e se le sue intenzioni fossero espresse pubblicamente, potrebbe risultare che il restauro equivale ad una violazione del diritto dell'artista all'integrità, e che quindi abbia alterato l'aspetto designato dell'opera?

3.3. ASPETTI ETICI

Quando si deve conservare un'opera d'arte contemporanea, gli aspetti etici che riguardano l'intervento, i materiali ed i metodi possono diversificarsi da quelli concernenti la conservazione di un'opera antica? Nell'arte antica, fino a quando la rappresentazione viene conservata, l'intervento riferito alle caratteristiche materiali dell'opera non deve avere luogo a spese del significato dell'opera d'arte. Nell'arte contemporanea, i contenuti sono più che altro specifici in riferimento all'oggetto artistico in questione. Materiali e tecniche hanno, inoltre, il loro intrinseco significato. Meno tradizionale è il materiale utilizzato, e più contribuisce al significato del lavoro? Se la conservazione viene condotta nel modo sbagliato, c'è il rischio che il significato dell'opera sia cambiato o danneggiato. Se porzioni dell'opera devono essere sostituite in modo da poterla conservare, ciò vuol dire che dobbiamo scegliere tra valori differenti, come le impronte originali delle mani dell'autore oppure il significato concettuale di un materiale e del suo trattamento. Ciò solleva quesiti sull'identità e sull'intenzione. Se l'identità di un'opera d'arte coincidesse con la materia, sarebbe facile sostituire una certa quantità dell'opera originale finché lo stesso tipo di materiale fosse disponibile. Ma che succederebbe se, dopo qualche tempo, tutte le componenti dell'opera fossero state sostituite, come ad esempio potrebbe succedere con "Screen" (vedi 3.1.)? La considereremmo la stessa opera d'arte? Se l'identità fosse creata dalla mano dell'artista, come in effetti è, conservare l'opera d'arte originale così come ci è stata lasciata dall'artista, con un minimo intervento o anche "non facendo niente" potrebbe essere un'opzione. Se l'identità fosse fornita dall'intenzione dell'artista, qualunque trattamento potrebbe essere utilizzato fino a che l'intenzione artistica venisse rispettata. Ma bisogna tenere in considerazione altre caratteristiche:

a) Come possiamo sapere o decidere quale fosse l'aspetto originale dell'opera d'arte? Sia l'oggetto che il contesto continuano a cambiare.

b) Come sappiamo o decidiamo quale fosse l'intenzione dell'artista? Noi conosciamo in continuazione sempre di più, come anche l'artista. La domanda "come pensi che fosse il tuo pensiero all'epoca?" sarebbe difficile per chiunque.

c) Se provassimo a conoscere a. e b. – che cosa ne deriverebbe in relazione all'aspetto, ai contenuti, e ai valori, e cosa faremmo con tali conoscenze?

Sono stati sviluppati differenti modelli di processo decisionale per costituire un nuovo codice etico per la conservazione dell'arte contemporanea, per esempio quello di Ernst van de Wetering⁷.

Prima del trattamento, dovrebbe essere posta l'attenzione non solo sui dati materiali ed immateriali, ma anche su qualsiasi discrepanza tra la condizione ed il significato. Si prendono in considerazione fattori estetici, autenticità, storicità, funzionalità e l'opinione dell'artista per diminuire la discrepanza e determinare le diverse opzioni conservative. Si analizzano, inoltre, le conseguenze ed i rischi che il trattamento avrebbe per il significato dell'opera.

Le informazioni, raccolte sistematicamente e scritte, facilitano la conservazione a lungo termine per noi e per le future generazioni. Sono di aiuto quando si discutono i costi futuri con acquirenti e proprietari, e quando si preparano le misure da adottare nel caso in cui l'opera si danneggiasse o si deteriorasse. Inoltre aumentano la consapevolezza sulle intenzioni artistiche come anche sulle problematiche etiche e legali tra il pubblico in generale

3.4. LA CONSERVAZIONE DI "SCREEN"

Prima di qualsiasi trattamento conservativo iniziato su "Screen" (vedi 3.1.), l'artista veniva invitato al museo ad Helsingborg per rispondere a domande sui materiali e sulle tecniche utilizzate, sui motivi che lo avevano spinto a quella scelta, sui trattamenti conservativi (materiali e metodi), sull'opportunità di considerare il cambiamento come un degrado rispetto alla conservazione dei valori: autenticità, funzionalità, estetica.

Anche in questo caso, l'artista non era interessato nello spendere molto tempo su qualcosa che aveva già completato, ma era attratto dal prendere parte alla discussione sulla conservazione a lungo termine, e su ciò che avrebbe implicato rispetto alla propria opera.

Per l'artista, è stato molto più importante mantenere l'aspetto ed i materiali originali dell'opera rispetto a chi aveva eseguito l'operazione di fabbricazione ed incollaggio delle strisce di colore. In altre parole era felice di lasciar eseguire queste operazioni ai con-

servatori, anche se non c'era bisogno reale di rieseguire strisce di pittura acrilica, ma è stato sufficiente ritensionare e fissare la tela alla sua cornice lignea. L'opinione dell'artista su come avrebbe dovuto essere fatto e quando, assieme al come sarebbe dovuto apparire, cosa è importante e cosa non lo è, sono ora documentati per futuri riferimenti.

4. ARTE CONTEMPORANEA E SPAZI PUBBLICI ALL'APERTO

4.1. MANUTENZIONE A LUNGO TERMINE DI ARTE PUBBLICA IN LUOGHI PUBBLICI

Come scritto in 2.2., ogni opera d'arte posta in un luogo pubblico all'aperto appartiene a tutti e a nessuno. Ciò crea speciali compiti per le persone incaricate della manutenzione a lungo termine e coerenza nei programmi conservativi.

È necessario avere una strategia con necessità ben definite, priorità dei trattamenti da eseguire, e con una organizzazione che possa gestire il lavoro operativo. È inoltre necessario avere un piano per degrado imprevisto e conservazione a lungo termine. La prima fase del piano potrebbe essere volta all'identificazione delle necessità future (studiando l'urbanistica, i materiali dell'opera, etc.), al loro ordine di priorità ed alle azioni che devono essere eseguite. La seconda fase si svolgerebbe poi con l'individuazione dei soggetti su cui ricadono le azioni effettuate, sulla possibile esistenza di un conflitto di interessi tra le diverse parti (pubblico, artista, conservatore), su quali responsabilità o diritti spettano a ogni parte interessata, e sulla possibile cooperazione. La terza fase riguarda l'implementazione della manutenzione strategica a lungo termine oltre all'esame della possibilità di raccogliere fondi per sponsorizzarla. A volte possono essere utilizzati metodi non convenzionali. C'era un appello sul giornale locale di una città Svedese per "adottare" un'opera d'arte pubblica, per prendersi la responsabilità del suo "benessere", del problema 'graffiti', del degrado ed altro.. Nelle prime ventiquattro ore, il giornale ha ricevuto più di duecento risposte. È stato possibile scegliere una scultura per ognuno. L'arte pubblica vive normalmente una dimensione anonima, ma questo esempio mostra che esiste un interesse latente su questi argomenti. Conservatori, artisti, politici ed altre persone coinvolte devono lavorare sul dialogo, l'educazione ed i media, oltre che condividere le responsabilità con nuovi gruppi di persone per coinvolgere gli altri nella conservazione dell'arte nei luoghi pubblici.

4.2. LUOGHI PUBBLICI IN TRASFORMAZIONE

Come già detto in 2.1., un luogo pubblico è anche contemporaneo. Il tempo può cambiare i suoi contenuti. Se un'opera d'arte è stata creata per un luogo particolare, e questo luogo cambia (distruzione degli edifici circostanti, nuovo utilizzo dell'ambiente, etc.), l'artista deve mostrare che il suo diritto all'integrità è stato violato, che i cambiamenti alterano l'aspetto intenzionale dell'opera. Ciò potrebbe essere difficile da provare, ma sarebbe da considerare come parte di un più ampio piano strategico per una conservazione a lungo termine.

5. USO E CONSERVAZIONE

L'intestazione di questo scritto, la relazione tra "uso e conservazione", implica una specie di conflitto di interessi, che non è sempre facile da ricongiungere. La "conservazione" è condotta da interessi certi (o di alcuni), mentre l'"uso" si coniuga ed è parzialmente guidato da altri fattori (disponibilità, democrazia, proposte culturali/politiche, etc.). Le opere d'arte in un museo sono, per esempio, protette contro gli effetti aggressivi della luce diurna e delle radiazioni UV. Il pubblico potrebbe lamentarsi della luce limitata, mentre i conservatori opterebbero per una illuminazione anche minore in funzione della durabilità del materiale. In questo caso, l'opinione dei conservatori, la conservazione dell'opera e la possibilità per le generazioni future di vedere le opere sono poste in ordine di priorità.

Nella parola "uso", sono compresi certi valori che l'utente o l'acquirente vogliono promuovere o raggiungere, come la conoscenza dell'artista o della storia dell'arte, la bellezza, il benessere, la collaborazione, la giustizia, la solidarietà, la creazione, l'apertura, la trasparenza e l'efficacia.

Per prendere una decisione che possa soddisfare tutte le parti in causa, è importante avere più conoscenza possibile, sapere con esattezza quali valori devono avere la massima priorità e chi prende le decisioni. Identificare diversi temi ed orientarli in modo indipendente ci potrà aiutare a scoprire le contraddizioni ed a migliorare la metodologia per la conservazione pratica futura e per la manutenzione a lungo termine delle opere d'arte.

BIBLIOGRAFIA

DREIER, THOMAS (1995), 'Restoration and moral rights of the artist under comparative law'. *La restauration des objets d'art/The Restoration of Works of Art. Études en droit de l'art 6/Studies in art law 6* (Ed. Q. Byrne-Sutton, M.-A. Renold & B. Rötheli-Mariotti. Zurich).

FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART (1999), 'The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art', *Modern Art: Who Cares?* : 164–172 (Ed. I. Hummelen & D. Sillé, Amsterdam).
PHILLIPS, PATRICIA C. (2002), 'Materials as Rhetoric', *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art* (Ed. H. Yngvason, Dorchester).

SIMON WARRACK
***Coinvolgimento
delle comunità locali
nel processo
del decision-making:
il progetto di Apsara
ad Angkor Wat***

91

Il GACP (German Apsara Conservation Project) ha lavorato ad Angkor Wat, tempio khmer situato nel sito archeologico di Angkor, in Cambogia, per più di dieci anni. Il primo obiettivo dell'organizzazione è stato la conservazione delle superfici degradate delle sculture in pietra arenaria che rendono questo enorme tempio così unico. Il livello del degrado raggiunto dalla pietra, in alcune parti della struttura ha causato la completa perdita della scultura. La ricerca sviluppata con la supervisione del Direttore di progetto Prof. Dr. Hans Leisen dell'Università delle Scienze Applicate, a Colonia, ha dato la possibilità allo staff del progetto, di studiare metodi e materiali specifici per la conservazione della pietra arenaria. Nell'ambito del progetto il cui obiettivo principale è la conservazione dei rilievi in arenaria e la formazione dello staff locale, è stato sviluppato un aspetto di estremo interesse, dato che il tempio è ancora utilizzato ed è pertanto un sito vivente, nel processo decisionale sono state coinvolte anche le comunità locali. Sono stati i loro antenati a creare il tempio, e questi antenati sono ancora oggi oggetto di profonda reverenza, è quindi naturale che questo aspetto sia parte integrante dell'intero processo di conservazione del sito.

Questo breve scritto vuole esaminare le lezioni apprese nella condivisione delle esperienze conservative filtrate attraverso una cultura molto differente da quella degli specialisti del progetto con gli stakeholders e, in particolare, racconterà la storia di una operazione di conservazione di un oggetto religioso molto significativo nel Tempio di Angkor Wat, la statua di Ta Reach.

Come ogni conservatore sa, ogni sito ed ogni oggetto devono essere trattati nel proprio contesto ed in un modo specifico rispetto alle loro esigenze, e ciò è più vero che mai in occasione del lavoro con le comunità. In questo caso i conservatori lavorano con una comunità che è parte di una cultura dall'altro capo del mondo, ciò significa che particolare attenzione deve essere posta nello studio e nell'analisi del contesto, così lontano da quello

¹ Phillips, Patricia C. (2002): 3–8.

² Dreier, Thomas (1995) : 105–123.

³ ibid.: 105.

⁴ ibid.: 120.

⁵ ibid.: 112.

⁶ ibid.: 107.

⁷ Fondazione per la Conservazione dell'Arte Moderna 1999: 164–165.

europeo.

Lavorando con una comunità come questa in una cultura così diversa dalla nostra è molto importante trasmettere il messaggio giusto ai suoi membri fin dall'inizio, così l'elementare conoscenza e comprensione delle tradizioni locali e dei tabù, diventa essenziale. Per esempio nello specifico caso della Cambogia è importante togliersi le scarpe prima di entrare in casa e non toccare la testa dei bambini. Questi sono innocenti errori facili da commettere ma, mentre la gente del posto sarà quasi sempre troppo educata per rimproverarci per la nostra "maleducazione", ciò ci allontana ulteriormente dalle persone e riduce le possibilità di un dialogo vero. È una buona idea provare sempre e accettare, l'offerta di cibo e bevande e accogliere inviti a pranzo o altre forme di ospitalità. È importante sorridere e non andare mai in collera e, una cosa che davvero gli Europei trovano particolarmente difficile, rallentare il ritmo, avendo riguardo per il modo in cui i locali si avvicinano ad un problema, che può sembrare davvero non diretto, e soprattutto rispettare e godersi il silenzio. Spesso potrebbero esserci lunghe pause e silenzi tra la domanda formulata e la risposta e gli Europei trovano queste pause difficili e spesso provano a sollecitare o riformulare la domanda. Ci vuole molto tempo per imparare ad aspettare ma, una volta appreso, si è ripagati con un grande rispetto per questa nostra capacità o addirittura ci si sente dire che in una precedente vita forse eravamo cambogiani. È consigliabile vestire in modo informale, ma non sciatto, altrimenti si verrà rispettati di meno, ma neanche in modo troppo formale, altrimenti potrebbero sentirsi a disagio. Comunque, si dovrebbe anche ricordare che noi siamo di un'altra cultura; e da loro noi siamo così percepiti, noi rappresentiamo effettivamente quell'altra cultura. Non ha senso provare a fingere di essere ciò che non si è, e non si verrà rispettati per questo. Verremo rispettati per aver ascoltato. Una conoscenza elementare di alcune parole nella lingua locale è importante poiché mostra che ci si sta sforzando, ma che allo stesso tempo è anche estremamente importante avere un traduttore di cui ci si fida. Non devono essere necessariamente esperti nel campo della conservazione, infatti a volte è meglio avere un traduttore che non sappia niente della tua materia così non aggiungerà niente di suo. In molti paesi ho trovato che i traduttori che sono portati per le pratiche conservative tendono a porre in grande rilievo il loro sapere all'interno della traduzione, e di conseguenza a non trasmettere direttamente cosa si sta dicendo.

Nel caso specifico del lavoro con la comunità in Cambogia abbiamo avuto la fortuna di essere stati là per più di dieci anni e ciò ci ha aiutato a costruire la fiducia e l'amicizia, essenziali in questo processo. La prima fase del progetto è stata la formazione di una squadra di lavoratori addestrati come conservatori, passo fondamentale dato che, in un paese in via di sviluppo con poche risorse, la possibilità di formazione ed impiego ha un valore impareggiabile.

Lavoravamo in un sito che era vicino ad un piccolo villaggio (Bakong vicino a Rolous) e all'inizio i componenti la squadra ci venivano assegnati dalle autorità. Di conseguenza la procedura ci rendeva cauti nell'affermare che avremmo lavorato in modo significativo con le persone del villaggio, così abbiamo incontrato i capi della comunità e li abbiamo coinvolti nel processo di reclutamento. I capi del villaggio non solo sanno chi sono i migliori lavoratori, ma anche chi ha più bisogno, e hanno assicurato che un buon campione del villaggio fosse incluso nella squadra, e alla fine è stato impiegato lo stesso capo villaggio. Questo ha assicurato sia un beneficio economico tangibile immediato per la comunità locale, che una fattiva collaborazione. Il sito infatti, godeva di una migliore protezione poiché divenuto la fonte di introiti e benessere per la comunità. Inoltre la crescente attività conservativa era accompagnata da un incremento del numero di visitatori internazionali, di conseguenza era in atto un processo del quale anche il resto della comunità avrebbe beneficiato data la possibilità di vendere un maggiore numero di prodotti locali e souvenir. Nelle prime fasi del programma c'era ancora poca sicurezza e il rischio di saccheggio, ma questo aspetto venne drasticamente ridotto con il coinvolgimento delle comunità locali legittimamente interessate nella protezione dei monumenti, divenuti ora, fonte del loro benessere economico, tanto quanto di quello spirituale.

Il primo processo di selezione fu completato nel 1994 (da parte della Royal Angkor Foundation, diretta da SE Janos Jelen d'Ungheria) e la squadra fu creata per la conservazione del Tempio a Preah Ko nel distretto di Rolous, a circa 20 km. ad est di Angkor. Nel 1997 il Prof. Dr. Hans Leisen ed il GACP subentrarono e, mentre il lavoro a Rolous continuava in scala ridotta, nuove ricerche ed attività conservative sono iniziate ad Angkor Wat. Quando la nuova squadra è stata formata per il lavoro ad Angkor a tutti coloro che erano stati formati fin dal 1994, è stata data l'opportu-

nità di unirsi, anche se non era agevole spostarsi da Rolous ad Angkor considerato lo stato delle strade nel 1997. Un numero significativo di loro si unì al 'Progetto Angkor' e formò il cuore della nuova squadra. Molti membri del primo gruppo hanno lavorato con il GACP dal 1994 fino ad oggi e alcuni dei loro bambini hanno avuto la possibilità di partecipare come allievi. Il coinvolgimento di più comunità locali ha permesso così, la formazione di un forte 'spirito di squadra' che, in qualche modo, ha dato la possibilità ai conservatori Europei di unirsi alle comunità locali, conquistando un livello di fiducia essenziale nella condivisione delle decisioni e nella preparazione dei programmi di conservazione.

Una tra le operazioni più significative da questo punto di vista e portate a termine, è stata la conservazione e il restauro della statua di Ta Reach, che si trova al Cancelli Ovest del Tempio di Angkor Wat. È una scultura di pietra di circa quattro metri di altezza che rappresenta una figura con otto braccia, che da molti è detto rappresentare Vishnu. La ricerca ha mostrato che questa ipotesi è improbabile, con maggiore probabilità la scultura rappresenta un Lokesvara di periodo successivo. La statua rivestiva in ogni caso, un ruolo molto importante nella vita spirituale locale, così, quando i tecnici del GACP sono stati incaricati dalle Autorità per il Patrimonio (APSARA Authority), di studiare il suo stato di conservazione la prima azione è stata quella di prendere contatto con i leader spirituali locali. Ogni giorno regali e donazioni erano fatti alla statua ed il nostro team ci disse che questa era la più venerata di tutte le statue del tempio, così fu assolutamente essenziale coinvolgere la gente del posto nel processo decisionale fin dal principio, essendo una parte così importante della loro comunità spirituale.

Andammo con un gruppo di amici ai villaggi vicini al tempio dove vivono i leader spirituali locali e là apprendemmo che questa statua non era solo venerata dai Buddisti ma, fatto ancora più importante, era parte di un culto animista più antico chiamato Neak Ta, che coinvolge l'adorazione degli spiriti e degli antenati. La statua rappresenta il Re degli spiriti e degli avi. Mentre ogni casa e ogni villaggio possiede il suo piccolo scrigno Neak Ta, questa statua è il punto focale di tutto il culto di Neak Ta, e ogni Cambogiano che visita il tempio si fermerà sempre per pregare prima di fare un dono. Gente semplice potrà lasciare tre o cinque bastoncini di incenso, mentre facoltosi uomini d'affari lasceranno interi maiali arrostiti per assicurarsi buona fortuna negli investimenti. Se una

coppia si sta preparando per la cerimonia del matrimonio si fermerà sempre qui per pregare e le persone strofineranno addirittura le caviglie della statua per avere buona fortuna nella Lotteria Nazionale.

Il nostro interesse è stato quindi, avendo compreso l'importanza che la statua aveva per tutti loro, di conoscere anche le loro reazioni rispetto a noi che portavamo avanti una operazione di conservazione e restauro su un oggetto così sacro.

Era giusto da parte nostra toccarla, o smantellare parti lesionate, o ancora, avrebbero approvato la rimozione della copia in cemento della testa ed il ritorno di quella originale, trovata da noi nei sotterranei del Palazzo Reale di Phnom Penh?

Furono sorpresi di essere consultati, e molto felici, e ci diedero una grande quantità di consigli su come avremmo potuto accostarci all'operazione di conservazione. L'operazione che più li preoccupava, era dovere fare delle perforazioni per eventuali perni di sostegno perché poteva essere offensivo, per ovvie ragioni. Il problema è stato superato spiegando come l'intervento sarebbe stato limitato data la presenza di molti buchi originali creati durante il restauro del sedicesimo secolo e che noi intendevamo riutilizzare. Tre delle braccia della statua erano state ricostruite in un precedente intervento, risalente agli anni ottanta del novecento, con malta cementizia e perni di ferro. La presenza del cemento e il ferro arrugginito al suo interno stavano provocando il deterioramento della pietra originale. Furono d'accordo che questo materiale "alieno" doveva essere rimosso e ci chiesero di realizzare nuove braccia con l'arenaria, materiale locale e dunque imprugnato degli spiriti dei loro antenati. Questo tipo di integrazione non è sempre approvata dai conservatori Europei essendo spesso vista come falsificazione o replica e nella maggioranza dei musei non sarebbero state scolpite nuove braccia per attaccarle ad una statua antica. In questo caso, la statua è un pezzo di patrimonio vivente in uso, quindi la situazione è differente. La rimozione delle braccia e una statua lacunosa sarebbe state soluzioni completamente contro i desideri della comunità, così fummo d'accordo nell'includere la richiesta di nuove braccia in arenaria locale, nella nostra proposta. Ci sollecitarono inoltre, per quanto possibile, di utilizzare sempre, materiali naturali locali. Tale richiesta poteva essere soddisfatta non solo per l'arenaria, ma anche nel caso dei consolidamenti della lacca che copriva la maggior parte della superficie della statua, avendo trovato qualcuno che ancora pro-

duceva tale lacca con la tecnica originale. Data l'evidente situazione di compromesso da parte nostra, anche loro furono disponibili in tal senso. Eravamo infatti, obbligati ad usare resina epossidica per attaccare i frammenti più pesanti che sono stati rinforzati al loro interno, con perni di acciaio inossidabile o di fibra di vetro. Infine si è acconsentito ad erigere ponteggi adeguati per consentire l'accesso ai fedeli durante le fasi della conservazione, avendo programmato queste ultime in modo da coincidere con le festività più importanti del calendario Neak Ta.

Questo restauro si è trasformato in una esperienza davvero 'speciale' quando siamo stati invitati a partecipare ad una cerimonia, di fronte al santuario in cui è collocata la statua. La cerimonia ruota attorno ad un uomo che si presta come medium per lo spirito che è impersonato dalla statua, e durante il rito cade in trance. Mentre è in stato di trance, una donna gli sussurra nell'orecchio e gli racconta quello che sta succedendo nella comunità e lui reagisce di conseguenza. Con nostra sorpresa capimmo dai nostri amici che stavano traducendo, che la donna raccontava al Re degli Antenati e degli Spiriti che cosa avevamo intenzione di fargli, incluso la rimozione di tre delle sue braccia e della sua testa.

Immediatamente 'lo spirito' divenne molto disturbato e cominciò a piangere fino a che la donna non sussurrò di nuovo al suo orecchio che avremmo fatto nuove braccia che lo avrebbero fatto più forte e che avremmo riportato la testa originale. Così non stavamo solo coinvolgendo le comunità locali nel decision-making, ma anche le divinità locali. Fortunatamente il 'Re' rassicurato, divenne gioioso e iniziò a cantare.

Uno dei problemi più seri associati a questo programma di conservazione era dato da una anomalia amministrativa. Quando il Parco Archeologico di Angkor fu iscritto nel World Heritage List fu creata una autorità speciale, da decreto reale, per gestire il sito. Questa idea nata con buone intenzioni, ebbe però l'effetto di rimuovere l'organizzazione e l'amministrazione del Sito di Angkor, dal Ministero della Cultura e Belle Arti, che in seguito si incaricò di tutto il patrimonio in Cambogia eccetto di Angkor. Ciò chiaramente non depose a favore di un buon rapporto di lavoro tra le due istituzioni.

I nostri problemi stavano nel fatto che prima della formazione dell'Autorità di APSARA, la testa della statua di Ta Reach era stata rimossa da Phnom Penh per ragioni di sicurezza e depositata in una cassa sotto la sala del trono del Palazzo Reale, che si trova

fuori dall'area amministrata dall'Autorità di APSARA, sotto la giurisdizione del Ministero della Cultura e delle Belle Arti. Ci trovammo in una situazione in cui il corpo era sotto la tutela di APSARA e la testa sotto la tutela del Ministero. In questa delicata situazione noi, come 'consulenti stranieri', decidemmo che la via più corretta da seguire era di rimanere circoscritti al nostro campo tecnico.

Questo patrimonio era tutto Cambogiano e le decisioni dovevano essere prese da Cambogiani, ed era essenziale che non ci fossero segni di interventi o pressioni straniere su nessuna delle parti.

Preparammo dunque tre proposte, ognuna delle quali era tecnicamente fattibile, e le presentammo per avere l'approvazione di tutte le autorità. Solo una di queste proposte contemplava il ritorno della testa originale, le altre proponevano la conservazione della testa cementizia o la rimozione del cemento danneggiato e la presentazione estetica della lacuna. Non abbiamo espresso evidentemente preferenze o opinioni eccetto che come tecnici e speciali ospiti ad Angkor, eravamo ansiosi di terminare, qualunque proposta le autorità avessero deciso di scegliere. Allo stesso tempo si stava spargendo tra le comunità la notizia che la statua di Ta Reach stava per riavere indietro la sua testa, ed in un periodo precedente le elezioni locali questo diventò un fatto importante. Improvvisamente non uno dei politici voleva essere visto come colui che aveva rifiutato il ritorno della testa della statua più importante del paese, al suo legittimo posto. Il permesso fu concesso.

L'accordo venne raggiunto grazie al ruolo chiave giocato dalla popolazione del luogo e la testa ritornò perché venne esposto molto chiaramente alle Autorità Nazionali, il fatto che loro erano i protagonisti chiave nel processo decisionale. Ovviamente vennero indirizzati verso le scelte di lavoro poste poi in atto, ma furono di sicuro coinvolti e il loro apporto fu essenziale per tutto il processo decisionale, e ciò fu molto apprezzato. In più il modo in cui furono illustrate le proposte, rifletteva assolutamente i desideri della comunità spirituale locale e fu questo il nostro modo per coinvolgerli in modo autentico.

L'operazione di trasferimento della testa da Phnom Penh ad Angkor fu avvolta dal segreto dato che nessuna delle autorità voleva rendere noto che un oggetto di tale valore veniva spostato via terra. L'autorizzazione a procedere giunse infatti, quando la testa era già arrivata nel Deposito dell'Autorità di APSARA con l'indicazione che, il suo riposizionamento doveva essere effettuato il mattino seguente. Informati la sera del suo arrivo: avevamo già preparato

il ponteggio ed asportato la testa in cemento così da portare a termine questa operazione in tempi brevi. Il mattino seguente partimmo alle sei con una scorta militare, e quando arrivammo al cancello ovest, fummo sorpresi di trovare più di duecento persone sedute di fronte al santuario dove avevano preparato altari, un coro di monaci Buddisti e una piccola orchestra per dare il benvenuto alla testa che ritornava. Le autorità si accusarono l'un l'altra di aver fatto trapelare la notizia, ma il fatto è che non esiste segreto ad Angkor e la popolazione locale, informata probabilmente, da una guardia del deposito, aveva passato la notte a preparare la cerimonia. La testa rimossa dal proprio imballo, venne profumata e benedetta insieme a tutte le persone che assistevano alla cerimonia. Noi eravamo più che felici di prendere parte a tutto questo rituale, poiché in quel momento era evidente che la testa non aveva più nulla a che fare con noi o con le autorità, bensì era di proprietà degli stakeholders accorsi in massa per vederla alla fine ritornare. Era il primo manufatto a tornare effettivamente al sito di origine ed è auspicabile che questa operazione portata a termine con successo sarà seguita da molte altre essendo la testimonianza della gestione efficace del sito. Con questo importante recupero e il completamento del restauro della statua si ebbe un significativo aumento nella venerazione della statua, a cui fece seguito una serie di incontri con la comunità per definire e valutare l'impatto e mantenerli coinvolti nel processo. Loro sono di sicuro molto soddisfatti del restauro e confermano l'effetto positivo dell'operazione sulla comunità a vari livelli. Chi ha assunto già un ruolo attivo nella venerazione della statua è, ovviamente, felice e ha preparato nuovi paramenti ed altari per permettere la corretta devozione a più persone. I più giovani nel villaggio hanno mostrato un nuovo interesse dovuto alla grande attenzione concentrata su questa operazione, non solo da parte delle autorità locali, ma anche dalle agenzie internazionali.

Alla fine scoprimmo anche perché il medium, che ci aveva così impressionato nella prima cerimonia, non era presente al ritorno della testa. Anche se non apertamente detto, trasparì che nonostante le sue qualità il medium, non aveva saputo predire il giorno del suo ritorno e che questo aveva coinciso con un il suo impegno a condurre, nella vicina provincia di Battambang, una cerimonia Neak Ta. Ma il fatto per cui il medium rimase scioccato, fu che per la prima volta nella sua vita, non era stato in grado di cadere in trance ed era molto preoccupato di aver perso le proprie capaci-

tà di impersonare lo spirito, fino a quando, tornato ad Angkor, scoprì che la sua cerimonia e quella per il ritorno della testa, erano state tenute nello stesso momento. Evidentemente Ta Reach aveva scelto di assistere alla cerimonia di Angkor piuttosto che alla sua, meno importante, a Battambang.

La ricaduta positiva di questa particolare operazione di conservazione, non è stata solamente per le comunità locali ma anche per il GACP. Il progetto impostato su solide basi scientifiche e tecniche, ha infatti ottenuto riconoscimento internazionale, e l'operazione molto speciale, condotta sulla statua, ha aumentato la reputazione del progetto ed è stata un'importante incentivo per il gruppo. Il coinvolgimento delle comunità locali ha permesso al GACP di creare una squadra efficace e formata per affrontare problemi di conservazione, con un alto senso di lealtà e rispetto verso gli obiettivi e i metodi adottati dal progetto. Per i componenti la squadra la partecipazione ha avuto un impatto notevole sulle loro carriere e vite professionali, tanto quanto sulla loro credibilità all'interno della comunità.

Per loro la fase finale sarà quella di raggiungere un livello di preparazione tale che gli permetta 'l'emancipazione' dai Consulenti Internazionali.

Non c'è dubbio che il programma sarebbe stato di minor successo senza il grado di coinvolgimento e condivisione tra le parti che hanno caratterizzato lo sviluppo del progetto. Nel caso specifico del restauro della statua di Ta Reach, l'esito positivo è stato ottenuto con l'aver incardinato nel processo decisionale, il coinvolgimento dei Cambogiani ad ogni livello, dai villaggi direttamente fino ai Ministeri.

MONICA MARTELLI CASTALDI

Nuovi criteri per la manutenzione del patrimonio culturale

PREMESSA

Cercando una definizione generale del termine "manutenzione", tutte le descrizioni trovate nei dizionari usano pochi, ripetuti e chiari termini: *processo di conservazione, misure preventive per evitare ulteriori danni, assicurazione di un contributo finanziario...*

È interessante notare che tutti gli elementi di base senza i quali nulla potrebbe mai essere ottenuto nella conservazione o protezione del patrimonio culturale sono chiaramente messi in luce dai tre termini, ritrovati così frequentemente nelle suddette definizioni: la manutenzione è un *processo* che deve considerare *misure preventive* e che ha bisogno di un regolare *stanziamento di fondi*.

Notiamo inoltre che i sinonimi per *manutenzione* (prolungamento, supporto, misura, stanziamento, operazioni periodiche) e i termini contrari (sospensione, discontinuità, negligenza) continuano a rinforzare l'idea di **continuità**, che, come vedremo successivamente nell'articolo, è l'unico percorso possibile da seguire.

La *manutenzione* è sempre stata parte della vita dell'uomo, ogni oggetto o struttura, anche lo stesso corpo umano, hanno bisogno di essere tenuti in buone condizioni, per continuare ad utilizzarli.

Il concetto moderno di manutenzione è nato per l'industria ma persino le definizioni pertinenti a questo settore sono sufficientemente illuminanti sul modo di affrontare la cura del nostro patrimonio¹: le parole *cura* e *controllo sistematico* sono usate largamente e l'importante concetto di *limite* è introdotto dall'idea di "*mantenere in soddisfacenti condizioni di lavoro*", questo comporta che sia accettabile e ragionevole la debolezza delle possibilità umane di fronte al lento e continuo attacco del degrado naturale.

La manutenzione nella conservazione del patrimonio culturale è un problema introdotto negli ultimi 40 anni, seguito più tardi dal concetto di *conservazione preventiva*. Non si trova molto su *principi generali e di base*, esistono molti documenti, discussioni, rapporti d'intervento, metodi, ma sempre per materiali specifici od oggetti particolari. La maggior parte delle informazioni disponibili riguarda soprattutto tre settori: architettura, carta e materiali archivistici ed alcune informazioni sugli strumenti musicali. Anche nei documenti internazionali ufficiali (carte, trattati, raccomandazioni, ecc.) gli

argomenti manutenzione e conservazione preventiva sono previsti principalmente rispetto ai monumenti ed alla conservazione architettonica.² Tuttavia, oggi, la conservazione preventiva è un tema primario in tutti i settori del patrimonio culturale. Una importante conoscenza e consapevolezza tecnica e scientifica continua a svilupparsi su questo argomento, ma purtroppo spesso viene incorporata nella successiva pratica corrente in modo lento, errato, o per niente. Nonostante le migliori intenzioni, i musei e le istituzioni possono applicare standards non realistici, linee guida o metodi di base con nessun chiaro senso delle priorità, o dei reali benefici da ricercare. Con risorse limitate, i responsabili delle decisioni devono misurarsi con scelte difficili per riuscire a pianificare le strategie di conservazione³.

LA MANUTENZIONE DI UN ORGANISMO SIGNIFICA L'INSIEME DEI PROCESSI PER AIUTARLO A RESTARE VIVO.

Oggetti speciali esposti in musei speciali non rappresentano un caso comune nel patrimonio culturale. Non ha senso discutere parametri teorici da rispettare o situazioni in cui le condizioni climatiche e ambientali adeguate possono essere facilmente rispettate. Noi vogliamo analizzare le possibilità di assicurare la sopravvivenza e la trasmissione dei beni culturali nelle condizioni più tipiche, quelle più diffuse e riscontrabili. La maggior parte dei paesi ha una chiara comprensione del proprio patrimonio culturale ma le possibilità di proteggerlo sono sempre limitate da pesanti fattori politici, burocratici ed economici, i quali, secondo l'opinione dei professionisti del campo, conducono inevitabilmente a decisioni lontane dalla cura e dell'attenzione necessarie (trascurate CARELESS).

Le misure minime da adottare per proteggere il patrimonio culturale, devono essere sostenibili dalle istituzioni pubbliche che lo hanno in carico, e devono tenere in considerazione che la quantità di fondi lasciati dai governi per la preservazione dei beni culturali, è generalmente e sfortunatamente, molto scarsa. Senza esclusioni.

Ma i professionisti coinvolti nel campo devono avere delle soluzioni. I curatori, i conservatori-restauratori e gli architetti-conservatori di monumenti, o gli archeologi e gli storici dell'arte responsabili della cura del patrimonio, hanno bisogno di vedere una possibilità di soccorso e di recupero dei preziosi oggetti con cui hanno a che fare ogni giorno, oggetti che sono importanti per la storia della popolazione e che costituiscono il modo più semplice per

spiegare il passato ai bambini o ai giovani studenti, e costruire così la loro identità.

L'oggetto ereditato è antico. Considerando che sin dal passato, la debolezza degli uomini non è mai cambiata possiamo affermare molto probabilmente che esso ha avuto un'esistenza difficile. Di conseguenza, non è soltanto una metafora il paragonarlo ad un essere umano, il quale, nella sua tarda età, ha ancora alcune risorse ma non può permettersi gli stessi sforzi di quando era giovane.

La conservazione del patrimonio culturale deve essere realizzata con modestia, chi se ne occupa deve annullare se stesso e intervenire in modo invisibile. Come le persone anziane, gli oggetti culturali o i monumenti, hanno bisogno di essere *scortati e accompagnati*, lungo la loro vita presente e assicurando loro prevenzione, presenza e continuità tali da rilevare e anticipare i possibili problemi, pronti ad intervenire se necessario.

Mentre questo è ancora possibile in un contesto protetto (musei, chiese, edifici pubblici, etc.) è ingenuo immaginarlo per un monumento o un oggetto esposto agli elementi naturali in un ambiente completamente all'aperto.

Nei siti archeologici le conoscenze e i metodi della conservazione sono sottoposti ad una vera sfida. Le misure preventive sono spesso solo interessanti teorie, i materiali e gli strumenti della moderna tecnologia inefficaci o del tutto inutili.

L'esperienza umana e l'intuizione giocano in questo caso un ruolo cruciale. Essere ogni giorno in contatto con l'oggetto crea una relazione stretta, un sottile e delicato spazio nel quale la necessità vera dell'oggetto diventa visibile ed emerge, come evidenziata. La continua osservazione, sotto tutte le condizioni climatiche, con l'imperativo critico di dover trovare soluzione ai danni, consente ai conservatori-restauratori di capire le priorità e di scegliere le soluzioni più semplici. L'unico intervento che può assicurare la sopravvivenza di qualsiasi oggetto culturale è essere sul posto, accanto ad esso, osservando, pronti ad intervenire.

Negli ultimi anni, fortunatamente, la maggior parte dei progetti più importanti di preservazione del patrimonio culturale stanno considerando in modo soddisfacente la vasta gamma di problemi di cui si deve tener conto, e iniziano a coinvolgere fin dall'inizio le diverse professioni che possono contribuire alla soluzione dei problemi. Ma, per gli interventi più comuni, questo è ancora insolito, non è ancora diventato una pratica corrente.

COME PROCEDERE

Il fattore principale è **conoscere profondamente l'oggetto su cui si deve intervenire**.

Osservare e capire quanto più è possibile rispetto al modo in cui l'oggetto era stato costruito e determinare la tecnica di esecuzione, è importante per ogni tipo e dimensione di oggetto e vale anche per i monumenti. Se conosciamo bene i materiali originali e come essi erano combinati fra loro e utilizzati, potremo essere in grado di determinare con esattezza la posizione e l'azione del degrado all'interno dell'oggetto e, di conseguenza, avremo la possibilità di intervenire al livello appropriato, con misure minime ed in modo efficace. Se realizzato in questo modo, un intervento può essere considerato un *lavoro durevole*, in quanto invecchierà con l'oggetto, diventando parte di esso senza difficoltà né tensioni.

Una **conoscenza comprensiva dell'oggetto richiede una squadra interdisciplinare**, o almeno una conoscenza interdisciplinare dell'intervento. Questo non per forza significa che si richiede una lunga e costosa fase di diagnosi, ma è importante comunque considerare che la valutazione scientifica è necessaria. Nel caso di grandi collezioni, complessi monumentali o siti, l'interdisciplinarietà permetterà alle prime decisioni sui diversi problemi di avvenire nel migliore dei modi, il risultato sarà allora riprodotto e usato in tutte le situazioni simili per tutta la collezione o sulle grandi superfici. Ci sono in ogni caso alcune variabili che devono essere prese in considerazione, ad esempio le differenze conservative dovute alla diversa esposizione agli agenti atmosferici, il movimento irregolare dell'acqua all'interno e all'esterno del suolo, l'orientamento della superficie da trattare rispetto ai punti cardinali e la presenza di materiali di restauro utilizzati in precedenti interventi. Il lavoro dovrà essere pianificato con ragionevole attenzione verso queste possibili circostanze particolari.

Il secondo fattore importante è **capire le cause del degrado**.

Per fare questo, gli effetti del deterioramento devono essere attentamente osservati, sotto numerose condizioni climatiche e in diverse ore del giorno. Questa analisi determinerà se il processo di degrado è ancora attivo o se è stabile. Il confronto con vecchie foto dell'oggetto, eventuali descrizioni scritte o altri documenti del passato sono di vitale importanza, perché possono fornire una chiara idea dell'evoluzione del degrado e faranno emergere le cause che portano maggiore danno. Questa osservazione deve essere regolarmente aggiornata specialmente nel caso di grandi

oggetti (collezioni, siti, palazzi, etc.). Ispezioni regolari sono utili non solo per aggiornare le informazioni sopra menzionate ma anche per intervenire senza ritardo.

E' utile considerare che gli oggetti hanno bisogno di **aiuto immediato in modo da evitare ulteriori danni**.

Se il processo di deterioramento è attivo, il passo successivo è individuare il modo più facile ed economico per arrestare o ridurre la fonte del degrado. Allo stesso tempo sono obbligatori la stabilizzazione delle aree più fragili e il rinforzo dei materiali costitutivi. L'intero oggetto risponderà meglio alle possibili nuove azioni di deterioramento. Questa procedura impone l'uso di materiali e tecniche uguali o simili al materiale originale, per creare continuità tra l'area riparata e la superficie originale. Dato che è previsto che le emergenze o gli interventi di manutenzione procedano in parallelo con l'eliminazione o la riduzione delle cause del deterioramento, il lavoro deve essere fatto in modo veloce e sicuro, con materiali e metodi che non creino complicazioni ai futuri interventi di restauro. La reversibilità non è soltanto una regola da applicare, è un pensiero costante che accompagna la preparazione giornaliera dei materiali e guida il modo di utilizzarli.

Questo processo di protezione dell'oggetto da eventuali danni ulteriori amplierà il tempo a disposizione, creando uno spazio sicuro da utilizzare per una pianificazione più attenta e precisa degli interventi a lungo termine.

Uno degli ostacoli a questo *modus operandi* sono i **precedenti interventi di conservazione o di restauro**. Essi erano generalmente fatti con l'idea di assicurare un risultato a lunga durata, opponendo resistenza all'azione del tempo e "rinforzando" l'oggetto. E' assodato che questo non è un criterio vincente. L'unica possibilità di assicurare una discreta durabilità all'intervento di conservazione è fare in modo che esso sia il più debole possibile in confronto al materiale originale. Le aree trattate devono comportarsi nello stesso modo delle superfici originali circostanti. Il tutto deve essere rinforzato, se possibile, ma con materiali e metodi che rispettino le proprietà chimiche e fisiche dei singoli componenti dell'oggetto, e che siano compatibili con i fattori atmosferici ai quali l'oggetto continuerà ad essere esposto. I vecchi interventi di conservazione creano spesso problemi perchè non erano visti come qualcosa che dipende strettamente dall'oggetto e dal contesto in cui esso continua ad esistere. Non esistono interventi miracolosi, la capacità di un conservatore-restauratore giace nell'umiltà e nella modestia

verso l'oggetto, non nell'agire "al di sopra" di esso, ma nell'ascoltare le sue necessità.

Una volta che l'oggetto è stato studiato e le origini del degrado sono state determinate, è importante **capire quali sono le priorità**. Numerosi fattori entrano in gioco ed è importante mettere a punto i *criteri primari*: valore intrinseco della superficie (es: particolari tecniche impiegate, valori artistici o storici delle decorazioni), rischio di perdita, livello di gravità del degrado, rischi connessi alla presenza di visitatori (es: pericolo per i visitatori, pericoli causati dai visitatori alle superfici o agli oggetti).

Poi entrano in gioco i *criteri secondari*: presenza o assenza di tetti, misure di sicurezza nei depositi dove gli oggetti sono conservati (es: gli interventi su superfici protette sono meno urgenti); rischi di tipo particolare (es: grondaie rotte, crolli strutturali, infiltrazioni d'acqua, parassiti, etc.), coordinamento con altre squadre o altre attività di consulenza (es: approfittare dei ponteggi montati per altri lavori); fattori climatici che richiedono cambi nei programmi e nella manutenzione, lavori ritardanti; l'economia generale del lavoro, ridurre i costi dello spostamento materiali, etc.⁴

Noi sappiamo che non saremo mai in grado di fare tutto ciò che è *ideale* per l'oggetto. Possiamo fare il meglio per l'intero contesto in cui esso è situato, ma dovremo sicuramente accettare compromessi. I fattori economici, il tempo, le responsabilità nelle decisioni finali sono gli altri elementi in gioco che ci obbligano a optare per le decisioni meno pericolose.

Tenendo tutto questo in mente possiamo passare alla **scelta delle azioni** da realizzare.

L'alternativa che proponiamo è di **considerare la possibilità di un diverso impiego dei fondi a disposizione**. Gli interventi di emergenza seguiti dalla cura continua, se realizzati secondo criteri precisi, possono essere un valido sistema per assicurare la preservazione di grandi collezioni, monumenti o siti archeologici. Questo può essere un importante nuovo modo di concepire la conservazione anche se è naturalmente necessario fare un'attenta valutazione dei costi di lavoro e di approvvigionamento materiali⁵.

Nel caso di un lavoro di conservazione o di restauro completo è obbligatorio avere un'accurata progettazione con una analisi dell'oggetto e del complesso contesto circostante. Le soluzioni dovranno tener conto delle migliori opzioni per la preservazione considerando la necessità di valorizzazione del bene e dell'uso migliore da parte del pubblico.

Gli interventi di manutenzione e/o di conservazione hanno anche essi bisogno di una buona progettazione, ma, dato che si tratta di oggetti in pericolo e con alto rischio di perdita, la progettazione deve essere rapida perchè non c'è molto tempo per riflettere.. Si deve preparare un metodo veloce di calcolo dei costi, analizzando il lavoro da eseguire sia ad ora, sia a metro quadro, e avere così un'idea dei costi d'intervento, del tempo necessario e del tipo di professionisti specializzati da impiegare.

Dal punto di vista della gestione, gli interventi di manutenzione o di emergenza e la cura continua in generale, hanno alcune controindicazioni dovute al valore dei costi accessori che possono essere corrispondenti al valore economico di un intervento di restauro completo, nonostante ne coprano solo una parte che, oltretutto, comprende tipologie di lavoro con costi molto più bassi.

L'unico modo perchè questo sistema sia valido è assicurare una presenza continua per un periodo di tempo esteso, fino a consentire all'oggetto di adattarsi ad una nuova stabilità ed alle istituzioni responsabili di abituarsi ad un nuovo modo di spendere le proprie risorse.

IL CONTESTO INTERNAZIONALE

Nel 2001, a seguito di uno studio sulle responsabilità dei professionisti, è stato formulato un testo su *"Raccomandazioni e linee guida per l'adozione di principi comuni per la conservazione e restauro del patrimonio culturale in Europa"*.⁶ Il corpo professionale europeo dei restauratori-conservatori, E.C.C.O.⁷, ha portato all'attenzione otto passaggi essenziali da considerare in ogni programma di conservazione e restauro. Per ognuno di questi passaggi è richiesta una decisione, esiste una responsabilità e devono essere assicurati dei fondi. La manutenzione è una di queste fasi. Il documento stabilisce una base chiara e semplice, non ristretta a nessun materiale o settore specifico, che abbraccia tutti i processi di preservazione di un oggetto o di un monumento, e include misure preventive e di manutenzione, per integrare i principi del restauro nei progetti di conservazione e valorizzazione. (v. Appendix n. 2)

Come è detto nella premessa, il problema è che la manutenzione è un processo che richiede continuità.

Dobbiamo essere consci del fatto che l'intera nozione di protezione del patrimonio culturale è inutile se priva di un adeguato supporto legislativo. Nessun intervento di prevenzione, conser-

vazione o restauro è valido se non è previsto un programma successivo di *cura continua*. Questo deve diventare una sistema obbligatorio per ogni istituzione o professionista coinvolti nella preservazione del patrimonio culturale. Deve diventare un modo di pensare.

L'Unione Europea sviluppa e adotta regolamenti che possono essere direttamente applicati negli Stati Membri, così come direttive che devono essere incorporate nella legge nazionale di ognuno degli Stati Membri entro un determinato periodo di tempo. La distribuzione dei poteri tra gli Stati Membri e l'Unione Europea è espressa nel principio di *sussidiarietà*: i poteri che non sono stati delegati all'Unione Europea continuano ad essere esercitati dagli Stati Membri, considerando che gli obiettivi dell'attività in questione saranno realizzati meglio dagli Stati stessi che a livello della Comunità. Il settore dei beni culturali e più particolarmente le misure per proteggere e valorizzare il patrimonio culturale ricadono così tra gli ambiti di giurisdizione degli Stati. Il problema della conservazione e restauro dei beni culturali, può quindi essere preso in considerazione solamente attraverso disposizioni connesse che, per coincidenza, possono riguardare anche il patrimonio culturale.

Le attività normative del Consiglio d'Europa nel campo del patrimonio culturale sono invece particolarmente dense e complete, e in diretto contatto con i recenti cambiamenti nella percezione del patrimonio culturale. Ma anche qui, nonostante la maggior parte del settore del patrimonio culturale sembri coperta, certi settori sono stati considerati in modo insufficiente. Questo è il caso della conservazione dei beni culturali.

Alla vista di questa situazione, una nuova azione è in programma per gli anni a venire: la divisione patrimonio culturale del Consiglio d'Europa è pronta a sostenere lo sviluppo e l'adozione di *"Raccomandazioni per la conservazione e restauro del patrimonio culturale"* ed ha affidato ad E.C.C.O. il compito di sviluppare questo lavoro in collaborazione con l'ICCROM e con buone speranze anche in collaborazione con ENCoRE⁸. con i propri uffici per proporre l'adozione del documento.

BIBLIOGRAPHY

BERDUCOU, M.C. *Conservation in archaeology: methods and practice of the conservation-restoration of archaeological finds*, Le Caire: Institut français d'archéologie orientale, 2002.
FEILDEN B.M., JOKILEHTO, J. (1996) *Guide de gestion des sites du patrimoine culturel mondial*, ICCROM Rome.
GUZZO, P.G. (2003) *Pompei 1998-2003: l'esperimento dell'autono-*

ma. Milan, Electa.

NARDI, R. (4-8 October 1993) *The first step in preventive conservation: the analysis of the problem*, in Conservation, protection, presentation 5th conference of the ICCM, Faro-Conimbriga.

NARDI, R. (2001) *Per una carta della conservazione del mosaico*, in: Atti del VII colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Pompeii, 22-25 March 2000 / Paribeni, Andrea (ed.); AISCOM, Italy. Ravenna: Edizioni del girasole 2001.

PEDELI, C., PULGA, S. *Pratiche conservative sullo scavo archeologico: principi e metodi*, All'insegna del Giglio, Florence 2002.

PLENDERLEITH, H.J. (1976) *The conservation of antiquities and works of art: treatment, repair, and restoration*, Oxford University Press, London UK.

PLENDERLEITH, H.J. *A history of conservation: a lecture given at the British Museum, 23 November 1978*, ICCROM.

PLENDERLEITH, H.J. (1986), *Problems of historic monuments conservation, part one* in: Al-turath wal-hadhara, ICCROM.

STANLEY-PRICE, N.P. (1984) *La conservación en excavaciones arqueológicas*, ICCROM, Rome.

STANLEY-PRICE, N.P. & KIRBY TALLEY JR, M. & MELUCCO VACCARO, A. (eds.) (1996) *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage - Readings in Conservation*, USA Getty Conservation Institute.

THOMPSON, J. (2005) La protezione e la valorizzazione di un sito a rischio. *Forma Urbis X.3*: 35-39. [pdf file of English translation available from <http://herculaneum.org>]

ZAN, L., PACIELLO L. (1998) Rivista di Studi Pompeiani 9 *Rilanciare Pompei: anno zero, le attese verso approcci manageriali e forme moderne di accountability*, pp.7-39.

CLAUDIA KUSCH, MARICA MERCALLI,
MARISOL VALENZUELA

Il Presepe¹ della Pinacoteca Civica di Imperia: il restauro di un manufatto polimaterico

Il complesso presepiale, oggi conservato nella Civica Pinacoteca di Imperia, costituisce un interessantissimo insieme di statuine eseguite in diverse fasi. Il nucleo più antico e rilevante sotto il profilo artistico si può ormai con sicurezza attribuire allo scultore Anton Maria Margalio, attivo in Liguria tra la fine del '600 e la prima metà del '700, e alla sua bottega.

Il restauro di questo presepe, che sta impegnando l'Istituto Centrale per il Restauro da quattro anni, ha costituito un'importante esperienza didattica per gli allievi dei nostri corsi² rappresentando un esempio di confronto interdisciplinare tra le diverse figure impegnate: storico dell'arte, restauratori dei diversi settori, biologi, chimici, fisici, architetti. A restauro ultimato infatti, si dovrà provvedere al corretto riallestimento del presepe che tenga conto non solo di tutti i problemi conservativi oltre che di migliorare la fruizione all'interno della Pinacoteca di Imperia, operazione non semplice visto che si tratta di un'opera totalmente decontestualizzata. A tal fine, dopo un lungo monitoraggio ambientale delle sale della

Pinacoteca, si sta progettando un contenitore/vetrina che risponda ai requisiti tecnici indicati dal laboratorio di Fisica dell'ICR per garantire la conservazione ottimale dei delicati manufatti.



Il presepe di

Imperia è infatti un manufatto polimaterico costituito da manichini lignei snodabili, perfettamente intagliati e dipinti nei volti e nelle mani e appena sbozzati sul corpo, che veniva rivestito e quindi

¹ In *Federal Standard 1037C and from MIL-STD-188*; Department of Defense Dictionary of Military and Associated Terms la manutenzione preventiva ha i seguenti significati:

La cura e l'assistenza di personale per il proposito di conservare attrezzature e servizi in condizioni operative soddisfacenti provvedendo ad una ispezione sistematica, ad indagini e correzioni di incipienti cedimenti anche prima che essi accadano o prima che si sviluppino in difetti maggiori

² Catherine Heim, *Reasoned Study on the documents concerning the protection of the cultural heritage* E.C.C.O - ICCROM, Maggio 2007

³ La gestione dei rischi può essere interpretata non solo come gestione delle rare catastrofi, ma anche come la gestione dei pericoli lenti e continui, e di tutto ciò che sta in mezzo. Diventa così una visione integrata di tutti i degni attesi e delle perdite all'interno delle collezioni.

⁴ HCP L'Herculaneum Conservation Project - sul sito archeologico è stato creato un semplice sistema matematico così da definire tali priorità in modo non soggettivo: gli interventi indicate nel primo sopralluogo per il degrado e nei successive aggiornamenti corrisponde a 'punti' di serio pericolo sulla mappa, e devono essere trattati immediatamente. Ogni punto di intervento corrisponde ad una tabella in cui sono indicate le informazioni necessarie all'identificazione dell'area, ed indicazioni schematiche delle condizioni di degrado rilevate durante la visita al sito. La tabella viene riempita da un conservatore restauratore e poi catalogata sulla base delle priorità di intervento, un numero che emerge da un calcolo di valori che corrispondono a vari parametri primari e secondari. Sulla base del numero ottenuto, la tabella è classificata con priorità immediata, media o bassa, ed il lavoro viene iniziato al momento opportuno.

Un esempio di metodologia e di criteri di base è l'Appendix n. 1, nel CD-ROM allegato.

⁵ E.C.C.O. APEL Recommendations and Guidelines. Allegato Appendix n.2, nel CD-ROM allegato.

⁶ E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorer's Organisations

⁷ ENCoRE - European Network for Conservation-Restoration Education - l'organizzazione europea che rappresenta la maggior parte delle istituzioni educative che si occupano dell'insegnamento di conservazione-restauro the European organization that represents most of the educational institutions teaching conservation-restoration at nei Masters e nel and PhD level.

nascosto dagli abiti realizzati in tessuto.

Dal punto di vista dei materiali abbiamo la presenza di: vetro, con cui sono realizzati gli occhi e le perline, filati metallici utilizzati nelle decorazioni degli abiti, cuoio con cui sono realizzate alcune calzature e capi di vestiario, fibre organiche utilizzate per alcuni cestini e una collana e carta utilizzata come imbottitura di alcuni abiti e per le etichette che recano i numeri di inventario delle statuine.

L'eterogeneità dei materiali costitutivi, la loro fragilità legata al fatto che si tratta in prevalenza di materiali di origine organica, ha costituito lo spunto per una riflessione riguardo i criteri guida e le relative scelte metodologiche di questo restauro.

DIFFICOLTÀ DI PROGETTAZIONE D'INTERVENTO COORDINATO

Il restauro di un manufatto polimaterico pone non pochi problemi sia al committente che al responsabile dell'intervento.

Progettazione e coordinamento sono due dei principali aspetti che spesso rendono complesso questo tipo d'intervento, assai più che il cattivo stato di conservazione dell'opera.

L'eterogeneità dei materiali costitutivi, decisamente troppi per la competenza di un singolo restauratore, ha comportato la necessità di rivolgersi a diverse professionalità per valutare, progettare ed eseguire il tipo di intervento giudicato più idoneo.

Il progetto ha comportato anche la definizione dei criteri e dei metodi della documentazione. Trattandosi di un tipo di manufatto nuovo per la nostra esperienza è stato subito chiaro che la documentazione, in particolare quella relativa alla tecnica di esecuzione dell'opera, aveva bisogno di una codificazione per la trascrizione dei dati significativi, allo scopo di avere un livello di approfondimento omogeneo su tutti i manufatti assieme a un'informazione esauriente, tenuto conto che il lavoro sarebbe proceduto a lotti.

Il lavoro ha così coinvolto, specialmente all'inizio, sia per la progettazione che per la messa a punto dell'intervento, un numero elevato di specialisti per i quali è stata necessaria una stretta collaborazione, che si è sviluppata nella realizzazione dell'intervento di restauro per quanto possibile intorno a "un unico tavolo", per consentire di procedere affiancati ed intervenire di volta in volta sul manufatto secondo le priorità che esso stesso ha dettato.

Pertanto l'intervento vero e proprio non poteva essere suddiviso semplicemente in relazione ai diversi materiali, ricorrendo ad uno smembramento del manufatto presso i diversi laboratori.

Questo ha comportato un confronto costante, una valutazione

attenta e critica delle scelte operate, alla luce dei diversi punti di vista, che spesso si è materializzata in una revisione delle scelte già effettuate in virtù di esigenze nuove che portavano a compromessi diversi e a una dilatazione dei normali tempi del restauro.

In considerazione dello stato di conservazione precario sia della parte lignea che tessile, a monte dell'intervento c'è stata la decisione di svestire le statuine.

Tale operazione, alcune volte eseguita solo parzialmente, ha inoltre reso possibile lo studio approfondito delle statuine, con la registrazione puntuale dello stato di conservazione e delle tecniche di esecuzione sia degli abiti che della struttura portante.

La collaborazione più stretta si è realizzata quindi, tra i restauratori del laboratorio di scultura lignea policroma e quelli dei manufatti tessili, in particolare durante le due fasi determinanti e più delicate dell'intervento: la svestizione iniziale e il rimontaggio a fine restauro.

Superata la fase iniziale di messa a punto dell'intervento su un



primo lotto di 5 manichini che presentavano uno stato di conservazione relativamente buono, sia i restauratori del legno che quelli dei manufatti tessili, data la casistica limitata/ripetitiva dei danni più frequenti, erano in grado di affrontare piccoli interventi anche su quelle parti realizzate in vetro, carta, cuoio, etc.

L'esperienza congiunta intorno al manufatto si era trasformata in un travaso di informazioni e in un arricchimento professionale di ciascuno.

L'OPERA E LA TECNICA D'ESECUZIONE

I manichini snodabili hanno misure comprese tra i 22 e i 55 cm, sono realizzati mediamente in undici parti, eseguite in legno di taglio, particolarmente adatto all'intaglio. Gli snodi delle articolazio-

ni sono realizzati con perni a disco in legno di noce, essenza più dura e quindi più adatta alle sollecitazioni meccaniche di tali parti, e a favorire un'articolazione estremamente libera. In nessun caso è stata adoperata la colla per vincolare i perni che risultano semplicemente inseriti a pressione nel corrispondente foro. Tale scelta è stata fatta originariamente per aumentare la mobilità dell'articolazione, pur nella consapevolezza di mantenere un punto di debolezza.

La testa, lo sterno e parte del petto, insieme alle mani e agli avambracci, sono le uniche zone il cui modellato è realizzato accuratamente per mezzo dell'intaglio e la cui resa illusionistica è completata dall'applicazione degli occhi eseguiti in pasta vitrea. Gli occhi, costituiti da piccole sfere, sono stati inseriti in una sede realizzata nel legno, e ulteriormente vincolati grazie alla preparazione che li incastona, completando al contempo il modellato delle palpebre. Il sistema preparazione/pellicola pittorica, il cui legante è in questo caso l'olio, è estremamente sottile per non ottundere l'intaglio del modellato. Una volta dipinte, le statuine venivano subito vestite con gli abiti, tant'è che abbiamo spesso rilevato l'impressione del tessuto sulla pellicola pittorica ancora fresca.

Purtroppo non sono stati trovati abiti di confezione coeva alle statuine e l'assetto originario si ipotizza solo dal confronto con gli altri presepi liguri settecenteschi.

Nelle attuali vesti non si riscontra un'omogeneità cronologica, un rivestire sistematico legato a un preciso momento storico, ma un lento e continuo rinnovamento e riadattamento attraverso interventi di manutenzione, riutilizzi, sovrapposizioni e parziali sostituzioni. Il riadattamento o rifacimento degli abiti non si mostra fedele al modello originale come testimoniano, ad esempio, gli abiti accollati delle figure femminili che coprono scollature originariamente più generose come suggeriscono le parti dipinte.

Generalmente si può dire che gli abiti sono di fattura piuttosto semplice, con un'attenzione soprattutto al risultato estetico e alle parti visibili. Confezionati con tessuti di varia tipologia, dalla più semplice tela di lino e rasatelli di cotone colorati, ai ritagli di tessuti operati e broccati, sono spesso di qualità abbastanza modesta. Le decorazioni sono realizzate con galloncini in filato metallico, passamanerie, pizzi e paillettes. I capi d'abbigliamento come manti, cappotti, vestiti interi, sono generalmente cuciti a macchina; cuciture eseguite a mano si sono ritrovate solo in alcune sottovesti o camiciole in lino, forse gli unici residui delle vesti originali. Altri capi

come gambali, braghe, sottomaniche, camiciole e bustini sono stati direttamente cuciti addosso al manichino con le fasce di supporto in tessuto fissate direttamente sul busto. Soprattutto queste cuciture risultano eseguite in modo molto sommario e frettoloso, come anche confezioni di quei capi di abbigliamento che sono stati sovrapposti ad altri per nascondere lo stato di conservazione troppo precario. Ciò indica che in un momento della storia del presepe, è divenuta prioritaria l'esigenza di risparmiare tempo nella confezione degli abiti e consentire una semplice e rapida vestizione dei manichini.

Una volta terminata la vestizione, la statuina veniva fissata alla base, nel nostro caso sempre di rifacimento, che originariamente simulava un terreno roccioso.

GLI INTERVENTI PRECEDENTI E LO STATO DI CONSERVAZIONE

Gli interventi precedenti sono stati sicuramente numerosi, purtroppo solo di alcuni si conserva la documentazione³. I più diffusi, dettati dall'urgenza dell'allestimento e pertanto eseguiti molto grossolanamente, si ripetevano con cadenza annuale in occasione dell'allestimento natalizio del presepe, che specialmente negli ultimi anni veniva montato, poi smontato e riposto fino all'anno successivo.

Risultano totalmente assenti le basi originali e spesso anche le scarpe dei personaggi femminili: questi danni sono da mettere in relazione con il tipo di allestimento che prevedeva un largo impiego di muschio, materiale per sua natura estremamente umido e causa probabile dell'importante deterioramento biologico di cui si hanno tracce evidenti.

Sono altresì presenti delle trasformazioni che rappresentano forse delle forzature in cui non si ravvisa intenzionalità di modificazione, quanto semmai una risposta approssimativa a un danno avvenuto: ad esempio i cavalieri, quando perdevano il cavallo perché in cattivo stato di conservazione, sono stati riproposti nella posizione in piedi fissandoli con chiodi a una base e inserendo un rialzo sotto i tacchi. Molte delle figure femminili risultano invece, modificate nelle loro dimensioni per essere state private delle scarpe danneggiate. Infine la completa assenza di abiti originali può essere messa in relazione con le mancanze riguardanti le basi e spesso le scarpe. Lo stato di conservazione dei singoli capi d'abbigliamento varia molto. Tracce evidenti dell'uso, di manipolazioni e immagazzinamento non corretti con consistenti depositi di polvere, formazione

di pieghe, scuciture, strappi e lacerazioni sono presenti su tutte le vesti. Particolarmente precario è lo stato di conservazione delle vesti in seta, che si presentano molto fragili.

INTERVENTI EFFETTUATI E MOTIVAZIONI

La prima operazione, propedeutica ai diversi materiali, è stata quella di sottoporli a trattamento disinfestante in atmosfera modificata.

L'intervento conservativo sui singoli materiali ripercorre una metodologia ben nota presso l'ICR. L'interesse di questo restauro risiede piuttosto in quelle che sono state le scelte di merito fatte a monte e la stretta e continua collaborazione fra i vari specialisti.

Il fissaggio della pellicola pittorica, ha seguito di pari passo la rimozione degli abiti, rallentando e a volte differendo l'operazione stessa di vestizione.

In alcuni casi si è ritornati su quelle porzioni d'abito il cui smontaggio era stato evitato, per consentire interventi di tipo conservativo sul supporto ligneo o per verificare la tecnica di esecuzione.

Per quanto possibile non si è voluto interferire con le modifiche e integrazioni avvenute nel corso degli anni, tuttavia la considerazione che la caratteristica di manichini snodabili non è solo legata alla necessità di movimentare la statua per poter infilare gli abiti, ma è anche finalizzata a consentire ogni anno un nuovo allestimento con la modifica delle posizioni dei personaggi, si è deciso di restaurare o ripristinare, dove necessario, la loro mobilità in modo da salvaguardarne la destinazione d'uso. A questo fine sono stati sostituiti gli snodi fratturati o lacunosi con altri eseguiti ex novo con lo stesso legno. Con lo stesso spirito in quei casi in cui mancava un braccio, una mano, una gamba o una scarpa si è deciso di ricostruirli, considerando che queste parti, in realtà elementi di produzione seriale, completano sì il modellato, ma costituiscono allo stesso tempo supporto per il tessuto degli abiti.

Questo ha consentito nei casi relativi alle figure femminili di restaurare il rapporto proporzionale tra l'altezza dei manichini e la lunghezza delle gonne.

Le ricostruzioni sono state realizzate in legno di tiglio e le integrazioni cromatiche sono state eseguite ad acquarello con la tecnica del puntinato su una stuccatura-preparazione a gesso e colla.

Tutti i rifacimenti antichi idonei al doppio scopo di conservazione e presentazione estetica sono stati mantenuti così come pervenuti; anche le basi di restauro sono state conservate eseguendo il minimo intervento.

Allo scopo di ripristinare la stabilità della scultura, equilibrio che

originariamente era garantito dall'inchioidare le basi all'allestimento, piuttosto che modificarle, abbiamo preferito aggiungere una base in plexiglas, quasi invisibile, che ne consente inoltre la movimentazione in sicurezza.

Anche per i costumi obiettivo dell'intervento è stato sia il mantenimento il più possibile, del loro assetto attuale in base ai principi conservativi del rispetto della materia originaria, che il recupero della loro fruibilità estetica. Pur mantenendo come *leitmotiv* la rigorosa conservazione dello stato attuale delle vesti, in alcuni casi siamo stati messi di fronte a delle problematiche o a delle scoperte inaspettate che ci hanno portato a compromessi che sconfinano dalle scelte iniziali: a volte sotto agli abiti esterni sono stati trovati capi dell'abbigliamento precedente che si è scelto di ripristi-



nare o in altri casi si è scelto di sostituire dei capi frutto di un frettoloso rifacimento in tempi recenti.

Terminato l'intervento conservativo della parte lignea e di quella tessile, per il rimontaggio e la vestizione del manichino si è proceduto necessariamente congiunti: le maniche di numerose vesti "intere" come cappotti, camice, vestiti e anche tutti i pantaloni potevano essere infilati solo sugli arti smontati e successivamente essere connessi tra loro.

BIBLIOGRAFIA

MARICA MERCALLI, MARIATERESA ANFOSSI, (A cura di), *Il Presepe di Imperia*, Imperia 2003.

GRUPPO DI LAVORO

Marica Mercalli, storico dell'arte, direzione lavori;
Marisol Valenzuela, Federica Di Cosimo, Costanza Longo, laboratorio scultura lignea policroma;
Silvia Checchi, Manuela Zarbà, laboratorio manufatti tessili;

Lidia Rissotto, laboratorio manufatti in cuoio;
Eugenio Criscuolo, Arturo Lodi, progettazione nuove basi;
Giulia Galotta, laboratorio di indagini biologiche;
Fabio Talarico, Domenico Artioli, Annamaria Giovagnoli, laboratori di chimica e prove sui materiali;
Elisabetta Giani, laboratorio di fisica e controlli ambientali;
Angelo Rubino, Paolo Piccioni, Edoardo Loliva, documentazione fotografica

GIULIA CANEVA

La biologia vegetale per i beni culturali

PREMESSA

Il rapporto fra discipline scientifiche e umanistiche, in particolare in settori come quelli dei beni culturali, ha ormai raggiunto un consolidamento, grazie alle sempre più numerose iniziative che hanno portato ad un nuovo dialogo fra contesti culturali solo apparentemente lontani.

Sia nell'ambito del restauro, che nell'ambito dei beni ambientali, soprattutto dagli anni '70 e '80 si è iniziata ad accumulare una copiosa letteratura su diversi aspetti della diagnostica scientifica del degrado dei materiali costitutivi dei beni culturali e delle problematiche connesse al miglioramento della loro conservazione e valorizzazione. L'ultimo decennio ha visto un ulteriore incremento delle ricerche applicate a questo settore, così come una maggiore e sempre più condivisa attenzione a questa tipologia di problematiche.

Le pubblicazioni inerenti lo specifico argomento sono però sparse nell'ambito di una copiosa letteratura, spesso di non facile reperibilità e spesso riferita ad aspetti molto particolari. Nell'ambito del gruppo di lavoro per le botaniche applicate della Società Botanica Italiana, si è ritenuto quindi fondamentale l'elaborazione di testi in grado di fornire una panoramica generale su questo settore delle conoscenze, coordinando i diversi specialisti che in ambito nazionale hanno approfondito specifici ambiti della ricerca.

Nei paragrafi che seguono si mostrerà quindi l'articolazione delle problematiche più rilevanti sul tema e che sono state il filo conduttore del programma didattico-scientifico elaborato (Caneva et al., 2005, Caneva, 2005).

1. BIODETERIORAMENTO E CONSERVAZIONE

Nel tema della biologia applicata ai beni culturali i primi aspetti da affrontare sono quelli collegati all'analisi del degrado operato dagli agenti biologici sui beni culturali (Fig.1). Si sono evidenziati quindi dapprima i meccanismi generali di biodeterioramento, trattandoli nelle diverse tipologie, ma facendo specifico riferimento ai gruppi più frequentemente coinvolti.

Il biodeterioramento dei materiali avviene infatti mediante meccanismi di diverso tipo: processi fisici o meccanici, che determinano fenomeni di decoesione, rottura e disgregazione, e processi

¹ Rappresentazione plastica della nascita di Gesù che si fa tradizionalmente a Natale, con statuette raffiguranti i personaggi principali dell'evento descritto dai Vangeli, collocate su uno sfondo paesaggistico convenzionale che ha al suo centro la grotta di Betlemme; anche, dipinto, scultura che rappresenta la nascita di Gesù (Garzanti on line).

² Ed ha visto una proficua collaborazione con il laboratorio Arakne di Claudia Kusch (incaricato di eseguire una parte dei lavori dal Comune di Imperia).

³ Nel 1939 fu affidato un intervento di manutenzione al falegname G. B. Massabò come riferito in un articolo comparso sul "Giornale di Genova": "Noi trovammo un bravo artigiano, il falegname Massabò, che con lavoro paziente ... di lima e di sgorbia, rifece le mani e i piedi alle malconce per renderle ancora atte a figurare: al pastore ridiede il suo bastone, al zampognaro l'istrumento". Per quanto riguarda gli abiti nello stesso articolo viene ricordato il dono da parte di una Miss Carow di ritagli di seta per aggiustare gli abiti ... in *Il presepe di Imperia* a cura di Marica Mercalli, Mariateresa Anfossi, Imperia 2003 : 36-37.

chimici che inducono una trasformazione, degradazione o decomposizione del substrato. Questi processi generalmente avvengono simultaneamente, ma vi può essere la prevalenza degli uni o degli altri a seconda del tipo di substrato, delle biocenosi presenti, nonché delle condizioni ambientali. Bisogna inoltre tener conto che tra le cause di degrado chimico-fisico (abiotiche) e quelle biologiche non esiste una netta separazione poiché qualsiasi processo fisico o chimico può indurre, influenzare o essere controllato dall'attività degli organismi.

Nella comprensione dei processi di biodeterioramento bisogna ricordare innanzitutto che la colonizzazione biologica di un materiale può implicare:

- l'utilizzazione del substrato come sorgente nutrizionale,
- l'uso del materiale unicamente come supporto al proprio sviluppo.

In funzione di ciò le tipologie di danno e gli organismi coinvolti possono variare notevolmente, determinando lo sviluppo di organismi autotrofi od eterotrofi con esigenze ecologiche e caratteristiche fisiologiche molto differenti.

I fenomeni di biodeterioramento dei materiali sono infatti strettamente correlati anche alle caratteristiche dell'ambiente circostante.

Esiste in altre parole un complesso sistema di interrelazioni fra organismi-materiali-ambiente che ci fa comprendere la genesi, la dinamica e le peculiarità dei fenomeni di alterazione dei materiali e quindi anche le strategie ottimali per prevenirne il degrado.

Le diverse tipologie ambientali che caratterizzano i vari contesti dove vengono conservati i beni culturali (biblioteche, archivi, musei, ipogei, chiese, ambienti esterni etc.), così come i diversi contesti geografici a livello di macroscala, influiscono notevolmente sul loro degrado, sia chimico-fisico che biologico.

Per chi si voglia occupare di conservazione dei beni culturali è quindi di fondamentale importanza acquisire dei concetti, seppur minimi, di ecologia di base, soprattutto in relazione alla definizione delle esigenze ecologiche dei vari organismi e all'influenza che i parametri ambientali possono esercitare sugli stessi. Se l'ecologia è la scienza che studia le relazioni fra organismi ed ambiente, *l'ecologia del biodeterioramento* si occupa delle relazioni fra organismi che possono attaccare i materiali e i fattori ambientali che ne condizionano lo sviluppo.

Per una valutazione degli effettivi fenomeni di degrado sono indispensabili in parallelo conoscenze sistematiche e tassonomiche sui

vari organismi viventi, base per ogni ulteriore studio di tipo fisiologico ed ecologico.

Nella trattazione più specifica delle problematiche connesse al degrado dei beni culturali si è voluto poi affrontare l'argomento da diverse ottiche, in modo da rispondere con maggiore chiarezza alle esigenze legate alla loro conservazione.

In primo luogo vanno considerati i fenomeni di alterazione peculiari dei vari materiali prendendo in esame anche le problematiche di biodeterioramento a seconda della tipologia di contesti ambientali, a loro volta influenzati anche dalla diversa collocazione geografica e quindi macroclimatica.

Ai fini della conservazione e del restauro, si è cercato di rispondere, sulla base delle attuali conoscenze scientifiche, alle diverse problematiche degli interventi da attuare.

Si è sottolineata in particolare l'importanza di porre in atto strategie di conservazione preventiva, le uniche che rendono possibili interventi di lunga durata, e quindi sono state analizzate le diverse possibilità di controllo del degrado biologico (uso di biocidi o metodi fisici), fornendo infine indicazioni sulle tecniche diagnostiche da utilizzare.

2. CONOSCENZA E VALORIZZAZIONE

Su scala ancor più ampia, nell'accezione dei beni culturali nella loro valenza più globale, applicabile anche su scala territoriale, alcune tematiche che rivestono un particolare rilievo, anche se non ancora adeguatamente percepito nelle sue potenzialità conoscitive ed applicative.

Numerosi sono i contributi che le discipline della biologia vegetale offrono per una migliore conoscenza dei materiali costitutivi dei beni culturali, dalla morfologia all'anatomia per il riconoscimento degli stessi, con le sue ramificazioni che vanno dalla xilologia, alla palinologia, all'archeocapologia, allo studio delle fibre e dei fitoliti, allo studio delle rappresentazioni botaniche nell'arte, alla dendrocronologia, affrontando poi gli aspetti legati alla loro valorizzazione (Fig. 2).

Le conoscenze collegate al mondo della natura, a parte di casi di veri e propri monumenti della natura, quali foreste fossili, alberi monumentali etc., hanno dato l'avvio a collezioni di rilevante importanza, come giardini, orti botanici, musei naturalistici, sia per la loro valenza ambientale, che culturale al tempo stesso. E' infatti sempre più chiaro, come spesso evidenziato nei principi ispiratori delle strategie di conservazione dell'UNESCO, che i fenomeni natu-

rali e le realizzazioni connesse alla loro valorizzazione, comprese quelle che interessano la sfera del rapporto uomo-natura, affrontate nell'etnobotanica e in senso ancor più ampio nella botanica storica, siano un bene culturale nel senso più ampio della parola. Va quindi sottolineata l'importanza della componente vegetale del paesaggio e il ruolo che svolgono l'ecologia vegetale, l'archeobotanica e l'approccio storico-archeologico allo studio della copertura vegetale, nella progettazione ambientale.

BIBLIOGRAFIA

CANEVA G., NUGARI M.P., SALVADORI O., (Ed.) 2005 – *La biologia vegetale per i beni culturali- Vol.1 (Biodeterioramento e Conservazione)*. Ed. Nardini, Florence: 1-396.
CANEVA G. (Ed) 2005 – *La biologia vegetale per i beni culturali - Vol.2 (Conoscenza e Valorizzazione)*. Ed. Nardini, Florence: 1-500.

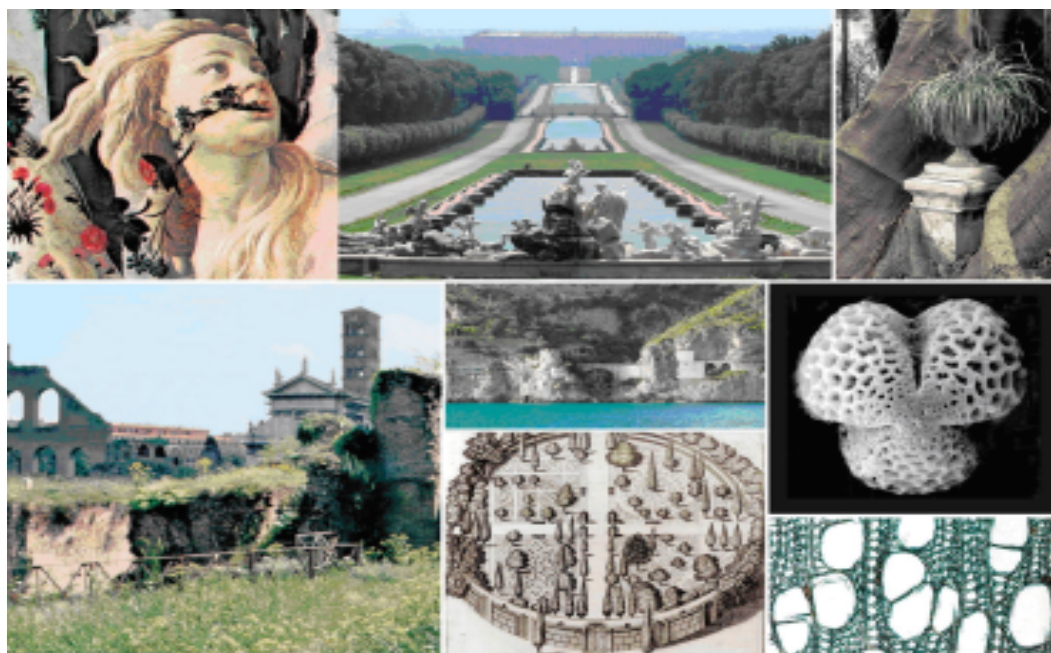


Fig. 1 - Diversi esempi di processi di biodeterioramento e degli organismi coinvolti. In alto: attacco fungino su tavola lignea dipinta (Firenze: *Madonna in trono e Santi* di Mariotto di Nardo,); Alterazione algale e batterica su dipinti murali (Matera: *Cripta del peccato originale*); Danni dovuti a spinta radicale (Mexico: Cobà,); In basso: Attacco fungino su pergamena; Batteri, alghe e licheni al microscopio ottico ed elettronico. [dal frontespizio del volume: Caneva G., Nugari M.P., Salvadori O., (Eds) 2005 – *La Biologia vegetale per i beni culturali- Vol.1 (Biodeterioramento e Conservazione)*. Ed. Nardini, Firenze: 1-396]

Fig. 2 - Diversi esempi del ruolo della biologia vegetale nella conoscenza e valorizzazione dei beni culturali. In alto: La fito- iconologia dell'arte- *La Primavera del Botticelli* (Firenze, Galleria degli Uffizi); I giardini storici- La reggia di Caserta; Alberi monumentali nell'Orto Botanico di Palermo; In basso: I parchi archeologici- Il Palatino (Roma)- I paesaggi di interesse culturale- La costiera Amalfitana ed il fiordo di Furore- I siti UNESCO di interesse storico naturalistico: L'Orto Botanico di Padova- pollini e legni per la conoscenza dei materiali nell'arte e nell'archeologia [dal frontespizio del volume Caneva G. (Ed) 2005 – *La Biologia vegetale per i beni culturali- Vol.2 (Conoscenza e valorizzazione)*. Ed. Nardini, Firenze: 1-500]



CAPITOLO IV

L'OGGETTO COME FONTE DI INFORMAZIONI

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

L'oggetto come fonte di informazione: come interrogarlo e come guardarlo?

"La vera filosofia è quella che ci permette di reimparare a vedere il mondo"

Maurice Merleau-Ponty

"Marco Polo descrive un ponte pietra per pietra. «Ma qual è la pietra che sostiene il ponte?» chiede Kublai Kan. «Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra - risponde Marco - ma dalla linea dell'arco che esse formano». Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: «Perché parli delle pietre? E' solo dell'arco che mi importa». Polo risponde «Senza pietre non c'è arco»".

Italo Calvino, *Le città invisibili*

108

Dopo aver scelto e riconosciuto un oggetto da indagare, dopo averlo dipanato dalla matassa del contesto, dopo averlo agguantato e forse toccato, che cosa dobbiamo capire di questo oggetto, quale il lato o il segmento che ha fatto breccia nella nostra coscienza ovvero nella memoria della nostra identità culturale?

Molte e approfondite sono state, fin dai tempi antichi, le ricerche, gli studi, le riflessioni sulla percezione in generale e sulla differenza di percezione che i nostri sensi hanno di uno stesso oggetto:

guardo e vedo o credo di vedere? Che cosa vedo io e che cosa vede ognuno di voi: certamente cose diverse. Se aggiungiamo altri sensi, il tatto, l'olfatto, l'udito – per non parlare del 'sesto' senso – le cose si complicano e forse sentiremmo oggi il bisogno di creare un data-base per ordinarle! Ma la realtà... forse non ha voglia di farsi "ordinare"! Forse dobbiamo solo cercare di *ri-conoscere* quegli aspetti che in quel momento si mostrano a noi perché sono quelli di cui noi abbiamo bisogno.

Dobbiamo usare la mente o il cervello? La funzione o l'organo? Ma dove risiede la memoria? Come possiamo *ri-conoscere* una immagine, una melodia, un odore e così via. L'elenco dei quesiti può essere interminabile, e di nuovo si potrebbe accendere la sfida tra la filosofia e le scienze naturali.

Cerchiamo allora di mettere al centro, come cosa più importante, l'**oggetto** che abbiamo scelto di conservare e tramandare.

Si chiedeva Berkeley già nel lontano 1709¹, come mai se apro la finestra ed i miei occhi **guardano** fuori, non ho il potere di decidere che cosa **vedere**. Che cosa arriva alla nostra retina, alla nostra

mente, alla nostra coscienza? Quale emozione produrrà l'oggetto che avremo **scelto** di **vedere**?

E se invece fosse l'oggetto che mi sceglie? O meglio che decide di 'palesarsi' a me, in quel luogo e in quel momento? Perché sono passata centinaia di volte dinnanzi ad un monumento, e solo un bel giorno ne ho visto una parte – magari importante- che non avevo visto prima?

Per capire meglio cercheremo di indagare il meccanismo della **percezione**, chiedendo una forte collaborazione alle scienze naturali, oppure cercheremo nel profondo del pensiero e della coscienza, chiedendo aiuto alle scienze umane?

"Vedi, Carmine, se tu ti affacci ad una finestra e guardi il panorama, l'intuizione di quel panorama avviene di colpo, per dato e fatto della percezione che immediatamente si ordina nella tua coscienza: sarebbe impossibile per te ostacolare la formazione interiore di quella conoscenza, se non chiudendo gli occhi, ossia interrompendo il nesso esistenziale con quel paesaggio. Ma, se tu sei un pittore e, nell'occhiata che getti al panorama, senti risvegliarti un interesse particolare per quel paesaggio, avverrà un cambiamento impercettibile dentro di te, eppure fondamentale, che può di lontano suggerire il confronto con quello che avviene, quando si aggiusta le lenti di un binocolo: con una nuova chiarezza ti balzerà contro il paesaggio. Ma, in questo caso, non con più precisione ottica, se mai più definito all'interno stesso della sua apparenza. Questa seconda visione, che in senso proprio si può dire fenomenica, non si identificherà alla prima, esistenziale, che ne hai avuto, né la distruggerà, ma sarà meno vivo in te, in un certo senso, perché si porrà decisamente fuori del tuo approdo, eppure acquisterà una determinatezza, una necessità, una invariabilità che non aveva quando ti appariva unicamente come un dato empirico"².

Un altro grande maestro della storia dell'arte, Cesare Brandi, si poneva- in anni a noi più vicini- il problema della creatività dell'immagine nella mente dell'artista, ben conoscendo le recenti teorie filosofiche in materia³, e di conseguenza la ricezione che noi ne avremo nella coscienza: da questi principi deriverà poi la sua teoria del restauro.

Forse non lo sappiamo, ma ognuno di noi possiede, perché lo ha accumulato durante la propria vita lavorativa, di studio e di esperienza, un patrimonio enorme di **conoscenza non scritta**, che sappiamo usare molto bene, soprattutto in casi di emergenza. Come scoprire e condividere con altri questo nostro **patrimonio nasco-**

sto?

Dopo aver percepito, visto ed osservato qualcosa abbiamo spesso il desiderio di documentarlo. Ma perché? Per possederlo meglio? Per fermare il tempo? Per ricordare? Moltissimi sono gli interrogativi ed altrettanti i modi di **documentare** qualcosa.

L'etimologia ci chiarisce il significato all'origine, e cioè dimostrare/insegnare. Ma come? Con quali mezzi? Utilizzando i nostri sensi: dunque per mezzo dei racconti, delle descrizioni, della poesia ed altre forme intangibili; oppure mediante un mezzo tangibile: il **segno**. " Dal ceppo originario dell'immagine divergono i due rami: il primo... si svilupperà nel linguaggio e nella scrittura... Il secondo ramo, che è quello dell'immagine vera e propria, svilupperà la diretta specularità dell'immagine... il suo punto di arrivo sarà dunque la realtà pura dell'arte.⁴" In questo testo Brandi, rifacendosi ai filosofi Kant⁵ ed Heidegger⁶ analizza il meccanismo di approccio alla realtà e lo verifica attraverso le immagini da quelle preistoriche fino all'arte contemporanea comprendendo anche i disegni infantili.

Siamo di nuovo in tre: io, l'oggetto e il mezzo per riceverlo e trasmetterlo. Devo essere cosciente che ogni volta che cercherò di fermare l'oggetto, di documentarlo, io opero una scelta, ovvero **interpreto** l'oggetto e il suo messaggio, proprio come quando suono o canto da uno spartito musicale: ho dinanzi a me dei segni che possono non significare nulla, oppure possono comunicarmi una serie di suoni, forse una melodia, comunque un messaggio. Quel messaggio, quel suono dipenderà dagli strumenti che ho per vederli, interpretarli, raccontarli o riprodurli.

Dovremmo metterci in grado di **ascoltare** quei segni, di **vedere** quei suoni. Abbiamo elaborato un esercizio che ha riscontrato un'ottima valutazione: i partecipanti sono stati divisi in piccoli gruppi (3/5) e dovevano immaginare di essere l'oggetto che avevano fisicamente tra le mani. Dopo averlo osservarlo attentamente hanno raccontato in prima persona la propria 'storia', da quando era solo materia e poi fu formato, apprezzato, venduto o regalato, oggetto di cure oppure abbandonato e caduto nell'oblio, fino a quando qualcuno non lo ha *ri-conosciuto* e riportato a nuove cure, a nuove ricerche e forse ad una nuova presentazione. Questa immedesimazione nell'oggetto di studio ed osservazione, li ha costretti a mettersi dall' 'altra parte', dalla parte cioè di chi subisce attenzioni e cure più o meno benevoli.

Potremmo anche trovarci di fronte ad un 'frammento' e non rico-

noscerlo: ma quel frammento ha anche lui una storia da raccontare. Se saremo in grado di riconoscerlo ed accostarlo ad altri frammenti consimili, forse la sua storia si potrebbe ricomporre, come in un mosaico. Come le parole del vocabolario in ordine alfabetico non hanno un particolare interesse, ma se accostate in modo diverso possono comporre una frase, una novella, un articolo, una poesia ed anche un poema.

L'oggetto della mia percezione, grande o piccolo, solo o in un contesto, di materiale organico o inorganico, e così via, una volta scelto dalla mia coscienza come oggetto culturale, diventa un *monumento*, nel senso che abbiamo citato di 'memoria'⁷.

Continuerà a comunicare con noi, se lo vorremo, anche se smembrato, se *di-stratto* dal suo contesto originario, ma probabilmente ci comunicherà la sua nuova e diversa vita, quella di 'isolato'.

Pensiamo ad un qualsiasi oggetto che viveva in una casa, in una strada, che faceva parte di un paesaggio culturale o di un paesaggio naturale e che ora è in un museo, in una bellissima vetrina con microclima e illuminazione secondo parametri scientifici universalmente concordati: quale sarà il suo nuovo messaggio?

Le **nuove tecnologie** ed i progressi della tecnica possono aiutarci moltissimo nel compito di tramandare gli oggetti e la relativa documentazione, ma il livello di attenzione deve essere mantenuto alto: non è il numero, e la qualità, delle analisi che si possono fare o il numero, e la qualità, delle documentazioni che siamo in grado di effettuare, che portano ad una comprensione della sostanza dell'oggetto, né ad una diagnosi corretta e funzionale alla conservazione del nostro patrimonio culturale.

Un'ultima osservazione: fino a pochi decenni fa non esisteva né la fotografia né il filmato, ossia l'immagine in rapido movimento. Si era abituati a guardare e riflettere con calma, a cercare di vedere, di capire, e si memorizzava forse automaticamente, e comunque in modo da 'tenere a mente' per un periodo lungo.

Oggi abbiamo fretta, e abbiamo delegato la nostra memoria ai post-it, ai cellulari, ai computer, a internet! E ricordiamo solo per un periodo breve!

Una volta le immagini erano fisse: monumenti, dipinti, miniature, disegni, fotografie.

Da alcuni decenni sono in movimento, sempre più rapido, sempre più numerose.

Se pensiamo ai nostri avi, la maggior parte dei quali non sapeva leggere, apprendeva o attraverso la storia ripetuta oralmente⁸, o

attraverso le immagini durante i sacri riti.

Ma quelle immagini, la maggior parte devozionali, erano fisse, e le si potevano guardare e riguardare, si aveva il tempo della riflessione e della discussione. A volte qualcuno leggeva e descriveva, e gli altri stavano ad ascoltare.

Già nel 1967 Marshall McLuhan insieme a Quentin Fiore pubblicavano *The medium is the message*⁹, ci mettevano in guardia verso le sfide dei nuovi media, le manipolazioni, i massaggi dei nostri cervelli: “tu stai cambiando...la tua famiglia sta cambiando...Il tuo lavoro...i tuoi vicini...”

Oggi nel nostro mondo ‘civilizzato’ tutto questo è marginale: le immagini non sono né mimetiche né simboliche, sono quasi sempre *manipolate*, e sono sempre più in rapido movimento.

Dobbiamo quindi elaborare un nuovo modo di guardare, di percepire la realtà e di distinguerla dalla finzione, un nuovo modo di ricordare. “Il libro è un’estensione dell’occhio”¹⁰. Oggi parafrasando potremmo dire: “Gli schermi - che ci bombardano con le loro immagini, dal computer di casa a quello della pubblicità - sono un’estensione dell’occhio.” Di quell’occhio che non sappiamo più usare per guardare, riflettere ed analizzare criticamente gli oggetti che cerchiamo di raggiungere, di capire nel loro significato più profondo? Siamo forse diventati soggetti passivi da essere osservati da un grande occhio che ci rincorre ovunque, quasi in modo ossessivo?

Cerchiamo piuttosto di esercitare di nuovo le nostre capacità di guardare e di vedere per capire meglio il patrimonio da conservare e trasmettere, di discernere ciò che vale la pena di essere elaborato, di ri-conoscerne i messaggi ed i valori da trasmettere ai nostri successori.

¹ G. Berkeley, *Philosophical Commentaries. Essays Towards a New Theory of Vision. Theory of vision vindicated*, London 1948; trad. it. G. Amendola, *Saggio sulla nuova teoria della visione*, Lanciano, 1931: “When I open my eyes in broad daylight it is not in my power to choose what I shall see”.

² C.Brandi, *Cammine o Della pittura*, Firenze 1947:12

³ Croce (1866-1952), Husserl (1859-1938), Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980).

⁴ C. Brandi, *Segno e immagine*, Milano 1960 (ed. consultata Palermo 1996:14).

⁵ E. Kant (1724-1804).

⁶ Heidegger (1889-1976).

⁷ Rosario Assunto, *Monumento*, in Enciclopedia universale dell’arte, IX, 1963 : “Il termine monumento... serve a designare un oggetto che tramandi la memoria di persone o avvenimenti del passato”.

⁸ Ancora fino a pochi decenni fa, prima dell’alfabetizzazione di massa, il ‘patrimonio’ che il padre trasmetteva al figlio, specie in Toscana, era la Divina Commedia, a memoria. Scritta da Dante Alighieri (1265-1321) nel sec. XIV contiene oltre 14000 versi endecasillabi!

⁹ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, New York 1967.

LAURA DEL TERRA

La conoscenza tacita e le sue implicazioni nella costruzione di nuove competenze

INTRODUZIONE

Oggetto di questa breve nota è la conoscenza, in particolare sotto quali forme si presenta e come si costruisce e si gestisce. La domanda che sorge immediatamente è: **Perché** se ne parla?

- Perché la conoscenza, meglio il sapere, è parte vitale della vita quotidiana
 - Perché come individui e come comunità siamo portatori di saperi
 - Perché molto del nostro sapere è tacito (implicito), in molti casi non sappiamo neppure di possederlo e come lo utilizziamo
- Perché “ora e qui”?

In primo luogo si vuole rispondere all’interrogativo **Perché ora**.

Negli ultimi quindici anni del secolo appena chiuso, il sapere ha richiamato l’attenzione di molti studiosi all’interno delle comunità di esperti di aspetti sociali, filosofici, psicologici, antropologici, socio economici. Le motivazioni per le loro analisi ed approfondimenti dell’argomento sono stati, pertanto, di diversa natura e gli studi si sono mossi in differenti direzioni, generando così una quantità di articoli e libri relativi a discipline diverse, spesso anche con indirizzi ed approcci completamente disuguali. Nonostante queste differenze, attorno a questo argomento si è creata a livello mondiale una comunità di esperti che ancora oggi lavora su questo tema. A parte le dissertazioni accademiche, molte ricerche ed i loro risultati sono state effettuate a livello operativo, nelle organizzazioni: si riferiscono quindi a contesti di business, e sono state portate avanti da esperti interni, i cosiddetti “pratictioner”. E’ su questi ultimi aspetti che si procede nel seguito.

Prima di rivisitare alcuni concetti e alcune considerazioni critiche (nel senso inglese della parola) che si sono condivise con i partecipanti al corso SDC06, è sembrato utile richiamare una breve descrizione del sapere secondo i due aspetti che sono stati trattati nel corso.

Il sapere è costituito da una serie di dati, informazioni, competenze, sensazioni, valori, e molto di più, ed il suo perimetro, per quel che ci riguarda volenti o nolenti, si espande in continuazione. Si

tratta di un mix di esperienze personali e di informazioni esterne codificate relative ad ogni materia. Il sapere è costituito da due contributi, strettamente interconnessi, spesso separati nell'uso che ne viene fatto: il sapere tacito (implicito) e il sapere esplicito.

Qui vengono tracciati i loro aspetti più rilevanti ai fini di questa nota, a supporto della descrizione del meccanismo di costruzione del sapere stesso.

Il **sapere implicito** è soggettivo, spesso invisibile e non esplicitabile, fortemente personale, difficile da formalizzare, difficile da comunicare e condividere. Si costruisce sulla base di ideali, valori, emozioni, ed è radicato nelle azioni dell'individuo e nell'esperienza.

In linea di principio è il sapere dell'esperienza cumulata attraverso la corporeità, attraverso, cioè il guardare, vedere, ascoltare...; si tratta di sapere acquisito "Qui ed Ora". Dipende infatti dall'osservazione e si tratta di una acquisizione puramente analogica che viene dalla pratica.

Il **sapere esplicito** è oggettivo, sapere costruito attraverso la razionalità, elaborato dalla mente, è sequenziale in quanto basato sul "lì e allora (pertanto)", il che significa che segue un percorso logico. È digitale, nel senso che è basato su teorie: matematiche, filosofiche, sociali, economiche ed altre ancora.

Il punto focale di questo documento è la messa in evidenza dei bisogni di sviluppo di nuove aree di sapere e di crescita di tutte le sue dimensioni e dei relativi meccanismi, e inoltre delle possibilità di intervento per facilitare questo arricchimento a partire dal sapere esistente cumulato sia dalle persone sia dalle organizzazioni. L'aspetto della costruzione del sapere è tema scottante, anche se è possibile affrontarlo e gestirlo con successo, ma altrettanto importante è disporre di strumenti strategici per intervenire in modo da non perdere il sapere implicito. Dobbiamo saperlo trattare, e incapsularlo, farlo emergere prima che scompaiano i suoi portatori: è questo il caso di molti artigiani e delle loro abilità, anche nel campo del restauro.

A questo punto, ritornando all'inizio di questa nota, è bene rispondere alla domanda **Perché Qui**.

La introduzione di questo argomento in un corso sulle Decisioni di Conservazione è stata suggerita per il notevole impatto che il sapere personale ed il sapere organizzativo ha sulle Decisioni oggetto del corso, principalmente nel caso di decisioni relative all'Arte e alle relative opere.

In effetti le Decisioni nel campo della Conservazione debbono

essere prese dopo una valutazione razionale di tutte le conoscenze e dati disponibili, per allestire uno scenario completo, non solo storico-artistico, nel quale la scelta si colloca. Il sapere che deve essere preso in considerazione e valutato in queste scelte è principalmente il sapere implicito, il contributo del sapere più difficile da trasferire.

IL FUOCO SUL SAPERE IMPLICITO

Come e quando si fa uso del sapere implicito?

Due contenuti del corso costituiscono due buoni esempi di ciò che si intende per sapere implicito e relativo uso. Il sapere implicito, come detto, è la componente del sapere difficile da articolare con un linguaggio formale, è parte integrante dell'individuo, meglio delle sue esperienze, implica la presenza di fattori intangibili come credenze personali, prospettive, sistema dei valori. La descrizione dell'elefante da parte di diverse persone cieche, nella storia presentata da Rosalia Varoli Piazza, costituisce un buon esempio di come noi esprimiamo valutazioni e giudizi in base al sapere implicito che abbiamo accumulato, diverso da persona a persona.

Ciascun cieco, infatti, toccando una differente parte del corpo dell'elefante, non disponendo di una descrizione generale e articolata dell'animale, confronta la sensazione che riceve con i modelli presenti nella sua mente. La somma delle descrizioni altro non è che un conglomerato delle diverse esperienze personali che nulla ha a che vedere con la realtà. Quando Nicolao Bonini prende in esame, nel processo decisionale, la scelta razionale e la scelta intuitiva (spesso decisione anomala), parla dei due contributi del sapere usati nel processo decisionale: la prima si basa sul sapere esplicito, la seconda sul sapere implicito. Ciò che è sorprendente, a prima vista, è la velocità con la quale vengono prese le decisioni personali e quanto più lungo è il processo decisionale basato sugli aspetti razionali della scelta. La decisione immediata è frutto di aspetti culturali, credenze, valori, modelli, in sintesi di intuizioni, che non possono essere completamente spiegati. Questo tipo di decisioni attiene ai manager, e questo è il motivo della riflessione, per gli esperti di Conservazione.

Pertanto, una volta presa la decisione è necessario

- condividerne le motivazioni con gli altri esperti per un confronto tra i diversi punti di vista
- metterle in campo in una sessione di brainstorm,
- concorrere alla costruzione di un orientamento comune, tutto questo per raggiungere un livello di conoscenza comune,

una conoscenza decisamente superiore rispetto al sapere iniziale di ciascun esperto.

Ciò che è interessante per un continuo arricchimento a livello personale e organizzativo è la comprensione dei differenti ruoli giocati dai due contributi del sapere, per gestirli in combinazione, in modo completo e positivo: si tratta, in ultima analisi, di gestire il meccanismo di conversione dei saperi.

I QUATTRO MODELLI DELLA CONVERSIONE DEI SAPERI.

COME PASSARE DAL SAPERE PERSONALE AL SAPERE COMUNE AD UNA ORGANIZZAZIONE, GRUPPO O RETE

Si intende qui esaminare il circolo virtuoso della costruzione del sapere, facendo riferimento al più noto documento di base di tipo operativo. Si tratta del testo di due "practitioner" Nonaka e Takeuchi intitolato "The knowledge creating Company". Gli studi ivi riportati vengono per lo più dal mondo manifatturiero ma l'esposizione dei meccanismi di conversione, validi in ogni contesto, anche a livello personale, sono una chiave di lettura esplicativa del fenomeno.

Ciò che si è inteso riprendere con i partecipanti al corso SDC06, a seguito di una loro richiesta, è il quadro di interconnessione tra sapere personale e sapere organizzativo, il sapere comune a un gruppo di esperti, e la modalità di trasferimento del sapere implicito del singolo per creare nuovo sapere esplicito di molti e come tradurre questo ultimo in conoscenze implicite di ciascuno e della comunità costituita dai molti. Questo comporta alcune ripetizioni di quanto già esaminato, finalizzate peraltro ad una migliore spiegazione.

Il sapere personale **implicito** è costruito condividendo esperienze, apprendendo attraverso l'osservazione e attraverso la pratica, ed è la modalità con cui l'apprendista imparava dal proprio Maestro nei secoli passati. Cresce così in un "perimetro" di interazioni senza articolazione, e richiede una forte partecipazione personale – come nelle Scuole dei grandi artisti nel Rinascimento. Si è in presenza di un sapere condiviso attraverso una sua **socializzazione**. Il passo che consente la trasformazione di questo sapere in esplicito è il passo più arduo del trasferimento del sapere perché la necessità di esplicitarlo non nasce da chi lo possiede, che spesso non sa nemmeno di possederlo e usarlo, ma nasce all'esterno da terzi: è un interesse di tipo sociale di una comunità di qualsiasi natura e con qualsiasi obiettivo, finalizzato spesso allo sviluppo di un progetto comune. A causa della sua natura, il sapere implicito

non può essere esposto con esattezza, perciò per essere descritto si deve ricorrere all'aiuto di metafore, analogie. Tende a chiarirsi attraverso la formulazione e il confronto di ipotesi e modelli, richiede un lungo dialogo con il portatore di sapere implicito e momenti di riflessione collettiva con lui e gli altri membri della comunità: come è evidente, la condivisione avviene attraverso un processo lungo di **esternalizzazione**.

Un modo di esternalizzare il successo di una comunità e per diffonderne il sapere al resto della organizzazione è quello adottato da alcune imprese attraverso lo strumento dello Storytelling affidato ad uno dei suoi componenti. Il coinvolgimento personale nel successo conseguito e la passione nell'esperienza di partecipare i valori comuni e le emozioni come risultati personali e del team spinge gli uditori a domandare spiegazioni, ad approfondire sulla base delle proprie esperienze, a chiedere spiegazioni più dettagliate, a chiarire concetti attraverso il confronto di modelli e ipotesi. La esternalizzazione è un modo per passare dal sapere implicito a quello esplicito, cioè ad una nuova conoscenza che deve essere integrata con quella preesistente.

Assai meno difficile è l'articolazione dei risultati del brainstorm di esternalizzazione (che possono essere raccolti con una chiara descrizione in un documento formale di qualsiasi natura), confrontando, scambiando, combinando questi risultati con il sapere esplicito già posseduto: in sintesi, codificando l'insieme di saperi e collegandoli ai molti contenuti di sapere esistente disponibili, attraverso un processo di collegamento a rete del nuovo sapere creato con quello esistente. In questo caso la condivisione è il risultato di una **combinazione** e interrelazione di saperi.

Nell'ambito della esperienza comune durante il corso SDC06, un buon esempio di combinazione si è verificato durante la giornata dedicata alle miniconferenze, quando, almeno due argomenti discussi sono subito emersi come di comune interesse: le termiti, o insetti analoghi pericolosi per le opere d'arte, e la burocrazia alla base delle organizzazioni relative alla Conservazione delle opere d'arte. Il comune interesse per ciascun argomento ha stimolato approfondimenti e scambio reciproco di esperienze operative tra i diversi partecipanti.

Si è giunti al punto al quale l'iniziale sapere personale implicito si è trasformato in sapere esplicito della comunità, trasferendosi da uno a molti, trasformatosi in una ricchezza comune; ma per evitare il rischio di una sua cristallizzazione e per promuoverne il continuo

DINAH EASTOP, KATRIINA SIMILA
***Documentazione come
processo e come risultato***

arricchimento, cioè per promuovere creatività e innovazione, il suo percorso di trasformazione non può arrestarsi e il nuovo sapere esplicito deve essere utilizzato nella vita pratica, deve essere provato in campo. L'uso del sapere implica il suo essere trasformato in un nuovo sapere implicito, quello relativo all'apprendimento attraverso l'applicazione sul lavoro, sull'esperienza reale. La condivisione del sapere diventa operativa e genera nuovo sapere implicito, sia quello catturato attraverso il processo precedente dalla comunità con l'applicazione comune, sia quello di ciascun membro della comunità; questo ultimo per definizione è differente da individuo a individuo e dal sapere comune, per le differenze delle emozioni, dei valori, dei modelli personali. Questa ultima trasformazione è dovuta ad un processo di **internalizzazione**.

Un esempio di come si attua questo processo può essere chiarito facendo riferimento al processo di "Questions & Answers" alla fine della giornata delle miniconferenze, al limite facendo riferimento ai due temi rilevati di interesse comune, anche se si ci si può riferire a tutte le Domande, meglio a tutte le Risposte. Queste ultime hanno costituito la condivisione di sapere esplicito e, ciascun partecipante, se interessato, certamente ha pensato a come mettere in pratica la nuova conoscenza al suo ritorno, e da questa verifica in campo acquisire nuova esperienza attraverso la pratica.

CONCLUSIONI

Tornando dunque al punto focale messo in evidenza nell'introduzione, si è voluto richiamare la forte necessità odierna di essere creativi e innovativi in ciascun area di studi e di applicazioni. I quattro modi di conversione dei saperi rappresentano il circolo virtuoso per costruire e diffondere il sapere, chiarisce il ruolo del sapere personale e del sapere dell'organizzazione; ciascuna fase risponde alle modalità di trattamento del sapere nelle diverse condizioni e necessità al fine di individuare le strategie più idonee a costruire il sapere futuro e quindi la sopravvivenza delle organizzazioni. E' opportuno prestare particolare interesse alla prima fase di condivisione del sapere e al relativo processo di socializzazione perché uno dei principali rischi della conservazione delle opere d'arte è quella di perdere per sempre saperi impliciti allo scomparire di molte figure professionali: si tratta di saperi preziosi che una volta scomparsi non possono, per lo più, essere ricostruiti.

INTRODUZIONE

Gli oggetti sono fonti di conoscenza e gratificazione. Questo scritto si incentra su un esercizio di documentazione sviluppato dagli autori¹ per mostrare come la visione degli oggetti cambi e perché sia importante riconoscere tale variazione. La documentazione, che è una parte importante del processo di conservazione, può essere vista sia come risultato (documenti/testimonianze derivati) sia come processo sociale (l'azione del documentare).

Come processo, la documentazione comprende:

- Creare o selezionare un sistema di classificazione.
- Classificare, cioè posizionare l'oggetto in un sistema piuttosto che in un altro, oppure fare di quest'ultimo un'eccezione.
- Eseguire la registrazione dell'oggetto.
- Mettere in ordine il documento con altri, e renderlo utilizzabile.

La persona che documenta (il documentatore) deve scegliere (o adattare) sistemi generali di classificazione e categorie particolari in cui gli oggetti si inseriscono. Ad esempio, un certo tipo di piccolo oggetto in tessuto di scavo: nel tempo, alcuni esemplari di questa tipologia di oggetto sono stati utilizzati come borse ed altri come cappelli. Un simile reperto donato ad una collezione, senza nessuna informazione sul contesto, potrebbe rientrare nella categoria sia delle borse che dei cappelli. Se fosse schedato come cappello, il sistema di classificazione implicita sarebbe riferito all'abbigliamento. Se lo stesso oggetto fosse schedato come borsa, potrebbe inserirsi nella sezione degli indumenti come un accessorio di un costume, o potrebbe essere collocato in una sezione alternativa come deposito o trasporto. La scelta del sistema di classificazione spesso diviene importante quando il documento è immagazzinato (archiviato per il recupero), poiché la terminologia selezionata sarà cruciale nel facilitare o bloccare i processi di costruzione e collegamento di insiemi di dati attraverso riferimenti incrociati.

L'ESERCIZIO DI DOCUMENTAZIONE

Questo esercizio di documentazione è costituito da due parti.

Nella prima parte ad ogni partecipante al corso è richiesto di documentare un oggetto; nella seconda i partecipanti lavorano in gruppo per analizzare la documentazione risultante.

Per la prima parte i partecipanti rimangono seduti ai loro tavoli, che

sono sistemati in un grande ovale o in cerchio. Questo rende tutti in grado di avere una visuale chiara del centro della stanza e di tutti gli altri. Durante l'esercizio i partecipanti devono stare seduti. Ognuno è provvisto di una scheda di documentazione di una pagina. Il modulo ha lo spazio per scrivere il nome dell'oggetto, un grande spazio vuoto in cui si può disegnare l'oggetto, un altro spazio per il nome del documentatore e per la data di registrazione. L'oggetto è posizionato nel centro della stanza, così da essere visibile a tutti ad una distanza che varia dai 2 ai 4 metri. Ad ogni partecipante sono dati approssimativamente 15 - 20 minuti per riempire il modulo, scrivendo il nome che si vuol attribuire all'oggetto, disegnandolo, aggiungendo il proprio nome come documentatore e la data dell'esercizio.

Nella seconda parte il facilitatore raccoglie tutte le schede di documentazione completate. Dopodiché queste vengono distribuite in file (in ordine casuale) su un grande tavolo, ed i partecipanti sono invitati ad osservarle. Normalmente ci sono abbastanza risate tra i partecipanti quando commentano i disegni. Dopo questa reazione iniziale ed i commenti, il facilitatore incoraggia la discussione sui nomi dati all'oggetto e sui vari modi in cui l'oggetto è stato rappresentato. I partecipanti sembrano amare questo dibattito, che avviene in un'atmosfera informale, in cui si sta attorno al tavolo e si osservano le schede. Questo dà origine a ulteriori discussioni sul processo e sui risultati della documentazione.

Cos'è?

Una delle prime domande fatte durante la discussione di gruppo è *Che cos'è l'oggetto?* Questa non è una domanda facile alla quale rispondere in quanto l'oggetto selezionato per l'esercizio è difficile da identificare. Il fatto che il facilitatore stesso potrebbe non essere in grado di identificare l'oggetto aiuta a suscitare reciproca curiosità². Per esempio, non è chiaro quale sia il fronte o il retro dell'oggetto; forse è sottosopra. Un'altra domanda è *Dove inizia e finisce l'oggetto?* Alcuni dei disegni includeranno il tubo in cartone; altri non lo riporteranno. Il tubo in cartone è una parte dell'oggetto o è un sostegno? Se è un sostegno, è di qualche importanza? La difficoltà nell'identificare l'oggetto risulta in molti dei diversi nomi registrati sulle schede. Il nome dato ad un oggetto dipende dall'esperienza di cose somiglianti propria di ogni osservatore. Ognuno cercherà di collegare l'oggetto con la propria esperienza e proverà perciò a sistamarlo nel proprio sistema di classificazione.

QUAL'È IL TUO PUNTO DI VISTA?

Chiedere ai partecipanti di documentare l'oggetto dalle loro stazioni operative/tavoli significa farli diventare più consapevoli degli effetti del loro 'punto di vista' – sia fisicamente che metaforicamente. Il punto di vista fisico di ogni partecipante è fissato nella stanza e quindi in relazione all'oggetto. Ogni persona può documentare solo la propria visione dell'oggetto, cioè cosa può essere visto dal posto in cui si è seduti. L'effetto di questo 'punto di vista' fisico stimola il dibattito sugli effetti di altri 'punti di vista'. Per esempio, la visione di un architetto è probabilmente diversa da quella di un conservatore o di un curatore. Ogni specialista è verosimilmente interessato a differenti aspetti dell'oggetto, e quindi a vedere e registrare differenti caratteristiche come significative. Ogni persona descriverà inoltre l'oggetto in modi diversi, di nuovo in accordo con la propria esperienza e la propria prospettiva istituzionale (Drysdale 1999). Questa molteplicità di prospettive (sia punti di vista fisici che prospettive professionali) si riflette nei diversi disegni e diagrammi prodotti dai partecipanti. Differenze nella percezione dei colori e nelle parole usate per definirli sono probabilmente da sottolineare nel dibattito.

PERCHÉ STAI DOCUMENTANDO COSÌ L'OGGETTO?

La molteplicità di modi in cui l'oggetto è rappresentato sulle schede conduce alla discussione sul movente della documentazione. È ovvio per tutti che il ritmo veloce dell'esercizio non consente di considerare le schede come registrazioni complete, definitive, così la tentazione di 'trovare il vincitore' è molto limitata. Nonostante la natura non finita della documentazione, è chiaro che ogni documentatore ha compiuto scelte specifiche. Vantaggi e limitazioni dei vari approcci sono dibattuti, in modo da sottolineare che la documentazione è sempre fondamentalmente soggettiva, e che non c'è una unica via giusta per documentare. Alcuni partecipanti noteranno i colori dell'oggetto, alcuni catalogheranno i suoi vari componenti, altri annoteranno le sue dimensioni. Durante la discussione di gruppo, il facilitatore chiede quale delle schede di documentazione sarebbe più utile in diverse situazioni, ad esempio durante il progetto di immagazzinaggio dell'oggetto (ad esempio per trovare una cassa delle dimensioni adatte), oppure per la progettazione di una strategia di gestione integrata degli attacchi biologici (ad esempio per identificare i componenti contenenti chertina). Un'altra questione potrebbe essere: *Quale disegno scegliereste per un cartello segnaletico dell'Interpol se l'oggetto fosse stato*

rubato? La discussione di ogni situazione porterebbe probabilmente alla scelta di un disegno diverso. In questo modo la giustificazione logica spesso taciuta che sta dietro le scelte documentarie diventa più chiara. Osservare la documentazione prodotta dai partecipanti sottolinea la varietà degli stili di rappresentazione.

Alcuni disegni saranno naturalistici, copie dal vero dell'oggetto; altri saranno diagrammi semplificati, con le caratteristiche viste come significative dal documentatore identificate con chiarezza. Ogni gruppo professionale tende ad avere il proprio stile o convenzioni rappresentative. Esiste inoltre una grossa attenzione sulla tecnica di riproduzione digitale delle immagini.

Questo esercizio di disegno apparentemente semplice offre l'opportunità di discutere i punti forti ed i punti deboli dei differenti sistemi, e dimostra che decisioni fondamentali devono essere prese qualunque sia il sistema di raccolta ed immagazzinaggio dei dati.

Le differenze nelle postazioni (il punto di vista fisico) dalle quali ogni documentatore guarda l'oggetto durante l'esercizio, possono essere viste come il riflesso di differenze simili nello status professionale e nella posizione istituzionale. Questa diversità crea molte tipologie di distanza o punti di vista dai quali un oggetto può essere visto. Riconoscere questo fattore è molto utile nel campo interdisciplinare della conservazione del patrimonio.

RIASSUNTO DI ESPERIENZA E RIFLESSIONE CRITICA

L'esercizio funziona perché replica il processo in quattro stadi della documentazione mostrando con chiarezza ogni fase.

Vediamo che il facilitatore determina la Fase 1 (*creare o selezionare un sistema di classificazione*) stabilendo lo schema della scheda di documentazione. La Fase 2 (*classificazione*) consiste nei nomi scelti per l'oggetto, e grazie all'ultima discussione di gruppo nel nominare e designare un fronte, un retro, un parte superiore e una parte inferiore dell'oggetto. La Fase 3 (*produrre i documenti*) è il lavoro di ogni partecipante. La Fase 4 (*riordinare i documenti*) consta di due momenti. C'è il riordino iniziale in cui le schede sono sparse per l'osservazione e la discussione di gruppo.

Dopodiché, una volta terminato l'esercizio, ogni partecipante prende la propria scheda e la aggiunge al proprio raccoglitore del corso. L'installazione generica data ad ogni foglio di lavoro del corso (compresa la scheda di documentazione) incoraggia i partecipanti a vedere la scheda come uno dei documenti tra la quantità degli altri documenti del corso. L'inserimento di questa descri-

zione dell'esercizio su supporto informatico è un'altra fase del processo di documentazione.

L'esercizio di documentazione non dovrebbe essere considerato come isolato poiché è legato al tema più ampio della comprensione e documentazione del 'ciclo di vita' degli oggetti e dei loro diversi usi nel passato e nel presente (Clavir 2002). L'esercizio è stato sviluppato come parte di una strategia più estesa volta a dimostrare come i reperti siano classificati diversamente a seconda del loro 'periodo di vita' e posizione istituzionale, che spesso rispecchia contesti sociali, politici ed economici più grandi. Le 'biografie' degli oggetti possono essere un metodo molto utile per documentare ed occuparsi dei cambiamenti dei materiali, delle strutture, delle condizioni e del valore sociale di oggetti e collezioni (Eastop 2003). Dovrebbe qui essere sottolineato che anche i sistemi di classificazione hanno una provenienza ed un tempo vita. Il disegno unisce molte discipline, e guardare tutte le schede documentarie insieme promuove il dibattito in modo cordiale.

L'esercizio è inoltre molto buono per favorire un ambiente di lavoro rilassato e cooperativo in un gruppo culturalmente mescolato (dove le differenze culturali possono rispecchiare le differenze di professione, istituzione e status percepito, tanto quanto etnia e nazionalità). Questa esercitazione sembra funzionare bene poiché si percepisce come divertente e non 'minacciosa', oltre al creare un vivace dibattito su argomenti importanti. Fornisce inoltre un meccanismo per coloro i quali sono meno a proprio agio nel parlare e raccontare per dimostrare le proprie osservazioni e competenze in documentazione; potrebbe quindi essere utile per eseguire una applicazione in documentazione durante il primo terzo di un corso. L'esercizio non richiede troppo tempo, denaro o strutture. Incoraggia inoltre la consapevolezza del documentare e gli esiti della documentazione. La vivace discussione della documentazione (le schede completate dai partecipanti) dimostra che 'il documentare' è un processo sociale attivamente dibattuto. In questo esercizio i partecipanti sono coinvolti attivamente nel dimostrare come la visione degli oggetti possa cambiare, in relazione a:

- Modi di vedere (inclusa la fisiologia della percezione)
- Punto di vista fisico (posizione)
- Punto di vista professionale
- Comprensione dei fini della documentazione
- Metodologia di classificazione (ad esempio un sistema progetta-

to principalmente per identificare la localizzazione di un oggetto in un museo, paragonato ad uno progettato per la valutazione delle condizioni e per il monitoraggio)

- Modalità di rappresentazione (ad esempio diagrammi stilizzati contro schizzi copiati dal vero)
- Riconoscere che esistono diversi punti di vista è un passo importante nella condivisione del processo decisionale per la conservazione.

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i partecipanti di Collasia 2010 dei corsi tenutisi a Kuala Lumpur (2003), Bangkok (2005), Leiden (2005); ed i partecipanti dello Sharing Conservation Decisions Course, tenutosi a Roma nel 2006.

BIBLIOGRAPHY

CLAVIR, M. (2002), *Preserving what is valued: museums, conservation and first nations*. (University of British Columbia Press, Vancouver).

DRYSDALE, L. (1999), 'The language on conservation: applying critical linguistic analysis to three conservation papers' in J. Bridgman (ed.) *Preprints of the 12th Triennial Meeting of ICOM's Conservation Committee*, Lyon (James and James, London) : 161-165.

EASTOP, D. (2003), The biography of objects: a tool for analysing an object's significance. In: Department of Museums and Antiquities, Kuala Lumpur, Malaysia, *International workshop on flexible materials in Asian collections. Exchange of approaches to conservation, presentation and use* (Department of Museums and Antiquities, Kuala Lumpur): 100-113.

WEBBER NDORO

Documentazione per il patrimonio culturale

Il ruolo di documentazione ed inventario per incrementare la conservazione e la gestione del patrimonio culturale è sempre stato riconosciuto. Sono due indispensabili strumenti per i propositi di identificazione, interpretazione e conservazione fisica della fenomenologia del patrimonio. Ci sono vari livelli e scopi per la documentazione nel campo del patrimonio a seconda del proposito dell'esercizio. A parte questo, il livello è anche determinato dalla scala o dallo scopo del sito o dell'oggetto e dalla tipologia di patrimonio in questione. Le sue dimensioni e la complessità giustificano la diversità delle metodologie scelte. I metodi da adottare per un sito archeologico, per esempio, sono differenti da quelli per un paesaggio culturale o una esposizione in un museo.

È inoltre evidente che il background professionale del documentatore ha un suo impatto sul livello e lo scopo di documentazione ed inventario. Per molti conservatori, l'ossessione dello scenario del *prima e del dopo* sembra essere prevalente ed è evidente un atteggiamento a documentare il deterioramento delle cose: ciò tende a focalizzare l'attenzione sugli aspetti materiali del patrimonio. Gli architetti, d'altro canto, sembrano essere più interessati nella riprogettazione, nel restauro e nella ricostruzione. La loro documentazione perciò è generalmente direzionata sui piani originali e sui progetti e su come questi si siano evoluti nel tempo; di qua la preponderanza dei disegni di piani e sezioni, in gran parte eseguiti da architetti, nel patrimonio documentale. Storici ed archeologi, invece, sembrano essere più interessati a quegli aspetti del patrimonio che comunicano informazioni su eventi passati e comportamenti sociali; situazioni simili esistono anche per antropologi, che, a parte l'interesse per gli eventi passati, sembrano accentuare 'l'uso e la storia' che stano alla base della fenomenologia del patrimonio. L'approccio contestuale è inoltre un tema controverso nella documentazione e nell'inventaristica curata da archeologi ed antropologi.

La situazione ideale per la documentazione ed inventariazione del patrimonio è l'approccio multidisciplinare, che comunque raramente si realizza, dato che normalmente le si esegue per i propri utilizzi (quindi da un punto di vista personale), da cui la parzialità che si crea in molti dei lavori di documentazione.

¹ L'esercizio è stato inizialmente elaborato per il programma CollAsia 2010.
² Al momento dello svolgimento dell'esercizio qui descritto, neanche gli autori sapevano cosa fosse l'oggetto in questione.

DOCUMENTAZIONE A DUE LIVELLI

Riguardo la documentazione dei siti, le attestazioni a livello nazionale in genere contengono informazioni di base riguardo a:

- Status legale di protezione
- Proprietà
- Data di registrazione
- Numero di registrazione
- Nome del documentatore
- Fotografie
- Nome, sito, orientamento, tipologie, 'significanza' e condizioni fisiche

Il manuale Midas si riferisce a queste informazioni come dati fondamentali di qualsiasi sito. (Midas, 1998).

A livello dei siti, il patrimonio culturale rappresenta informazioni specifiche su edifici, arte delle rocce, paesaggi culturali, foreste sacre etc. costituendo la mole delle registrazioni; quindi si diversificheranno a seconda del tipo. L'informazione o la manutenzione preventiva etc. varieranno inoltre in termini di intensità e scopo.



Lamu - La complessità della documentazione dei centri storici

DOCUMENTAZIONE A LIVELLO NAZIONALE

Gran parte della documentazione a livello nazionale è eseguita attraverso gli inventari. Questi possono essere costituiti dalla forma base di registrazione dati ma possono essere anche molto complessi. In molti paesi è una richiesta di legge, attraverso la normativa concernente la protezione dei beni culturali, che il patrimonio sia inventariato, registrato e tenuto in una sorta di lista, stabilendo così un sistema di base internazionale di documentazione o un registro a livello statale, che può essere utilizzato sistematicamente per registrare informazioni che possono provenire da una quantità di fonti. I dati dell'inventario sono poi standardizzati per assicurare che gli utenti possano trarre profitto dalle informazioni. È importante notare che a livello nazionale l'inventario potrebbe non essere

solo usato da professionisti del patrimonio ma anche da altri, per esempio, per la valutazione rischio/impatto (Darvill and Fulton, 1998).

Potremmo pensare all'inventario come ad una lista base, ma per questo per essere utile deve essere organizzata. C'è bisogno di un metodo e di uno standard di registrazione delle informazioni. Uno degli inventari del patrimonio meglio conosciuti nel mondo è il World Heritage List. Questo elenco consiste in informazioni di base standardizzate su ogni bene qualificato per la lista.

Per scopi pratici, la documentazione a livello nazionale fornisce ciò che segue:

- Identificazione delle risorse del patrimonio della nazione.
- Conduzione di campagne di revisione del patrimonio che si deve tutelare. Per esempio, registrando cambiamenti nell'uso o nell'abuso dello stesso, monitorando le condizioni conservative, etc.
- Classificazione del patrimonio in modo da definire le priorità.
- Valutazione le stime nazionali.
- Piano di aiuto per il patrimonio.
- Assegnazione risorse.

Quindi un inventario è uno strumento basilare per gestire qualsiasi risorsa. È solo nel momento in cui è correttamente elencato, identificato e classificato che può esistere protezione.

Si documenta inoltre a livello nazionale così da prendere decisioni ponderate e informate sul patrimonio stesso o su ciò che lo circonda. L'inventario nazionale può aiutare altri professionisti che non sono manager del patrimonio per considerare di proteggere le proprietà registrate quando si prendono decisioni per le autorità locali, per pubbliche attrattive e per progettisti urbani. L'inventario della proprietà nazionale forma le basi di qualsiasi studio sulla valutazione di impatto. Gli inventari sono utili, quindi, non solo per pianificare propositi ma anche uno strumento per la gestione avanzata di risorse e per progetti di ricerca. Possono aiutare nelle seguenti aree:

- Incrementare il recupero informazioni.
- Provvedere un formato comune per il patrimonio per assicurare la condivisione dei dati.
- Promuovere la coerenza in un sistema di registrazione dato.

DOCUMENTAZIONE A LIVELLO DEL SITO/OGGETTO

A livello dell'oggetto o del sito, le ragioni per la documentazione variano. Potrebbe essere per acquisire la conoscenza necessaria

per progredire nella comprensione del patrimonio, della sua storia e dei suoi valori. Oppure potrebbe concentrarsi sulla promozione di interesse e partecipazione da parte delle più ampie comunità. Solo a livello nazionale, la documentazione aiuta anche a prendere decisioni 'informate' su gestione e conservazione. Una documentazione più specializzata probabilmente aiuterebbe per interventi o alterazioni successive dell'aspetto fisico del patrimonio.

Proposte di gestione

A questo livello, la documentazione dovrebbe fornire informazioni a sufficienza per i professionisti del patrimonio per essere in grado di stimare i rischi affrontati dalle opere. Potrebbe inoltre portare a processi di quantificazione e fornire registrazioni a lungo termine. Al livello base del sito, può provvedere per il planning di molte cose come la stima dell'impatto ed il progredire del deterioramento.

Indagine

Quando si conduce una campagna di indagine la documentazione dovrebbe fornire i mezzi per:

- Descrivere materiali e tecniche utilizzate
- Indicare natura ed estensione di deterioramento o alterazioni
- Determinare quale altra indagine specialistica potrebbe essere necessaria
- Documentare gli effetti delle passate strategie di gestione e trattamenti conservativi
- Determinare i valori culturali e la loro evoluzione nel tempo

Tale investigazione sarà inoltre determinata dalle necessità del sito/oggetto.

Trattamento correlato

Nella maggioranza dei casi la documentazione è intrapresa quando il trattamento è indirizzato al sito o all'oggetto. La documentazione è quindi ritenuta essere il primo passo nelle operazioni di recupero o nei trattamenti. In questo caso è importante produrre una relazione accurata dello stato di fatto prima di prendere in considerazione qualsiasi operazione. Questo aiuterà nella determinazione del corso e della natura del possibile trattamento oltre ad identificare le priorità. Anche il lavoro precedente e le operazioni condotte devono essere documentate.

DOCUMENTAZIONE BASATA SUI VALORI

Molti dei documenti sono concentrati sulla materia giacché l'obiettivo principale riguarda la natura fisica di un sito o un oggetto.

Questo, in qualche misura, ha dei limiti, in quanto il sito o l'oggetto

possono essere più importanti in termini di 'significanza'. L'oggetto può avere diverse forme ed essere fatto di diversi materiali ma potrebbe, per esempio adempiere a qualche funzione durante cerimonie rituali. Quindi, qualunque documentazione che enfatizzi la forma o la materia originale non sarebbe capace di registrare il valore essenziale dell'oggetto. C'è perciò il bisogno di considerare l'aspetto non-materiale. È stato dichiarato molte volte che il tangibile può essere interpretato solo attraverso l'intangibile. Molto spesso il patrimonio tangibile non parla per se stesso e documentare il valore intangibile di un sito o di un oggetto può essere non semplice, particolarmente se si sta lavorando in società diverse dalla nostra, come con un cristiano che documenta il patrimonio Hindu, per esempio. Come scienziati, potremmo inoltre non credere in alcuni dei problemi in gioco, per esempio quando si documentano paesaggi culturali associativi, a volte le aree spirituali possono essere in disaccordo con quelle temporali. La dimensione fisica di una foresta sacra potrebbe non essere intelligibile o logica: potrebbe variare su basi stagionali. In breve, come possiamo documentare qualcosa che non conosciamo, che non possiamo vedere ed in cui non crediamo? Questo è il punto in cui gli approcci multidisciplinare per documentare sarebbero molto utili; un socio-antropologo in squadra sarebbe utile per registrare valori intangibili o altri aspetti.

DETERMINARE LE METE ED IL TIPO DI DOCUMENTAZIONE RICHIESTA

È molto semplice nel campo della conservazione e della gestione del patrimonio spendere tutto il proprio tempo documentando un sito o un oggetto. Ci sono molti esempi di progetti che si concentrano sulla produzione di documentazione di qualità, mentre il sito



Banizon-Benin - Antropologi più interessati alla storia dietro il sito e i suoi artefatti.

o l'oggetto progressivamente si deteriora. Comunque, nel mondo

reale ci sono limitazioni in termini di tempo e risorse. Quindi il primo passo, forse, nel completare un progetto di documentazione o di inventario è quello di definire chiaramente gli obiettivi o scopi dell'esercizio. Cosa è stato fatto? Quali sono i traguardi dell'esercizio e come facciamo a sapere di averli raggiunti? Questi determinano quale tipo di informazione viene raccolta. I traguardi dovrebbero essere determinati da bisogni, che vengono fuori dalla stima dei valori culturali di un sito/oggetto, così come quelli di gestione e guardiania. Traguardi e bisogni non dovrebbero essere determinati alla tecnologia, ad esempio, solo perché si è acquistato un apparecchio fotogrammetrico o un sistema GPS.

Alcuni possibili obiettivi sono:

- Capire l'estensione e la natura del sito/oggetto
- Compilare un inventario del sito per aggiornare il registro nazionale
- Valutare il significato culturale
- Valutare lo stato di fatto del sito/oggetto
- Fornire le informazioni del programma al progettista urbano
- Capire l'evoluzione dell'oggetto/sito
- Stimare le condizioni fisiche ed i problemi di conservazione
- Stimare le necessità gestionali
- Monitorare i cambiamenti fisici
- Estrarre informazioni specifiche per la produzione di materiale interpretativo

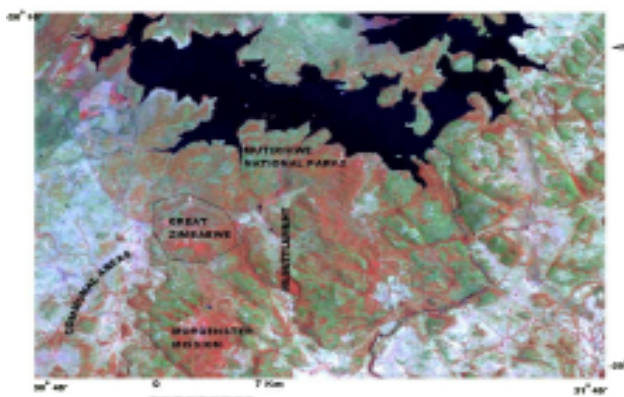
Questi sono solo suggerimenti. Ciò che dobbiamo fare è guardare attentamente ai bisogni del particolare sito o oggetto in questione, tanto quanto esaminare realisticamente le risorse e la priorità.

Quando si è scelto di raggiungere determinati obiettivi si può guardare al tipo di documentazione richiesta e pianificare in modo appropriato metodi e forma per raggiungere questi traguardi.

Più chiaramente è definito il fine dell'impresa, più chance si hanno di raggiungere risultati e, ovviamente, risultati molto vicini agli scopi. Rendere espliciti questi obiettivi potrebbe non esaltare troppo: gli esercizi di documentazione finiscono non-consultati sugli scaffali, semplicemente perché danno ai professionisti più di ciò di cui hanno bisogno o vogliono conoscere, o non forniscono l'informazione essenziale in forma accessibile.

Il modo per farlo è decidere esattamente quale tipo di documentazione è necessaria e trasformarla in un insieme di obiettivi per il progetto. I traguardi di cui si decide dipendono dal bisogno delle organizzazioni del patrimonio e dalle risorse messe a disposizione.

- Se non ci fosse documentazione adeguata al sito, sarebbe urgente eseguirla, specialmente se il sito fosse minacciato o le annotazioni fossero sequestrate dalla legge.
- Se i documenti fornissero le informazioni di base, che sono appropriate per l'identificazione, ci si potrebbe concentrare su una documentazione più dettagliata delle condizioni fisiche del sito.
- Se si sapesse poco sul contesto culturale o sull'importanza del sito, ci si dovrebbe concentrare su un programma di schedatura dettagliata coinvolgendo caratteristiche certe che fornirebbero ulteriori informazioni.



Immagini satellitari - utili per la documentazione di paesaggi su larga scala

- Se nella comunità fossero presenti nuove informazioni a proposito di un sito specifico, dovrebbero essere documentate come parte del lavoro.

Comunque, è necessario acquisire un'insieme di dati di base prima di iniziare a lavorare su una documentazione più dettagliata, ambiziosa o selettiva. I dati essenziali standard saranno quindi considerati tanto quanto i bisogni generali e specifici dell'oggetto o del sito. Un altro fattore critico da considerare è l'eventuale uso delle informazioni elaborate da parte di elementi estranei al gruppo di lavoro. Quale altro tipo di accesso potrebbero avere ai dati catalogati?

La documentazione è un esercizio che impegna tempo e risorse. È fondamentale avere una idea chiara del risultato atteso prima di intraprenderla. Il passo successivo, una volta determinati gli obiettivi, è di selezionare i metodi di documentazione più appropriati, che dovrebbero essere basati sull'uso previsto e sul livello di accuratezza richiesto. Per esempio, potrebbe uno schizzo essere sufficiente per raggiungere l'obiettivo oppure sarebbe necessario un disegno da architetto? Anche la questione tempo deve essere considerata – quanto velocemente si ha bisogno delle informazio-

ni e dove si possono reperire? Normalmente più tempo utilizziamo, più diventa costoso. È ugualmente importante considerare cosa è stato fatto in precedenza prima di imbarcarsi nel progetto, i documenti antichi potrebbero essere in archivi o altrove.

BIBLIOGRAFIA

DARVILL, D AND FULTON, A., *The Monument at Risk Survey of England 1995*. University of Bournemouth 1998.
MIDAS, *A Manual and Data Standard for Monument Inventories*, English Heritage, 1998.

JOSÉ LUIZ PEDERSOLI

Analisi scientifiche e tecniche: benefici e limitazioni

Prendere decisioni sulla conservazione dei beni culturali è un processo non facile. Significa rivolgere domande complesse legate al significato ed ai connessi valori di questi oggetti a diversi gruppi di stakeholders, il loro comportamento reale, i vari rischi ai quali sono esposti, e l'arco di tempo da considerare; tutto questo inglobato in contesti istituzionali con impegni legali e politici, e con risorse quasi sempre limitate.

Le decisioni sulla conservazione richiedono un approccio olistico e responsabilità condivise tra tutte le discipline ed i settori. È inoltre importante che queste decisioni siano *informate*, cioè sostenute da prove concrete. Prove che qui includono informazioni storico artistiche, dati scientifici sulle proprietà dei materiali e sulle condizioni ambientali, risultati della ricerca su stakeholder e contesto, rilievi conservativi, stima dei rischi, analisi costi-benefici, etc..

Grazie ai loro contesti di provenienza, gli stessi beni culturali sono una ricca fonte di prove per agevolare decisioni *informate* sulla conservazione. Una attenta osservazione da parte di storici e storici dell'arte, conservatori-restauratori, e professionisti delle discipline correlate impegnate nella gestione e salvaguardia del patrimonio culturale, garantisce informazioni di valore su elementi di stile, età, autenticità, condizioni conservative, vulnerabilità a differenti rischi e bisogni conservativi.

Le analisi scientifiche e tecniche offrono un ampio spettro di possibilità per sondare ulteriormente e studiare gli aspetti materiali dei beni culturali al di là di quello che potrebbe essere esplorato solo attraverso un approccio visivo e di contatto diretto. Esse includono:

- Vedere l'invisibile – attraverso la creazione di immagini al di là della regione del visibile nello spettro elettromagnetico, tipicamente nelle zone dell'infrarosso e dell'ultravioletto. Ciò permette la visualizzazione della vicina superficie 'nascosta' che cela caratteristiche come disegni preparatori, inclusioni e vuoti, attraverso creazione d'immagini all'infrarosso, e potenziamenti visivi delle caratteristiche delle superfici come tessiture, difetti e contaminazioni da immagini ultraviolette. La discriminazione visiva tra materiali che sembrano uguali, ma assorbono diversamente le radia-

zioni infrarosse o ultraviolette, è possibile usando la tecnica delle immagini in falso colore.

- Ingrandire – attraverso microscopia ottica, elettronica e con sonda a scansione, permettendo ingrandimenti nell'ordine rispettivamente di 10^3 , 10^6 e 10^8 .

- Esaminare a fondo – visualizzazione delle strutture interne di materiali opachi e multistrato attraverso l'applicazione di differenti tecniche radiografiche e tomografiche (ad es. : radiografia a raggi X, tomografia al neutrone, etc.).

- Colorimetria – descrizione sistematica e quantitativa del colore e trasmissione attraverso l'uso del colorimetro o dello spettrofotometro.

- Identificazione chimica – caratterizzazione chimica dei materiali e delle loro miscele utilizzando tecniche di separazione ed identificazione come cromatografia, spettroscopia, etc.

- Previsione – stima di verosimiglianza o del livello dei processi di deterioramento o alterazione, come anche dei risultati di possibili misure di conservazione preventiva ed attiva, tramite invecchiamento artificiale di serie di modelli e di originali (micro-scala), monitoraggio ambientale, etc.

Per migliorare il livello del 'decision making' nella conservazione attraverso l'uso dell'informazione scientifica, è importante riconoscere i benefici e le limitazioni delle analisi scientifiche e tecniche. Ciò può essere ottenuto attraverso il miglioramento di collaborazione e comunicazione con gli scienziati e rinforzando le proprie competenze scientifiche. Non comprendere questi pro e contro conduce comunemente alla percezione che 'la scienza possa risolvere tutto', che 'la scienza dipenda dall'avere l'attrezzatura più all'avanguardia' oppure che 'la scienza sia pericolosa o inutile'. Un riassunto semplificato di vantaggi e limitazioni dell'applicazione di analisi scientifiche e tecniche per rendere *informate* le decisioni per la conservazione è presentato nella Tavola 1.

Riconoscere le agevolazioni e le limitazioni degli strumenti scientifici è necessario, ma non abbastanza per informare le decisioni sulla conservazione in modo utile ed efficiente. L'utilizzo indiscriminato di analisi scientifiche e tecniche è spesso inutile a tal fine, se le domande fondamentali alle quali rispondere, il contesto della conservazione e le sue specificità e le tipologie di decisioni previste

Tavola 1. Vantaggi e limitazioni delle analisi scientifiche e tecniche per rendere *informate* le decisioni per la conservazione.

VANTAGGI	LIMITAZIONI
Campo di visibilità incrementato	Limiti delle prestazioni dei metodi di analisi: • Potere di risoluzione • Rappresentatività dei risultati (necessità di campionamenti) • Selettività e specificità • Limiti di rilevamento e quantificazione • Accuratezza e precisione
Informazione su caratteristiche ottiche e strutturali	
Informazione sulla composizione chimica e biologica	
Diversi metodi analitici non distruttivi o micro distruttivi disponibili	Campionamento o analisi distruttivi richiesti troppo spesso
Previsioni, basate su dati concreti, di probabili comportamenti in differenti condizioni (depositi, allestimenti, uso, durante e dopo il trattamento, trasporto, etc.)	Incertezza delle previsioni
Proposta di soluzioni basate su previsioni concrete e sperimentazioni sistematiche	Incertezza sui risultati delle soluzioni proposte
	Accesso (costi, perizie, strutture)

non sono comunicate e comprese chiaramente.

Le analisi scientifiche e la sperimentazione dovrebbero essere utilizzate come uno dei componenti, ugualmente importanti, dell'approccio integrato e interdisciplinare che globalmente indirizza le sfide della conservazione ed i bisogni dei beni culturali nei rispettivi contesti, prendendo in considerazione gli interessi di tutti gli stakeholders (Fig. 1). Gli scienziati come me hanno un ruolo da giocare nel contributo per una scienza ancor più integrata nella pratica della conservazione, migliorando la nostra 'competenza in conservazione', attraverso una valutazione continua e critica dei bisogni conservativi e dei risultati scientifici in stretta collaborazione con i colleghi di altre discipline e settori correlati, e comunicando reciprocamente ed in modo chiaro le questioni scientifiche. È inoltre importante non dimenticare che questo ruolo è giocato in un universo di decisioni per la conservazione a molteplici livelli e con molti attori (Fig. 2).

CONCLUSIONI

La scienza dovrebbe avere uguale peso nel processo di decision making nella conservazione. Gli input da tutte le discipline coinvolte dovrebbero essere di uguale importanza e, similmente, la responsabilità per qualsiasi decisione presa dovrebbe essere equamente condivisa. I vantaggi e le limitazioni della scienza dovrebbero essere compresi in modo chiaro da tutti coloro i quali sono coinvolti nel processo decisionale per la conservazione. La

comprensione reciproca e la trasparenza tra le discipline scientifiche e non scientifiche ed i professionisti è una via concreta per il miglioramento della qualità di quelle decisioni.

Il Corso ICCROM Sharing Conservation Decisions offre un forum ideale per professionisti della conservazione, sia partecipanti che docenti, per dibattere apertamente e comprendere ancora di più il ruolo della scienza nel processo decisionale per la conservazione. La disseminazione e la replica di questo tipo di esperienza è sicuramente un modo molto efficace di rafforzare gli approcci interdisciplinari in tutto il mondo per meglio proteggere il nostro patrimonio culturale.

Fig.1 - Analisi scientifiche e verifica come componenti integrati di un approccio globale e interdisciplinare per affrontare i bisogno della conservazione a beneficio della società (utenti del patrimonio).

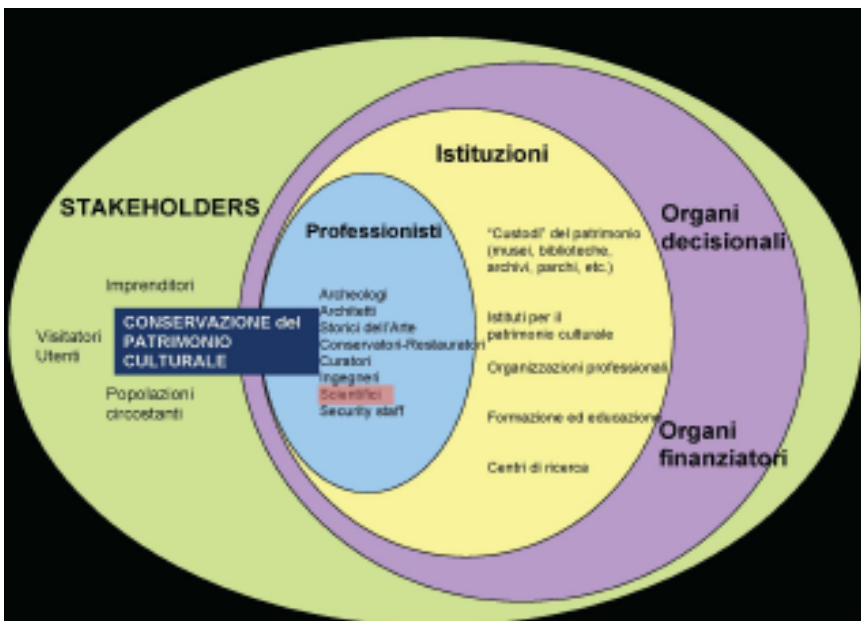
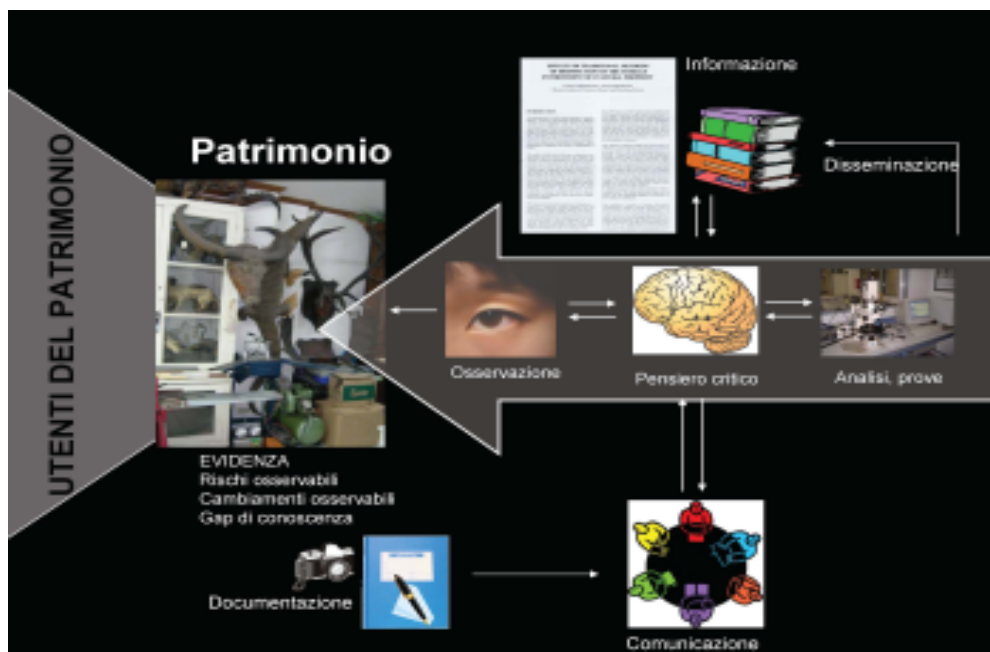


Fig.2 - L'universo multiplayer e multilayered delle decisioni in conservazione

ERNESTO BORRELLI

Investigazione e nuove tecnologie

Nell'affrontare questo argomento mi ritorna alla memoria il titolo di una conferenza IIC organizzata nel 1961: "*Recent advances in conservation*"¹. Ad un rapido sguardo ai titoli dei lavori presentati in quell'occasione appare subito all'occhio quanto sia ricorrente il termine *new* o *advanced*: *new solvent type*, *new methods for the consolidation ...*, *new picture varnishes*, *some new experiments in conservation*, *advanced methods ...*

Evidentemente che quello che era "*new*" quarant'anni fa, oggi presumibilmente non lo è più, ma questo poco importa. Il punto sul quale si vuole richiamare l'attenzione è il crescente svilupparsi nel mondo della conservazione di una forte tendenza all'innovazione ed alla ricerca di metodi ed applicazioni sempre più avanzati.

Da sempre, con sempre maggiore evidenza, si è cercato quanto di più innovativo tra scienza e tecnologia esistesse per meglio rispondere alle incombenti necessità di indagine per la conservazione del patrimonio culturale. Questo processo non ha mai subito alcuna empassa, ma ha coinvolto larghi settori scientifici ed ingegneristici sino a raggiungere l'attuale livello di sofisticazione attraverso l'importazione sistematica di metodologie d'indagine, dal settore della diagnostica medica, già a partire dagli anni '70, sino all'attuale utilizzo persino di metodi e tecnologie aeronautiche.

Si vuole porre qui in evidenza quanto oggi, ci sembri quasi naturale utilizzare *sensori intelligenti*, *nano-tecnologie*, *tecnologie microelettroniche ed opto-elettroniche*, (e l'elenco potrebbe farsi consistente), le risposte che gli scienziati della conservazione hanno dato e stanno dando alla esigenza di ottenere il maggior numero di informazioni significative senza alterare, modificare o interferire in nessun modo sull'integrità delle opere oggetto di studio.

Bisogna prendere atto che questo, sebbene sia stato un percorso graduale e ininterrotto, è comunque risultato un processo assai lento. Uno degli ostacoli principali è stato il fatto che la maggioranza delle tecniche disponibili non sono nate per essere utilizzate nel settore dei beni culturali ma importate da altri settori della ricerca e, in quanto tali, hanno richiesto nuovi studi, controlli sperimentali e opportuni adattamenti.

Negli **anni cinquanta**, grazie alla rapida diffusione delle discipline

nucleari, informatiche ed elettroniche fu introdotto (in particolare, nel settore sanitario ed industriale) un importante criterio innovativo: l'impiego delle *tecniche diagnostiche non invasive*. Si dovette aspettare molti anni perché questo tipo di indagine fosse applicato anche alle opere d'arte, con la sola eccezione della tecnica radiografica: il primo congresso sull'uso di tecniche non distruttive nel campo delle opere d'arte risale al 1973².

Da quella data si può dire che le nuove tecnologie hanno apportato un contributo fondamentale alla scienza della conservazione attirando l'interesse di soggetti delle più diverse discipline scientifiche e creando l'attuale scenario di collaborazione con un marcato carattere interdisciplinare³.

Non si vuole qui elencare quali siano le nuove tecnologie più avanzate recentemente in uso, tuttavia pare utile ripercorrere brevemente le tappe di questo processo attraverso alcuni esempi che diano una visione dell'exkursus tecnologico degli ultimi 15-20 anni prendendo come riferimento la tecnica di spettrofotometria di fluorescenza X⁴.

Negli anni 80 fu effettuato il restauro della statua equestre di Marco Aurelio⁵ in Roma: per lo studio della composizione della lega, si fece ricorso ad analisi su *micro prelievi* opportunamente trattati ed esaminati mediante tecnica di Fluorescenza X in laboratorio⁶.

Negli anni 90, fu effettuato lo studio dello stato conservativo della Chimera di Arezzo⁷: in questo caso, a distanza di 10 anni dal lavoro sul Marco Aurelio, l'evoluzione è fin troppo evidente, si passa dal ricorso a microprelievi ed analisi di laboratorio all'uso di *strumentazione portatile* utilizzata direttamente in situ⁸.

Nel 2000 fu eseguito uno studio della Lupa Capitolina⁹ conservata a Roma: in questo ultimo caso lo sviluppo della tecnologia di fluorescenza X, appare in tutta la sua evidenza. Per l'analisi della lega qui si fece ricorso ad un'apparecchiatura realmente portatile che oltretutto testimonia il complesso passaggio dalla fase di sviluppo delle *sorgenti* a quella più recenti di sviluppo dei *rivelatori* con la contemporanea miniaturizzazione delle apparecchiature proposte. L'apparecchiatura utilizzata fu del tipo SSD – Silicon Drift Detector¹⁰.

Analogo esempio, sempre in relazione all'uso di tecnica di fluorescenza X, può farsi in riferimento allo studio dei *pigmenti sui dipinti murali*.

Negli anni 80 durante il restauro della volta della Cappella Sistina in Roma, per il riconoscimento dei pigmenti, si fece ricorso al prelie-

vo di *micro-campioni* esaminati mediante microscopia ottica in luce polarizzata, ed identificati utilizzando uno spettro-fotometro di Assorbimento Atomico per l'analisi degli elementi metallici¹¹.

Negli anni 90, per un lavoro con analoga finalità, sulla parete del Giudizio Universale, sempre nella Cappella Sistina, si fece ricorso ad un sistema completamente diverso rispetto allo studio eseguito sulla volta: *misure in situ* mediante uso di un apparato portatile di fluorescenza X equipaggiato con una mira laser¹² analogo a quello utilizzato per la Chimera di Arezzo.

Nel 2000, come per la lupa Capitolina, l'uso di uno spettrometro portatile basato su un Silicon Drift Detector è risultato di grande utilità nello studio di un affresco di Lorenzo Lotto a Bergamo (Chiesa di S. Michele al pozzo XVI secolo).

Questi esempi evidenziano in maniera netta un fondamentale cambiamento metodologico che si ha con il passaggio da una modalità di lavoro di **tipo tradizionale** (prelievo campioni, osservazioni al microscopio e analisi per via umida mediante Assorbimento Atomico) ad una modalità di **tipo non distruttivo** con analisi strumentali direttamente *in situ*. A questo punto però va messo in giusta luce anche quanto siano differenti le informazioni che si acquisiscono, valutandone sia gli aspetti positivi che negativi.

Se prendiamo in considerazione gli esempi sopra enunciati, l'uso di uno spettrometro di fluorescenza X portatile, non necessitando di alcun campionamento consente un grande numero di analisi e quindi una conseguente maggior rappresentatività del dato. Non solo, ma anche i tempi di risposta risultano notevolmente ridotti. È opportuno chiedersi se il tipo di informazione ottenuta con questi mezzi sia adeguata agli scopi investigativi. Non si può sotto-cedere, nel caso del riconoscimento di pigmenti, quanto l'uso di questi spettrometri non sia del tutto appropriato. Questi, infatti, dal momento che rivelano solo la presenza di uno o più elementi metallici, sono lungi dall'essere discriminanti. Risalire alla natura di un pigmento solo attraverso il riconoscimento dei metalli presenti, siano essi maggioritari che in tracce può essere limitante. Si perde in questo modo una serie di informazioni quali ad esempio le dimensioni dei singoli grani di pigmento, le alterazioni sia di natura chimica (bordi di reazione) che ottiche (viraggi). Dati strettamente legati all'apparenza della superficie dipinta.

Ma allora quale il vantaggio delle nuove tecniche? Certamente non è di poco conto poter fare uno screening dei metalli presenti e sulla base di dati preliminari, limitare il numero di *prelievi* solo alle

zone strettamente necessarie. E' proprio qui il vantaggio perché è in questo modo che si va incontro a quella fondamentale necessità di minimizzare ogni intervento di natura invasiva finalizzato alla diagnosi.

Ma fatte queste considerazioni, ci si chiede: *qual'è il reale valore aggiunto di questa spinta innovativa? Quali siano le sinergie tra qualità del processo diagnostico ed interventi conservativi?*

Passando dagli aspetti più propriamente tecnici a quelli più generali, volendo prendere in considerazione gli effetti di ricaduta di questo costante processo d'innovazione si possono esprimere alcune perplessità. Se prendiamo in esame buona parte dei numerosi convegni in tema di conservazione, si può rilevare, con le dovute eccezioni, sempre con più frequenza un quadro degli interventi raggruppabile in tre grandi categorie:

- quella tipica dei lavori di *caratterizzazione di materiali e diagnosi fine a se stessa*
- quella tipica di descrizioni di *lavori di restauro privi delle opportune premesse di tipo diagnostico*
- quella tipica di applicazione di *tecniche analitiche* altamente specifiche e mirate

Più in dettaglio credo di poter aggiungere che alla **prima categoria** si possono ascrivere tutti quegli interventi che elencano una **lunga serie di analisi e relativi risultati** senza giungere ad una effettiva valutazione finale dei dati, né dimostrandone lo specifico utilizzo ai fini delle scelte conservative.

La **seconda categoria** di interventi (quelli privi delle opportune premesse di tipo diagnostico) riferiscono di **"brillanti" restauri** ottenuti sulla base di interventi di cui non si comprende il percorso che ha condotto alle scelte conservative adottate.

La **terza categoria** riferisce, nella maggioranza dei casi, di **tecniche analitiche** di natura sofisticata sicuramente interessanti ed a volte innovative, ma quasi mai il ricorso a queste viene motivato in termini di **vantaggi rispetto ad altre soluzioni analitiche**, tanto meno pongono l'accento sui relativi costi. Nemmeno viene mai evidenziato un possibile percorso analitico che giunga alla risoluzione di specifici problemi conservativi solo attraverso quella tecnica proposta.

Non si vuole dire che, visti i risultati, non si debba procedere in questo processo innovativo, anzi al contrario, ma certamente bisogna trarne maggiori vantaggi. Al di là dell'attivazione di possibili sinergie, credo ci si debba domandare: e' in atto oggi un analogo

processo volto allo sviluppo di *metodi di intervento e restauro*?

Esiste un'analoga evoluzione volta allo sviluppo di nuovi materiali per il restauro?

Non si pretende di dare qui risposta a questo interrogativo, l'intento è solo quello di stimolare una riflessione in questo senso sperando questo sia di spunto per un'interessante discussione.

In chiusura di queste riflessioni, ritornando in senso più stretto allo specifico tema "Investigazione e nuove Tecnologie", non si può prescindere dal considerare anche il rapporto esistente tra temi propri delle *scienze fisiche* e quelli delle *scienze storiche umanistiche*.

Per farlo ci si rifà ad un saggio dello storico dell'arte Roberto Longhi¹³ prendendo spunto da due casi specifici da lui trattati. Il primo caso si riferisce al ritratto della *"Dama con l'unicorno"* di Raffaello¹⁴ (1505-1506) ridipinto sino a trasformarne la protagonista originale in una Santa Caterina. All'inizio del XIX secolo Giulio Cantalamessa mise in evidenza la qualità non omogenea del dipinto, in particolare nell'area delle mani e della ruota dentata, aprendo la strada alla proposta attributiva di Roberto Longhi. Lo studioso, oltre ad avanzare il nome di Raffaello, giunse con straordinaria intuizione a prefigurare l'aspetto del dipinto originale, pienamente confermato dalle indagini radiografiche e dal restauro del 1935¹⁵. Il secondo caso riguarda il dipinto di Mantegna *"La morte della vergine"*¹⁶ (1462-1464) che si trova al museo del Prado e la sua famosa *ricongiunzione* con il *"Cristo che raccoglie l'anima della vergine"*¹⁷ grazie alle profonde riflessioni stilistiche, religiose, iconografiche dello stesso Longhi.

Come non esaltare, nel caso del dipinto di Raffaello, quanto sia stato utile il ricorso a tecniche radiografiche e o riflettografiche senza le quali a quell'epoca (1928) solo una rischiosa operazione di pulitura avrebbe potuto mettere in evidenza la ridipintura (il Longhi non nascose mai i suoi tentennamenti ed esitazioni).

Al contrario, per quanto riguarda il caso del dipinto del Mantegna, credo non vi sia spazio per nessuna tecnologia che possa sostituirsi al profondo e colto processo di riflessione critica che ha dimostrato l'unitarietà di quanto gli eventi, per varie ragioni, avevano impropriamente disgiunto.

Riporto testualmente una considerazione dello stesso Longhi che ritengo quanto mai attuale: *"Ci sarà senza dubbio un momento nel quale chiameremo in aiuto gli strumenti dei restauratori, il ticchettio degli apparecchi speciali. E certamente vi sono oggi molti appa-*

recchi, macchine e strumenti che pretendono aver risolto per sempre la questione dello stato dei quadri e di fare assolutamente almeno dell'intervento del lettore, del critico, dello storico, del conoscitore.

Ma un'abdicazione da parte nostra non è augurabile, e penso che non avverrà mai. Gli strumenti possono svolgere molto bene il loro lavoro, ma sarà sempre compito nostro indicare preventivamente all'operatore il momento e i punti esatti nei quali comincerlo.

Sempre al nostro occhio spetterà il controllo accurato del lavoro eseguito dagli apparecchi e di valutarlo in rapporto all'opera.

*Non dobbiamo infatti dimenticare mai che l'occhio è un apparecchio la cui precisione supera quella di qualsivoglia meccanismo: perché l'occhio soltanto è fornito di coscienza critica, e sa e conosce veramente come sono andate le cose nella storia dell'arte"*¹⁸.

Anche se troviamo compiacimento nel condividere questo pensiero questo non deve intendersi però come una completa abdicazione di ruolo questa volta, da parte del delle discipline esatte e della scienza della conservazione.

¹ *Recent advances in conservation*, contributions to the IIC Rome conference, 1961. International Institute for Conservation, Great Britain, London: Butterworths, 1963.

² AA.VV., *Atti del congresso internazionale Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973.

³ Borrelli, E., Alonso, M., *Obras de arte y técnicas de investigación no destructivas: un binomio imprescindible*, in: 9 congreso nacional END, Vitoria Gasteiz, Vitoria Gasteiz, Spagna, 1999, p. 253-259.

⁴ L'analisi di fluorescenza X sfrutta l'emissione di raggi di fluorescenza X (secondari) emessi dagli elementi metallici costitutivi dei materiali metallici (leghe) o singoli pigmenti. Quando sollecitati da una sorgente di raggi X, infatti, gli elettroni prossimi al nucleo dell'elemento passano ad un livello energetico superiore e, tornando allo stato iniziale, emettono raggi X secondari o di fluorescenza X di caratteristica lunghezza d'onda, misurabili con appropriato detector. L'identificazione dei singoli elementi metallici può essere ricondotta ad uno specifico pigmento, es: mercurio per il cinabro o il piombo per la biacca.

⁵ Il secolo A.C.

⁶ *Marco Aurelio: mostra di cantiere*, Istituto Centrale per il Restauro, Italy, Roma: Arti Grafiche Pedanesi, 1984; *Monumento equestre di Marco Aurelio: rapporto sugli studi e ricerche svolte dal CISTeC nel periodo 02/01/95 - 31/10/96*, Università di Roma "La Sapienza". CISTeC. Roma, Italy, 1996.

⁷ Nicosia, F., N., Diana, M., *La Chimera d'Arezzo*, ENEA, Italy, Firenze: Arti grafiche "Il torchio", Firenze 1992. La scultura etrusca (V-IV sec.a.C.). Fu scoperta nel 1553 nelle campagne di Arezzo e restaurata da Benvenuto Cellini. Museo Archeologico di Firenze.

⁸ Apparecchiatura con tubo radiogeno e rivelatore HP Ge planare, risoluzione 195 eV a 5,9 KeV, raffreddamento ad azoto liquido in *La Chimera d'Arezzo*, op.cit.

⁹ Carruba, A. M., *La Lupa Capitolina - Un bronzo medievale*, De Luca Arte Edizioni, Roma 2006.

L'autrice sostiene che la celebre statua, un bronzo del VI secolo a.C., non sarebbe di origine etrusca, come fin qui creduto, ma di età carolingia o romanica. Dalle numerose analisi chimiche e fisiche svolte, sono emersi dati importanti a sostegno di questa nuova ipotesi di datazione proposta sulla base degli elementi desunti dall'osservazione diretta dell'opera e dal con-

fronto con le caratteristiche di fusione riscontrabili nelle sculture bronzee classiche, etrusche, greche e romane, e quelle medievali, considerate in parallelo alle fonti letterarie ed all'analisi degli studi storici e artistici.

¹⁰ Sistema Peltier di raffreddamento, energy resolution 155 eV at 6 KeV.

¹¹ Gabrielli, N., Morresi, F., *Ricerche tecnico scientifiche sugli affreschi di Michelangelo*, in *Michelangelo e la Sistina*, Fratelli Palombi ed. Roma 1990 pp 115-121.

¹² Falcucci, C., Sciuti, S., *Analisi Non Distruttive di elementi chimici eseguite sull'affresco del Giudizio Universale di Michelangelo*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina. Documentazione e interpretazione*. I: Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1999.

¹³ Conti, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano, 1988.

¹⁴ Il dipinto è conservato presso la Galleria Borghese, Roma.

¹⁵ <http://www.mostraraffaello.it/opere1.htm>.

¹⁶ Dipinto a tempera su tavola, cm. 54x42.

¹⁷ Il dipinto è conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

¹⁸ Conti, Alessandro, Electa, Milano 1988, op.cit.

STEFAN MICHALSKI

Come può la scienza contribuire alla valutazione del rischio nell'illuminazione dei musei

LO SBIADIMENTO CAUSATO DALLA LUCE: DATI E LINEE GUIDA

Le collezioni di museo forniscono ampiamente prova che la sensibilità dei materiali alla luce varia seguendo diversi parametri. Si presume sicuramente che molti materiali inorganici siano del tutto insensibili (pietra, metalli, ceramica, vetro), ma tra i materiali organici che ci aspetteremmo essere sensibili, si possono trovare oggetti che non sembrano assolutamente scolorire, come ad esempio incisioni su carta, opposti ad oggetti che sbiadiscono così rapidamente che possiamo notare personalmente il cambiamento, come ad esempio nel caso delle fotografie a colori. Ogni conservatore possiede storie o immagini di oggetti facenti parte di quest'ultima categoria, e li userà per mettere in guardia sui rischi generali di perdita di colore.

Per tutto il ventesimo secolo, l'industria dei coloranti ha affrontato questa estensione in sensibilità e l'ha quantificata. Una scala pratica di sensibilità ("stabilità") è stata sviluppata per i tessuti dal 1924. Dagli anni cinquanta, il test di stabilità è divenuto di routine nell'industria delle vernici, come anche per i colori degli artisti. L'Indice di Colore, opera in diversi volumi, raccoglieva simili dati fin dal 1925. inoltre non mancavano scienziati della conservazione che pubblicavano trattati sulla rapidità dello sbiadimento dei coloranti storici: Stromberg negli anni cinquanta, Padfield e Landhi nel 1966, Feller e Johnston-Feller durante tutta la seconda metà del ventesimo secolo. Ho fornito retrospettive di tutta questa letteratura e sulle sue implicazioni per le collezioni dei musei (Michalski 1990, 1997) ed ho fatto un appello per far sì che ciò venisse considerato parte integrante del processo decisionale per l'illuminazione (Michalski 1990), ma a parte alcuni musei come il Victoria and Albert che hanno sviluppato linee guida per l'illuminazione collegate ai dati di sensibilità, la maggior parte si attiene ancora alle semplici regole formulate negli anni settanta – utilizzare 50 lux per la carta, i tessili e materiali sensibili simili, e 150 lux per i dipinti. Molte ragioni hanno contribuito ad evitare decisioni riguardo la quantificazione dell'illuminazione. I dati sono incerti, e richiedono ancora un esperto per l'interpretazione. L'attuazione di un tale

approccio oggetto per oggetto diventa ingestibile in pratica, e le strategie per ridurre questa complessità si stanno ancora discutendo. Nella mia esperienza, comunque, l'elusione più importante è probabilmente filosofica – gli individui non vogliono “approvare” tacitamente il futuro danneggiamento delle proprie collezioni. È meno doloroso prendere decisioni basate sul rischio di un accesso al pubblico inadeguato (abbiamo bisogno di almeno 50 lux per vedere minimamente bene gli oggetti), che affrontare il suo gemello, il rischio di degrado.

PRENDERE DECISIONI BASANDOSI SUI RISCHI

Il prendere decisioni basandosi sui rischi, o risk management (Antomarchi et al., 2005), affronta esplicitamente l'accettazione di un futuro degrado delle collezioni, così da minimizzare razionalmente la somma di tutti i degradi e perdite, in altre parole, di consegnare la collezione a qualche punto nel futuro con meno perdite possibili.

ESEMPI DI DECISIONE SULL'ILLUMINAZIONE UTILIZZANDO LA SCIENZA

“VOICE OF FIRE” DI BARNETT NEWMANN

Il dipinto “Voice of Fire” di Barnett Newmann è stato acquistato dalla National Gallery of Canada nel 1989 per 1,8 milioni di dollari. La vendita provocò un dibattito nazionale sulle spese del governo, con prevedibili dispute tra quelli che amano l'arte moderna e quelli che non la apprezzano. È stato da allora adattato ad essere una rispettabile attrazione per turisti, ed un investimento molto proficuo.

A quell'epoca, insorse una piccola crisi conservativa per la galleria. L'unico spazio disponibile per l'allestimento di un dipinto così grande era in uno “spazio pubblico”, in cui l'architetto aveva progettato più luce diurna rispetto a quella permessa in uno “spazio espositivo”. Il conservatore mi chiese discretamente un'opinione sul rischio cui il dipinto era esposto (600 lux invece dei 150 lux dello “standard conservativo”).

Fortunatamente, non erano necessarie analisi prolungate nel tempo, dato che il conservatore aveva già condotto in precedenza una intervista all'artista, ed era in grado di procurare l'identità dei due coloranti utilizzati nel dipinto. Ho potuto cercare i coloranti nel testo cardinale di Levison del 1976 *Artists' pigments : lightfastness tests and ratings : the permanency of artists' colors and an evaluation of modern pigments*. Come molti studi sulla stabilità diurna comunque, non è un libro semplice da interpretare,

soprattutto quando ci si attende una completa previsione di sbiadimento piuttosto che una semplice comparazione sulla relativa durabilità. La mia conoscenza sia di colorimetria che di studi sull'esposizione è stata essenziale per convertire i dati in previsioni di deterioramento della pigmentazione, ma alla fine ho potuto stimare che, dati i 600 lux della luce filtrata dagli UV, il più debole dei due coloranti (un eccellente e costoso giallo di cadmio) sarebbe, nel peggiore dei casi, sbiadito in modo percepibile in approssimativamente cinquecento anni di esposizione.

Dichiarai che questo era uno dei rischi più limitati rispetto a tutti gli altri piccoli rischi che erano già stati ritenuti accettabili dalla galleria, come l'ingiallimento del medium in 50 anni (che l'illuminazione può ridurre!), il probabile vandalismo su arte esposta all'aperto, e probabili incidenti durante i molti movimenti dello stesso periodo.

Perlomeno, ho potuto dichiarare che la galleria avrebbe potuto lasciare il dipinto controverso in esposizione lì dove stava per dieci anni o più, mentre poteva riconsiderare le varie opzioni di illuminazione, senza alcun rischio di sbiadimento.

SEGNI DI MATITA SU UNA MAPPA E SULLA VICTORIA CROSS

Facevo parte di una commissione per la conservazione in tutti i musei militari in Canada durante gli anni novanta. Mi inserii nel campo come ispettore per acquisire esperienza durante lo sviluppo dell'approccio sistematico che più tardi avrebbe supportato il nostro metodo per la gestione del rischio (Antomarchi et al., 2005). Uno di questi musei è stato ospitato nella struttura per l'unità militare che rappresentava, recentemente completata. Il suo manufatto più importante è una ‘Victoria Cross’ attribuita ad un ufficiale dell'unità durante la Prima Guerra Mondiale. La ‘Victoria Cross’ è la più alta onorificenza per atti di coraggio del British Commonwealth, un potente simbolo per incrementare l'*esprit de corps* in ogni squadra che ne avesse una, ed un oggetto, con forma a croce, da collezione assai desiderato. La medaglia è tenuta in un caveau, ma un manufatto specifico riferito a quell'atto di coraggio era posizionato in un posto molto visibile vicino all'entrata del palazzo, illuminato da molte centinaia di lux dalla luce diurna. Era la mappa dell'ufficiale di campo, che mostrava i suoi segni di matita blu riferiti ai piani fatti il giorno prima di ricevere la Croce. La mia valutazione fu che senza analisi lunghe e laboriose, i segni di matita blu dovevano essere presumibilmente non meglio di un #1 sulla scala ISO Blue Wool (Michalski 1987, 1990). Premesso che le matite colorate possono essere meno sensibili di un #1, molte

non lo sono, e fino a prova contraria, ci si deve aspettare il peggio. Nella situazione dell'illuminazione corrente la velocità di sbiadimento stimata era di uno step ben visibile ogni mese, e di totale perdita in poco più di tre anni. I segni a matita ancora esistono solo perché la teca era esposta a luce indiretta e fino all'espansione del museo, la mappa è stata conservata piegata, e probabilmente in deposito. Il mio consiglio è stato di rimuovere immediatamente il manufatto, e di prendere in considerazione una buona replica. Repliche della Croce e di altre preziose medaglie sono già in uso a causa del rischio di furto.

Coloranti altamente sensibili, cioè nell'intervallo da #1 a #3, sono comunque esposti a rischio significativo anche con i cosiddetti livelli di illuminazione "conservativi". Un colorante con sensibilità ISO #1 illuminato a 50 lux sbiadirà di un punto visibile in quasi un anno, e perderà quasi tutto il colore in circa 30 anni.

LEZIONI DA QUESTI ED ALTRI ESEMPI

Abbiamo visto un esempio di una sensibilità molto bassa alla luce (il dipinto *Voice of fire*), ed un esempio di sensibilità molto alta (la mappa con i segni a matita blu). In entrambi gli esempi, le conoscenze scientifiche hanno permesso una decisione basata sul rischio molto diversa dalla normale linea guida secondo cui "tutti gli oggetti vanno esposti tra i 50 lux ed i 150 lux". Si può anche dire che, una volta che il sapere è stato svelato, il museo è stato forzato moralmente a prendere decisioni molto diverse dalle normali linee guida. La galleria non poteva negare l'accesso al pubblico ad un dipinto importante comprato con fondi pubblici solo perché la regola della conservazione dei 150 lux stava per essere infranta, data l'assenza di rischio.

Il museo militare non poteva mettere in pericolo una mappa con segni di matita evocativi ed effimeri che sono sopravvissuti per quasi un secolo (essendo stata conservata piegata), solo perché le regole di conservazione dicono che l'esposizione a 50 lux è "sicura", perché in fatti il rischio è stato notevole.

La scienza dietro l'analisi dei rischi dell'illuminazione non è fatta semplicemente di dati, che spesso sono incompleti o astrusi, ma della loro interpretazione. Nonostante i nostri intendimenti di sviluppare strumenti per aiutare i conservatori in questo processo, come gli articoli di ispezione già citati, il regolo (ora esaurito) ed il poster del CCI sul degrado da esposizione alla luce (ora fuori stampa), è chiaro che ciò di cui si ha bisogno sono migliori strumenti per l'analisi dei rischi. Due si stanno distinguendo.

L'apparato per il micro-sbiadimento sviluppato da Paul Whitmore al Carnegie Mellon Institute permette di misurare la velocità di sbiadimento di un punto microscopico direttamente sull'oggetto in questione. Questo metodo scavalca tutti i grovigli analitici ed interpretativi di un approccio indiretto. Lo strumento è troppo costoso per molti musei (~\$50k), ma per musei grandi e per agenzie regionali o nazionali diventerà uno strumento indispensabile per l'analisi dei rischi di oggetti importanti che devono essere esposti. Il mio istituto sta mettendo a punto un calcolatore per il degrado da luce supportato dal web, che si avvale di un collegamento ad un database di classificazioni di sensibilità dei coloranti, presentate ed organizzate in modo da permettere ad utenti non tecnici di trovare i coloranti probabili presenti nel loro oggetto, e di prevedere il cambiamento nel colore come risultato del livello di lux e del programma di esposizione che viene selezionato. Ciò eliminerebbe tutte le ricerche ed i calcoli che hanno in precedenza impedito alla maggioranza degli utenti di condurre analisi dei rischi dell'illuminazione dei musei. Così l'incertezza dell'analisi dei rischi diminuirà sensibilmente, come risultato dello stoccaggio dati derivanti dall'uso dell'apparato per il micro-sbiadimento.

CONCLUSIONI

Come per molte delle applicazioni del sapere scientifico al processo decisionale, il problema con l'analisi dei rischi dell'illuminazione di un museo è stato capire ed interpretare una serie di dati sparsi. In passato un esperto, come me, era spesso interpellato, ma presto spero di vedere tutto questo sapere acquisito a disposizione di tutti in un modello complesso nascosto dietro una tranquillizzante pagina web.

Prima della lezione ho pensato a questi due esempi come interessanti ma probabilmente troppo superficiali. Gli allievi del corso, comunque, si sono congratulati nelle loro valutazioni per la natura "pratica" del discorso. Col senno di poi penso che la risonanza non fosse solo sul portare lo studio della perdita del colore su un piano accessibile, ma sulla sua applicazione diretta ai problemi quotidiani affrontati da chi cura le collezioni "sulla pubblica fiducia". Il processo decisionale basato sul rischio sembra burocratico, ma è semplicemente una formalizzazione dell'umano bisogno di prendere, qualche volta, decisioni intelligenti, circostanziate ed etiche, invece che seguire le regole.

BIBLIOGRAPHY

ANTOMARCHI, C., BROKERHOF, A., MICHALSKI, S., VERGER, I., WALLER, R. (2005), 'Teaching Risk Management of Collections

Internationally', *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 2 No. 2 : 17–140.

MICHALSKI, S. (1987), 'Damage To Museum Objects By Visible Radiation (Light) And Ultraviolet Radiation (uv)', *Lighting in museums, galleries and historic houses* (Museums Association, UKIC, and Group of Designers and Interpreters for Museums, London) 3–16.

MICHALSKI, S. (1990), 'Towards Specific Lighting Guidelines', *Ninth Triennial Meeting, ICOM-CC*, (ICOM-CC, Paris) 583–585.

MICHALSKI, S. (1997), 'The Lighting Decision', *Fabric of an Exhibition, Preprints of Textile Symposium 97* (Canadian Conservation Institute, Ottawa) 97–104.

AGNES W. BROKERHOF

Decisioni e rischio: alcune riflessioni personali

TRE CORSI DI SHARING CONSERVATION DECISIONS PIÙ TARDI....

Guardando indietro ai tre corsi SCD, riesco ad individuare uno sviluppo nell'insegnamento dei modelli di decision-making dal mio primo corso nel 2002 al terzo nel 2006. Sembra essere più uno sviluppo personale come riflesso dei cambiamenti nel nostro modo di lavorare e di pensare.

2002: IL MODELLO DI DECISION-MAKING

Nel 2002 argomento centrale del corso fu la descrizione di ciò che i miei colleghi ed io abbiamo fatto in Olanda con il 'modello di decision-making per la conservazione ed il restauro dell'arte moderna' (Foundation for the Conservation of Modern Art 1997). Si tratta di un modello sviluppato in Olanda per l'arte moderna come parte di un progetto nazionale che ha avuto il suo gran finale nella conferenza 'Modern Art who Cares' nel 1997. Quello che a prima vista può sembrare un esempio molto moderno, si basa effettivamente su una ripresa del lavoro svolto negli anni Settanta da Ernst van de Wetering ed altri, a proposito delle decisioni sulla conservazione di oggetti etnografici non occidentali. Sia nell'arte moderna che in quella etnografica, si devono comprendere significati e valori degli oggetti prima di interpretare le modifiche del materiale. Sono davvero non voluti, e quindi dannosi, oppure potrebbero aggiungere valore all'oggetto? Il modello decisionale è dunque basato sulla discrepanza tra la condizione ed il significato dell'oggetto. Solo se la discrepanza esiste, c'è un problema di conservazione e una sfida per la sua risoluzione.

Il modello è stato dibattuto con i partecipanti ed illustrato attraverso la sua applicazione alla conservazione di una collezione di reperti organici conservati *in vitro*, per dimostrare che sebbene progettato per l'arte moderna, il modello può essere applicato a qualsiasi oggetto o collezione (vedi anche van Dam 2004 e Wisse et al. 2005).

Era il momento in cui il 'Power Point' era il mezzo maggiormente utilizzato per le presentazioni, e le mie competenze nella docenza erano limitate alla illustrazione di ciò che avevo imparato, per compararlo e discuterlo subito dopo con i partecipanti al corso.

Questo approccio era alquanto in contraddizione con ciò che veniva sostenuto dal modello decisionale medesimo, che è tutto basato sulla condivisione di opinioni e sul dibattito affinché tesi determinanti possano essere formulate con chiarezza. Temo anche che un modello decisionale come questo potrebbe non avere presa sui partecipanti tanto quanto le grandi immagini che ho mostrato loro sui reperti umani del XVII secolo, artisticamente stipati in vasi di vetro riempiti con alcool decolorato. L'aspetto e le condizioni dei reperti erano molto più provocatori del significato e dei valori della collezione...

2004: PRIMI PASSI DELLA VALUTAZIONE DEI RISCHI

Nel 2004 il modello per l'arte moderna ha aperto la strada per il modello più ampio del Risk Assessment. Tra i due corsi SCD, ho avuto la fortunata possibilità di poter partecipare al corso dell'ICCROM del 2003 'Preventive Conservation – From current issues to common strategies' (PC03), in cui Robert Waller ha illustrato il metodo CPRAM per valutare i rischi per le collezioni (Waller 2003). Come risultato noi all'ICN abbiamo effettuato la nostra prima valutazione di rischio insieme a Waller ed al Museo Amstelkring - 'Our Lord in the Attic' ad Amsterdam (Brokerhof et al. 2005). La valutazione di rischio è stata condotta per determinare le priorità nella conservazione preventiva e fornire possibili ragioni per ampliare il museo.

Oggi posso condividere la mia esperienza nel prendere decisioni con i partecipanti in un contesto più ampio. Inoltre l'approccio didattico è cambiato. Grazie al corso PC03, che non si è svolto solo sull'argomento principale della Conservazione Preventiva ma anche sulle varie tecniche didattiche, ho imparato di più sull'insegnamento rivolto a professionisti con esperienza. Non si parla di proporre conoscenza, bensì di offrire una piattaforma per espandere il proprio sapere agendo e scoprendo, legando le nuove informazioni con l'esperienza personale. Non si parla di assorbimento passivo di nozioni da qualcun altro, ma di conoscenza costruita attivamente. L'insegnamento nel corso SCD 2004 è inoltre divenuto un gioco a due con Stefan Michalski che ha proposto un esercizio, 'Tuffarsi nel momento del Giudizio', durante il quale il gruppo ha dovuto osservare una fotografia di un deposito di museo e riconoscere il numero di possibili rischi presenti nella struttura. In seguito la valutazione dell'esercizio è stata effettuata con il metodo dei giudici di pattinaggio, alzando le palette con i punteggi. L'esercizio, assieme alla presentazione sulla possibile

applicazione pratica di questo approccio, ha dato una buona impressione dell'utilità della valutazione dei rischi per le collezioni.

2006: VERSO UN PROCESSO DECISIONALE BASATO SUI RISCHI

Quando è arrivato il momento del terzo corso SCD, alla fine del 2006, avevo sviluppato ulteriore esperienza sia nella valutazione che nella gestione dei rischi, e nell'insegnamento, in varie forme ed esercizi, di queste discipline. Ero così in grado di eseguire una sessione di un'ora e trenta di insegnamento pratico sul processo decisionale basato sui rischi. Dovrebbe essere qui ricordato che dal 2004 abbiamo insegnato nei corsi su 'Conservazione Preventiva – Gestione dei rischi per le collezioni' di ICCROM-CCI-ICN-CMN (nel 2005 e 2006). Questo ha comportato una preparazione considerevole e lunghi dibattiti sugli obiettivi dell'insegnamento e sulla metodologia educativa più appropriata da adottare per raggiungerli (Antomarchi et al. 2005). Lavorare accanto a docenti con molta esperienza ha inoltre aiutato ogni volta, a migliorare le competenze in didattica. Perché ad essere onesti, nell'istituzione da cui provengo io sono una scientifica; mi è stato insegnato come condurre una ricerca, ma non come essere una buona insegnante. Ed è solo grazie all'opportunità offertami di lavorare con buoni educatori, che sono stata in grado di sviluppare le mie competenze didattiche.

Così, nel panorama del Patrimonio in cui la valutazione e la gestione dei rischi stanno guadagnando in slancio ed in cui il processo decisionale basato sul rischio sta diventando un termine di uso comune, il corso SCD'06 è stato in grado di trarre profitto dai nostri ultimi sviluppi, sia come contenuti che come metodologia di insegnamento. L'obiettivo della sessione per la valutazione dei rischi è stato di dare ai partecipanti un assaggio della realtà. Hanno dovuto portare a termine una valutazione di rischio e pensare alle modalità con cui trattarlo per sperimentare l'efficacia dell'approccio gestionale come strumento nel processo di decision-making. Una tra le iniziative interessanti, che si è sviluppata negli anni, durante i corsi dell'ICCROM, è stata la creazione di una 'collezione dei partecipanti'. Ogni membro porta con sé un oggetto, che viene utilizzato per presentare se stessi, il proprio paese e la propria cultura. La collezione di oggetti resta nell'aula durante tutto il corso e viene usata negli esercizi o per fare esempi. Il gruppo deve valutare i rischi cui è sottoposta questa collezione e suggerire alternative per ridurli. In questo caso sebbene il Power Point

continuasse ad essere utilizzato come una lavagna, la lezione è stata interamente interattiva.

La valutazione dei rischi consiste nello stimare la perdita di valore presunta entro un certo arco di tempo. Perciò, è necessario conoscere il valore dell'oggetto o della collezione prima di essere in grado di valutare qualsiasi perdita. Fortunatamente il corso SCD è molto focalizzato sui valori ed i partecipanti hanno dovuto comporre una dichiarazione di 'significanza'. È stata sperimentata la relativa facilità nello scrivere uno 'statement of significance' per la collezione dei partecipanti (molto diverso dal doverlo fare per ogni oggetto separato). Mentre introducevo brevemente ai principi fondamentali di rischio e stima dei rischi, due partecipanti incaricati di gestire una collezione di dolci hanno avuto l'opportunità di aumentare o perdere la propria raccolta, rispondendo o indovinando la risposta esatta ad una serie di interrogativi che ponevo loro. I quesiti andavano da 'quale numero verrà fuori dal lancio del mio dado?', domanda per la quale si ha il 16% di possibilità di dare la risposta esatta (la stessa incertezza per tutti), a 'quante persone vivono in Nuova Zelanda?', una domanda alla quale si poteva rispondere correttamente se i nostri curatori fossero stati in possesso dell'informazione, o avessero voluto acquistare la risposta esatta dalla nostra partecipante neozelandese. Osservare quanto i curatori delle collezioni erano disposti a scommettere sulla loro probabilità di dare la risposta esatta e vincere dolci, ha dato al gruppo un'impressione del concetto di 'Probabilità', 'Incertezza', e relativa 'Conseguenza' (di perdita della collezione). Dopo l'introduzione alla metodologia, è stato chiesto a piccoli gruppi di due o tre partecipanti di focalizzarsi su un 'rischio specifico' che era stato identificato per la collezione nell'aula: ad esempio lo scolorimento degli oggetti per l'illuminazione esistente; la perdita di oggetti per furto da parte di personale interno; oppure la perdita di valore dovuta al fatto che la collezione non era registrata o documentata, il cosiddetto rischio di dissociazione. I piccoli gruppi hanno dovuto determinare il grado del loro 'rischio specifico' usando la scala ABCD sviluppata da Michalski (Michalski 2005). Questo sistema semi quantitativo di stima dei rischi richiede di misurare quattro componenti:

A. Con quale frequenza, o quanto rapidamente, l'evento o il danno accadono? (il che può totalizzare da 1 punto per 10000 anni fino a 5 punti per 1 anno).

- B. Quanto del valore di ogni oggetto colpito è andato perduto? (1 punto per una perdita non rilevabile, 5 punti per la perdita totale).
- C. In che proporzione la collezione è danneggiata? (1 punto per una porzione minima, 5 punti per l'intera collezione).
- D. Quanto sono importanti gli oggetti colpiti? (1 punto per meno della media, 4 punti per gli unici assoluti tesori della collezione).

L'ordine di grandezza del rischio è una combinazione di tutti i quattro fattori. In questo metodo, le stime numeriche dei quattro fattori sono sommate: $RM = A+B+C+D$, con un punteggio massimo di 15 punti.

Qualunque sistema valutativo venga usato, il risultato della stima del rischio è un sistema più o meno razionale di graduatoria del rischio, basato sulla loro presunta grandezza. Questo permette di definire le priorità nel trattamento o nel ridimensionamento dei rischi. Il gruppo ha individuato nove rischi specifici che si sono potuti comparare e discutere. Solitamente il punto di partenza nella diminuzione dei rischi è l'individuazione immediata dei più grandi e delle possibili vie per ridurli, ma potrebbe anche essere efficiente in termini di costi cercare caratteristiche in comune, trovare cause o soluzioni complessive così da determinare possibili opportunità di risoluzione efficaci. Un rischio potrebbe anche sembrare enorme, ma con grande incertezza nei numeri stimati. In questo caso sarebbe opportuno investire in ricerca per ridurre il grado di dubbio. Potrebbe anche risultare che con una miglior comprensione del rischio il suo ordine di grandezza diminuisca, o diventi addirittura accettabile.

In soli '90 minuti ai partecipanti non può essere chiesto di determinare il rischio e trovare la soluzione ottimale per la collezione. Comunque l'esercizio ha chiarito al gruppo che dopo la graduatoria dei rischi e l'elenco delle opzioni per ridurli, e con l'aiuto dell'analisi costi-benefici, diventa possibile selezionare i rischi più importanti e trattarli adeguatamente e vantaggiosamente in termini di costi. Invece di seguire le soluzioni più sperimentate per problemi già provati e conosciuti, spesso sviluppate da altri per circostanze molto diverse, possono essere create soluzioni apposite per i rischi che effettivamente hanno importanza nelle situazioni contingenti. In più, la discussione per le opzioni più vantaggiose in relazione ai costi può esprimersi in un linguaggio comprensibile

per coloro i quali prendono le decisioni e per i curatori dei musei. Un curatore può occuparsi di pronostici di perdita di valore della collezione, espressi in termini economici se necessario. Inoltre, il linguaggio della perdita di valore o della perdita delle collezioni può essere parlato e compreso dall'intera comunità che si occupa del patrimonio culturale. Forzandosi a pensare al perché dell'esistenza della nostra collezione, ai suoi valori ed alle possibili perdite, il processo di svolgimento della stima dei rischi conduce generalmente ad una accresciuta consapevolezza riguardo la collezione stessa ed alle procedure di lavorazione, e ad un crescente rispetto per la conoscenza degli altri, in tutta l'organizzazione. Questo rende consapevoli i partecipanti delle conoscenze necessarie per poter completare una stima dei rischi: non solo sapere tecnico, ma anche storico della collezione, sul perché questa esista e sui protagonisti coinvolti nella determinazione dei valori.

CONCLUSIONI

Guardando indietro ai tre corsi SCD nei quali ho insegnato, mentre registravo su carta i miei pensieri, ho visto che alla fine c'è stato un lungo cammino, da una approssimata presentazione in 'Power Point' ad un esercizio altamente interattivo, vivace e costruttivo. Dopo l'ultimo corso i partecipanti dovrebbero avere una buona comprensione di come la gestione dei rischi possa essere usata come strumento nel processo decisionale, all'interno del più ampio sistema della gestione delle collezioni. Non mi aspetto che siano in grado di portare avanti una propria valutazione di rischio; non era questo l'obiettivo della lezione. Se volessero farlo, l'ICCROM avrebbe un altro meraviglioso corso!

BIBLIOGRAPHY

ANTOMARCHI, C., BROKERHOF, A., MICHALSKI, S., VERGER, I., AND WALLER, R.R., (2005) 'Teaching Risk Management of Collections Internationally', in *Collections*, 2(2):117-140.
 AUSTRALIAN/NEW ZEALAND STANDARD, AS/NZS 4360:2004 (2004) 'Risk Management'; *Standards Australia & Standards New Zealand*, third edition 2004.
 BROKERHOF, A.W. (2006a) *Collection Risk Management - The Next Frontier*; Presented at the CMA Cultural Property Protection Conference, Ottawa, 16 January 2006.
www.museums.ca/protection/en/presentations/Brokerhof.pdf
 BROKERHOF, A.W., LUGER, T., ANKERSMIT, H., BERGEVOET, F., SCHILLEMANS, R., SCHOUTENS, P., MULLER, T., KIERS, J., MUETHING, G., AND WALLER, R. (2005) 'Risk Assessment of Museum Amstelkring: Application to an historic building and its collections and the consequences for preservation management'; in *Preprints of the 14th ICOM-CC Triennial Meeting*, The Hague : 590-596.
 DAM, A.J. VAN (2004) *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Fluid reserved Specimens*, Leiden Museum of Anatomy, Netherlands
<http://icom.icom.museum/Documents/WorkingGroup/NaturalHistoryCollections/Decision-makingModel.pdf>
 FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART (1997) *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art*,

Amsterdam, 20 pp.

www.incca.org, <http://www.sbm.nl/en/files/Decision-making-Model.pdf>
 MICHALSKI, S. (1990) 'An overall framework for preventive conservation and remedial conservation'; in *Preprints of the 9th Triennial Meeting of the International Council of Museums Committee for Conservation*, Dresden, ICOM, pp. 589-591.

http://www.cci-icc.gc.ca/tools/framework/index_e.aspx

MICHALSKI, S. (1994) 'A systematic approach to preservation: description and integration with other museum activities'; in *Preventive Conservation - Practice, Theory and Research, Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress*, 12-16 September 1994 (A. Roy and P. Smith eds.), IIC, London : 8-11.

WALLER, R.R. (1994) 'Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation'; in: *Preventive Conservation - Practice, Theory and Research, Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress*, 12-16 September 1994 (A. Roy and P. Smith eds.), IIC, London : 12-16.

WALLER, R.R. (2003) 'Cultural property risk analysis model: development and application to preventive conservation at the Canadian Museum of nature'. *Acta Universitatis Gothoburgensis*, Goteborg, Sweden.

WISSE, D.C.J., BROKERHOF, A.W., AND SCHOLTE, T. (2005) 'Decisions on the restoration of a Trobriand yam storehouse: the 'Decision Making Model for the Restoration and Conservation of Modern Art' applied to an ethnographic object'; in *Preprints of the 14th ICOM-CC Triennial Meeting*, The Hague : 120-126.



Fig. 1 - Dal modello di "Decision-making" per il "Conservation and Restoration of Modern Art..."
(riprodotto con il permesso della "Foundation for the Conservation of Modern Art/CN, Amsterdam)

...al processo di gestione del rischio.
(riprodotto con il permesso di "Standards Australia International Ltd., Sydney)

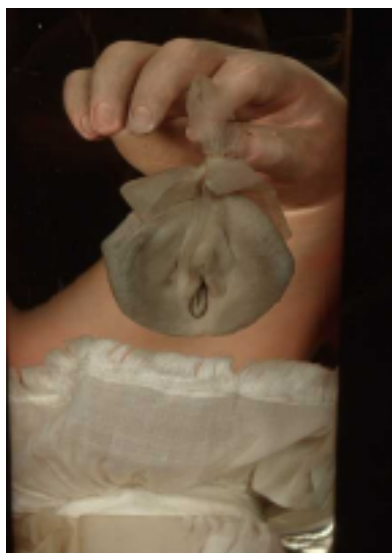


Fig. 2- Dal guardare immagini intriganti...
(Modello di bracco di bambino di Frederik Ruysch, foto del Anatomical Museum LUMC, Leida)



...a fare un esercizio di valutazione del rischio
(partecipanti di un corso ICCROM in azione)

CAPITOLO VI

APPRENDERE DALL'EMERGENZA

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

Decisioni in situazioni di emergenza

Attraverso la storia e l'indagine dei fatti di due gravi eventi, che hanno lasciato ferite profonde nel patrimonio culturale italiano, l'alluvione di Firenze del 1966 e il terremoto dell'Umbria e delle Marche del 1997 - che ha colpito duramente anche la Basilica di San Francesco ad Assisi - simboli tutti dell'identità stessa di quelle comunità, oltre che nazionale e di patrimonio universale, si è cercato di capire quali meccanismi e quali conoscenze si possano attivare in caso di emergenza.

Quali meccanismi si attivano consciamente e quali inconsciamente, quanto e come i **saperi** collaborano strettamente con l'**esperienza**, in un rapporto di solidarietà dove ognuno dovrebbe avere un ruolo ben preciso da svolgere, a volte più creativo che burocratico?

Saper **ascoltare** e saper **vedere** sono gli strumenti più efficaci per poter costruire, sull'esperienza altrui, giovandosi della storia antica e recente, un concetto ed un piano di rischio e di emergenza, che dopo aver analizzato criticamente i dati disponibili, individui al meglio le risorse umane e le strumentazioni da utilizzare. Importantissimo è stato il contributo dei **volontari**, che si sono precipitati molto numerosi a portare aiuto: fondamentale in questi casi, dove anche l'acqua potabile diventa un bene ancora più prezioso, avere un piano di utilizzo di queste persone. Sapere come distribuirli e cosa far fare a loro, sotto la sorveglianza di chi possa assumersi tali responsabilità¹.

Spesso da situazioni drammatiche e traumatiche, come gli eventi presentati e discussi dai partecipanti, è nata in passato una realtà ricca di nuovi spunti e nuove proposte, che ha modificato in modo significativo il corso della storia della conservazione del nostro patrimonio culturale.

Concetti come *conservazione preventiva*, e *gestione del rischio* - è rischio anche quello lento ma inesorabile come la luce per i materiali organici - sono diventati negli ultimi decenni una realtà concreta con relativi corsi di insegnamento teorico-pratici².

Inoltre strumenti operativi, quali la *Carta del Rischio* ideata dall'Istituto Centrale per il Restauro negli anni Settanta a seguito del terremoto in Friuli ed elaborata poi negli anni Ottanta³ con i più

moderni strumenti, come ad esempio quello di georeferenziazione, ossia di riferimento del bene culturale alle mappe satellitari del territorio, pur complessi e costosi, possono comunque essere oggetto di studio e dibattito.

Ma riusciamo veramente a metter in pratica ciò che apprendiamo durante questi tragici eventi? In quei momenti si forma una grande forza di collaborazione, nascono idee meravigliose, ma poi una volta tornati alle rispettive Istituzioni, dovremo faticare non poco per far approvare dal proprio capo, dal direttore generale, dal ministro e poi dal Governo quei progetti e quegli **strumenti legislativi** che solo possono dar forza operativa, sia a livello nazionale che internazionale, per la preparazione del personale e per la creazione di strutture operative agili e veloci.

Qualcuno è amareggiato e disilluso, perché ancora oggi non si è fatto ciò che all'indomani del disastro sembrava la cosa più semplice e ragionevole per evitare future sciagure.

La storia è così: spesso registra solo alcuni avvenimenti, quelli dei 'vincitori'! Ma sappiamo anche che con perseveranza, a volte con molta fatica, si riesce ad ottenere ciò in cui crediamo sia valido⁴ per la salvaguardia del *patrimonio culturale di tutta l'umanità*, come è scritto nella Convenzione Unesco dell'Aja del 1954⁵.

Continuiamo perciò insieme, ognuno per la propria parte, perché prima o poi vedremo realizzato ciò in cui crediamo e per il quale dobbiamo lavorare insieme, anche a distanza, ma con costanza:

*"la goccia scava la pietra"*⁶.

¹ Ad esempio in Italia la Protezione Civile: www.protezionecivile.it

² Ad esempio i Corsi ICCROM, in Preventive Conservation dal 1976, in Risk Preparedness dal 2003.

³ *Infra*, C. Cacace.

⁴ *Infra*, P. Camera.

⁵ La Convenzione per la Protezione del Patrimonio culturale nel caso di conflitti armati, The Hague (Olanda) nel 1954 (<http://portal.unesco.org/culture>).

⁶ *"Gutta cavat lapidem"*, Ovidio (poeta latino 43 a.C.-18 d.C.), *Ex Ponto*, IV, 10; frase citata anche da altri letterati latini, che ebbe molto 'successo'.

SIDOTI ALESSANDRO
La Biblioteca Nazionale
di Firenze:
una decisione difficile
dopo l'alluvione del 1966

La Biblioteca Nazionale di Firenze venne drammaticamente danneggiata dall'alluvione del 4 Novembre 1966 che provocò l'esondazione del fiume Arno in corrispondenza del centro storico della città. Si può dire che per l'importanza dei danni registrati, questo evento è entrato a far parte della storia fiorentina. La catastrofe di Firenze, in confronto ad alluvioni avvenute in seguito, fu la prima di quella portata. Era il 1966 e fino ad allora, una chiara politica sul come fare fronte alle emergenze nelle biblioteche era ancora in una fase iniziale e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) era completamente impreparata per un evento di tale portata. Due delle collezioni più antiche, la biblioteca Palatina e la biblioteca Magliabechiana, custodite nei seminterrati (per proteggerle dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale) furono gravemente alluvionate, sebbene fortunatamente quasi tutti i manoscritti non subirono danni¹.

Comunque, non fu solamente la biblioteca ad essere impreparata, lo stesso Ministero dei Beni Culturali mancava dell'esperienza per poter affrontare un tale disastro. Fortunatamente, la biblioteca era diretta da un persona eccezionale, Emanuele Casamassima, il quale comprese rapidamente che la situazione avrebbe richiesto una necessità di aiuti più grande di quanto immaginato in precedenza. Questa fu la prima decisione difficile da prendere: la biblioteca sarebbe stata in grado di affrontare il disastro o avrebbe avuto bisogno di ulteriore aiuto, e di quale entità? Casamassima si accollò la responsabilità di accettare volontari in ausilio allo staff per estrarre i libri dal fango e partecipare alle prime operazioni di recupero. Inoltre stabilì rapporti con il *Committee to Rescue Italian Art* (CRIA) per chiedere un appoggio internazionale, avendo valutato che le forze disponibili presso l'Istituto Centrale per la Patologia del Libro (ICPL) di Roma, non sarebbero state sufficienti a gestire tale quantità di volumi.²

IL TEAM INGLESE

Fortunatamente il British Museum rispose all'appello di aiuto internazionale inviando un gruppo di esperti altamente qualificato. La squadra, capitanata da Peter Waters e Roger Powell insieme a Tony

Cains, Christopher Clarkson e Dorothy Cumpsty, giunse a Firenze verso la fine di Novembre. Peter Waters realizzò immediatamente che quella era una situazione che richiedeva un approccio nuovo, ma cosa era quello su cui lui ed i suoi colleghi si accingevano a



lavorare?

Per affrontare l'emergenza 'asciugatura' nella prima fase, i libri furono inviati con urgenza in tutta Italia, presso quei siti dove erano presenti essiccatoi per il tabacco o per la ceramica. Il materiale era in condizioni di deterioramento

estremo: molti libri infatti, rimasti impregnati di acqua per giorni o coperti dal fango presentavano una macroscopica insorgenza di 'muffe', con il conseguente danneggiamento delle fibre della carta e della gelatina delle colle. Molti dei materiali antichi risentirono però, dei metodi di asciugatura adottati³ e, in particolare, le copertine rigide in cuoio e pergamena asciugavano in modo molto insoddisfacente. Dovette essere presa la seconda difficile decisione: tutti i libri avevano bisogno di essere separati⁴ per permettere alla carta di essere asciugata indipendentemente da fodere e copertina, che ritenevano troppa acqua impedendo ai libri di asciugarsi uniformemente al loro interno⁵. Questa fu una scelta gravosa e probabilmente oggi non verrebbe ripetuta, ma bisogna tenere a mente che non c'era nessuna precedente esperienza nel gestire situazioni del genere e molte delle scelte fatte furono "sperimentali". Comunque, il primo ad adottare questo approccio non convenzionale fu Peter Waters, che contestò le decisioni prese da Casamassima e tentò di convincerlo a procedere dalla sola asciugatura e seguente immagazzinaggio dei libri male asciugati e deformati (inutilizzabili per la lettura), all'allestimento da zero di un grande laboratorio di restauro.

Una delle preoccupazioni più grandi del gruppo che venne a Firenze fu la mancanza di esperienza da parte dei volontari italiani e degli operatori: molti (se non tutti) di coloro che erano coinvolti nel lavoro erano totalmente non addestrati e questo complicava il sistema che Waters voleva costruire. L'altro problema era il linguaggio: molti degli aiutanti erano stranieri altamente specializzati, ma

molti dei volontari erano italiani con poca (o alcuna) padronanza dell'inglese⁶.

Il bisogno di assistenza extra era immenso ed il *sistema* adottato per fare fronte a tale situazione, fu di addestrare cinque persone ogni settimana (dal 1968), anche se era impossibile formare un restauratore completo in così poco tempo. Il gruppo decise pertanto di dividere le operazioni concernenti il restauro di un libro in una sequenza (cioè separazione, riparazione, cucitura, incollaggio), dove ogni operazione creava una sezione indipendente nel laboratorio della biblioteca, così per ogni persona al lavoro c'era una sola operazione da portare avanti. Waters divise inoltre i volumi in varie categorie⁷ cosicché libri più o meno dello stesso periodo furono rilegati in modo simile. L'idea generale era di creare qualcosa di simile ad una catena di montaggio. Uno dei cambiamenti importanti nelle procedure lavorative ideate dal team inglese fu che ogni libro veniva descritto e fotografato prima di essere restaurato, e fu introdotto l'uso di una *fascetta* sulla quale venivano disegnati simboli per dividere ulteriormente il materiale sulla base



dei problemi conservativi. Questa *fascetta* si sviluppò più tardi nel cosiddetto '100 boxes report' progettato da Peter Waters e Tony Cains e originariamente disegnato e manoscritto dalla moglie di

Waters, Sheila. L'idea di utilizzare simboli fu adottata per aiutare a superare le difficoltà di linguaggio. Il gruppo concepì saggiamente un simbolo speciale simile ad un segnale di 'ingresso vietato' che stava a segnalare: "questo è un libro prezioso e non dovrebbe essere manipolato da volontari", dato che non tutti coloro che lavoravano erano in grado di occuparsi di ogni tipologia di libro.

QUALI LIBRI DOVEVANO ESSERE RESTAURATI PER PRIMI?

Questa era una domanda difficile dato che durante le prime fasi molti libri erano ancora non identificati. Siccome anche il catalogo era alluvionato, non fu possibile, a questo punto, attribuire priorità. Più tardi, fu presa la decisione di provare a restaurare almeno una copia di quei volumi che risultavano pubblicati in edizioni differen-

ti, così da tenere conto delle necessità dei lettori tanto quanto del fattore bibliografico.

Quando alla fine del 1967, i libri asciugati vennero restituiti, il direttore, Casamassima, era determinato a non utilizzare più il seminterato, perciò convertì la sala di lettura principale in un laboratorio di conservazione, chiudendola ai lettori. Il piano di recupero era evidente per tutti; la biblioteca stava cercando di reggersi nuovamente sulle proprie gambe e non nascondeva più la testa sotto la sabbia.

IL PROGETTO DELLA PERGAMENA FLESSIBILE

L'alluvione non introdusse solo il concetto di conservazione in ciò che era stato in passato attribuito solo alla rilegatura⁸, ma rappresentò inoltre una opportunità di studiare grandi quantità di legature esposte a gravi stress, che rivelarono inevitabilmente i punti forti e deboli dei diversi metodi di rilegatura. Dalla fine del 1967, Chris Clarkson realizzò che le rilegature in pergamena flessibile avevano resistito all'alluvione molto meglio delle loro controparti rigide, specialmente nel caso dei libri di piccole dimensioni. Divenne inoltre di crescente evidenza che alcune delle tecniche del primo '500 erano in grado di produrre libri molto più duraturi: il metodo di cucire ogni singolo quaderno e allacciare tutti i cordoncini e le code dei cordoncini cuciti in ogni piegatura, affidandosi molto poco all'uso di adesivi, fece una considerevole differenza per la durabilità del libro. L'esperienza dell'alluvione agì come punto di svolta per tutto il mondo della conservazione del libro⁹. Molte delle tecniche allora adottate sono oggi considerate standard, ma all'epoca erano nuove e sperimentali.

ASSISTENZA DALL'ESTERO

A parte i libri restaurati localmente, la biblioteca spedì volumi ad altre istituzioni disposte a prestare aiuto, e ciò alla fine diffuse nel mondo la metodologia di recupero dei libri ed incoraggiò le istituzioni a cercare un approccio comune al restauro.

QUARANTA ANNI DOPO

Durante i primi anni '70, il laboratorio della Biblioteca Nazionale si componeva di circa centoventi impiegati. Il progetto iniziale era di completare il materiale alluvionato in venticinque anni.

Sfortunatamente non è andata così e molti volumi stanno ancora attendendo un trattamento¹⁰.

Uno dei fattori critici è il numero decrescente di membri dello staff oggi impiegati nel laboratorio. Molti di loro sono stati assunti insieme e si sono pensionati nello stesso periodo, inoltre quando la

crisi divenne meno seria, molti furono trasferiti dal laboratorio di restauro agli uffici della biblioteca. Come già citato, la biblioteca impiegava nel 1968 cinque nuovi operatori ogni settimana, ma ci sono voluti quindici anni per assumere gli ultimi cinque conservatori, e ciò ha ridotto l'attuale numero dei componenti dello staff a venti. È ovvio che la catena di montaggio non possa funzionare con un gruppo così esiguo; molti componenti del personale sono stati ri-addestrati per poter eseguire tutti i differenti compiti inerenti al restauro.

Un altro fattore da considerare è che tutti gli sforzi conservativi alla Biblioteca Nazionale erano concentrati sul materiale alluvionato – e il resto? È stato semplicemente lasciato intonso, ciò significa che



molti dei beni librari della biblioteca sono oggi in cattive condizioni. La necessità di procedere con il materiale alluvionato infine ha condotto all'appalto del restauro, così i conservatori della biblioteca devono affrontare oggi nuovi problemi come il controllo della qualità e tutto il filo rosso coinvolto nell'appalto dei progetti¹¹. Il laboratorio di restauro è stato spostato fuori dalla biblioteca (a causa della mancanza di spazio per gli scaffali) nel 1997 e con esso il materiale alluvionato che non è più immagazzinato nell'edificio; il seminterrato della biblioteca è nuovamente utilizzato (sebbene ora come deposito delle pubblicazioni straniere che ogni Biblioteca Nazionale dovrebbe tenere).

CONCLUSIONI

L'esperienza acquisita e le lezioni imparate dal disastro dell'alluvione del 1966 alla Biblioteca Nazionale di Firenze possono essere considerate come avanguardie della moderna conservazione del libro. Hanno stimolato un nuovo approccio alla conservazione del materiale librario in tutto il mondo e tuttavia il lavoro di restauro dovuto all'alluvione non è ancora stato completato, e la situazione odierna di carenza di personale e di decrescente finanziamento

per le biblioteche in Italia sta diventando essa stessa una alluvione invisibile che potrebbe da ultimo infliggere più danni di quelli del 1966.

BIBLIOGRAFIA

Dal 1966 al 1986. Interventi di massa e piani di emergenza per la conservazione del patrimonio librario e archivistico. Verbali della conferenza e catalogo della mostra, Firenze, 20-22 novembre 1986 (Roma 1991).

The Florence Flood and its aftermath - 4th November 1966, Lezione di Christopher Clarkson disponibile su:

http://www.ndl.go.jp/en/publication/ndl_newsletter/135/Lecture0312-1.pdf
ANTHONY CAINS, *The "System" of the Biblioteca Nazionale in Florence: the International Contribution to its Philosophy and Development during the Period 1966-1971*.

CHRISTOPHER CLARKSON (1967), *The Beginnings of a Historical Bookbinding Study Collection as an Aid in the Training of the Book Conservator*, BNCF 1967.

CHRISTOPHER CLARKSON (2005), 'Limp Vellum Binding and Its Potential as a Conservation Type', *Structure for the Rebinding of Early Printed Books; A Break with Nineteenth and Twentieth Century Rebinding Attitudes and Practices*, (Oxford).

PETER WATERS, *Procedures for salvage of water-damaged library materials* (Washington: Biblioteca del Congresso).

¹ Estratto dall'ispezione di Emanuele Casamassima, gennaio 1967:

1.200.000 unità bibliografiche comprendenti:

Libri: 300,000

Giornali: 20,000 titoli ammontanti a 400,000 volumi;

Giornali: 10,000 ammontanti a 60,000 volumi;

Pubblicazioni assortite: 400,000 pamphlet ed estratti;

Tesi in Francese e Tedesco: 40,000 volumi.

Cataloghi ed inventari: tutti i cataloghi e gli inventari sia rilegati che in carta libera (10,000,000 carte) furono danneggiati.

Materiali e sistemi: impianto di riscaldamento centrale, sistema telefonico, posta pneumatica, ascensori, impianti sanitari furono tutti seriamente danneggiati. 24,000 metri di scaffalature, 5,000 schedari, armadi, tavoli, sedie etc. furono distrutti. Anche il Centro Meccanografico della Bibliografia Nazionale Italiana di soli due mesi di vita fu danneggiato.

Lavori di costruzione richiesti: pulitura totale complessiva; re-intonacatura dei muri; riparazioni a porte, finestre e superfici dei pavimenti nel seminterrato ed al piano terra.

² Il Committee To Rescue Italian Art (CRIA), presieduto da Jacqueline Kennedy, e l'Italian Art and Archives Rescue Fund (IAARF), presieduto da Sir Ashley Clarke, per citare i due principali negli USA e nel Regno Unito, raccolsero fondi e inviarono aiuti e soprattutto esperti, in grado di far fronte a un disastro di così vaste proporzioni.

³ Anthony Cains, di Dublino, Irlanda, famoso per il restauro di antichi volumi che nel 1967 per tre anni diresse il programma di restauro della Biblioteca nazionale; Joe Nkrumah, direttore della Fondazione di Arte Contemporanea di Accra in Ghana; Sheila Waters che con il marito Peter Waters passò tre mesi nella Firenze alluvionata a restaurare i volumi della Biblioteca Nazionale.

All'inizio i volontari tentarono alcune tecniche di asciugatura che è stato provato essere più dannose che utili, utilizzando talco e segatura che si sono combinati inevitabilmente con il fango a formare un composto davvero duro, che è stato difficile da rimuovere.

⁴ All'inizio del lavoro di asciugatura, i libri furono separati quando erano ancora bagnati e questo ha portato ad un'incredibile quantità di danni ai dorsi, che diminuirono considerevolmente quando fu deciso di separare i libri solo una volta asciutti.

⁵ Nelle prime fasi delle operazioni di recupero dall'alluvione le legature furono asportate senza considerare come poterle riattaccare ai libri e ciò ha come conseguenza diverse centinaia di copertine irrinconoscibili, che ora sono chiamate 'mute' siccome non è possibile identificare a quale libro appartengano.

⁶ Barbara Giuffrida ci ha aiutato come traduttrice attiva.

⁷ Un numero relativo alla data di stampa fu dato ad ogni libro.

⁸ Non c'è prova dell'uso del termine "conservazione" in relazione a materiale librario prima dell'alluvione del 1966.

⁹ Peter Waters andò alla Biblioteca del Congresso, Anthony Cains alla Biblioteca del Trinity College a Dublino, e Chris Clarkson alla Biblioteca del Congresso ed alla Biblioteca Bodleiana ad Oxford.

¹⁰ Riassunto delle collezioni antiche alluvionate datato Settembre 2006

Fondo Magliabechiano

alluvionato	restaurato	lavato	da lavare	scomparso
57072	32743	13613	1216	4024

Fondo Palatino

alluvionato	restaurato	lavato	da lavare	scomparso
10159	6003	2749	493	282

Fondo Palatino Cartella

alluvionato	restaurato	lavato	da lavare	scomparso
587	504	—	5	78

Banchi

alluvionato	restaurato	lavato	da lavare	scomparso
1093	272	233	334	148

Pubblicazioni assortite Magliabechiano

alluvionato*	restaurato	lavato	da lavare	scomparso**
42012	11781	59	30172	—

*Il numero delle pubblicazioni assortite alluvionate non può essere calcolato con precisione, così solo le pubblicazioni identificate sono state indicate.

**Il numero delle pubblicazioni assortite mancanti non può essere calcolato, come l'identificazione del materiale senza segnatura è tuttora in aumento.

¹¹ Quasi tutti i progetti in appalto concernenti il materiale alluvionato, come questo tipo di materiale richiedono operazioni più standardizzate e valutazione dei costi agevolata.

PAOLA CAMERA

Firenze 1966: esperienze a confronto

Novembre 2007: la città di Firenze commemora, attraverso video, mostre, restauri, dibattiti, l'alluvione che colpì la città nel Novembre del 1966. E appunto, il 4 Novembre 1966 fu una giornata drammatica per tutta l'Italia, in particolare per il patrimonio culturale e ambientale di pertinenza delle città di Venezia e Firenze. La memoria di quei tragici eventi è viva: come un "anno zero", dopo il quale niente è stato più uguale.

Due città d'arte, custodi di un patrimonio inestimabile che le rende uniche, preziose ma che, nel 1966, le rese vulnerabili, impotenti, arrese alla forza devastante dell'acqua e del tiranno miscuglio di fango, olio e nafta che penetrò e saccheggiò, in poche ore, il loro cuore antico; per sempre.

Le accomuna un'alluvione violenta, il mancato allarme, i ritardi dei soccorsi, una messa in sicurezza lenta e discussa e 40 lunghissimi anni di restauri, alcuni ancora in corso d'opera, altri ancora da avviare¹, questioni aperte e amarezza per non aver previsto ciò che, forse, era prevedibile.

Un tema profondo, vasto, problematico, che ci appare subito un fertile terreno di discussione,; un'occasione unica di confronto da proporre ai nostri appassionati professionisti internazionali, su un tema così collettivo ed attuale della salvaguardia e la messa in sicurezza del patrimonio culturale dai rischi naturali ed in situazioni di emergenza.

Ci concentriamo su Firenze: durante il corso, organizziamo di trascorrere in città tre giorni per vivere alcuni degli avvenimenti commemorativi programmati e calarci nell'atmosfera rievocata.

Il 2 Novembre 2006, nell'aula conferenze dei Laboratori di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, il gruppo *Sharing Conservation Decisions 2006* si tuffa nel passato: guarda e ascolta il film-documento realizzato qualche mese dopo il tragico evento dal regista fiorentino Franco Zeffirelli e accompagnato dal commento, in lingua originale, dell'attore inglese Richard Burton².

Tutti attoniti, silenti, commossi, guardiamo, ascoltiamo, e veniamo catapultati in quel disastro, di vite umane spezzate, sacrifici di una vita infranti, fissando l'attenzione in particolare sui tesori d'arte, testimoni rari della storia universale, danneggiati, irrimediabilmente.

Le opere colpite sono 1.400, di cui 221 tavole, 413 tele, 39 affre-

schì, 122 sculture. Disfatto il Museo delle Scienze, distrutta la raccolta degli strumenti musicali, danneggiati il Cristo di Cimabue e gli affreschi di Paolo Uccello, quasi completamente distrutta la sezione etrusca del Museo Archeologico, danneggiato l'Archivio di Stato che raccoglie in trecento sale la storia di Firenze, sommersi i seimila volumi e i corali miniati dell'Opera del Duomo, un milione e trecentomila pezzi delle biblioteche danneggiati, il Gabinetto Vieusseux, la Sinagoga, l'Accademia dei Georgofili, nove facoltà dell'Università alluvionate con danni irreparabili.

Quelle opere urlano, gridano, e richiamano, attraverso un eco rigenerato, milioni di persone, volontari da tutto il mondo: gli Angeli del fango.

Una forza umana straordinaria, saggiamente coordinata, intradata dallo spirito decisionale e

fattivo di grandi menti, come quelle, nel campo del patrimonio culturale, di Ugo Procacci³, allora Soprintendente alle Gallerie di Firenze, Umberto Baldini⁴, Direttore dei Laboratori di Restauro, Emanuele Casamassima⁵, Direttore della Biblioteca Nazionale.

Accanto ai fiorentini, ai soldati, ai pompieri, alla protezione civile, ci sono loro: gli studenti accorsi da tutto il mondo che in questi giorni si radunano, e si ritrovano, adulti, a celebrare insieme quel giorno, dopo 40 anni. Se ne contano quasi duemila, racconta Roberta Ronconi⁶ che ha raccolto le loro testimonianze durante l'evento; invadono di ricordi il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio. *«Quarant'anni fa questo mare di uomini e donne formavano file e file di braccia impastate di fango, le calosce ai piedi, i capelli lunghi e le mani nude a scavare negli scantinati della Biblioteca Nazionale o a calarsi nei sotterranei di Palazzo Vecchio. Mano dopo mano, risalgono all'aria testi miniati, manoscritti cinquecenteschi, pergamene, dipinti del rinascimento. Il cuore di un'intera civiltà e di un'immensa cultura era stato sepolto e non c'erano che migliaia di braccia sporche a poterlo salvare. Senza acqua, senza luce, senza cibo. Solo un istinto solidale e l'entusiasmo della gioventù a combattere contro la natura».*

Quella che poi è diventata storia, in quel momento era istinto. Sono in molti angeli a ricordarlo: a nome di tutti Susan, ragazzina londinese che si trovava a Firenze per studiare e che, invece di tornarsene di corsa a casa, come la pregavano i genitori, decise di restare. *«Avrei preferito rimanere nell'anonimato, anche se mi fa piacere essere qui oggi con tutti voi. Ma in quei giorni io e i miei amici, anche se avvertivamo che quello che stava accadendo*

sarebbe diventata una pagina di storia, facevamo semplicemente quello che era necessario fare. Ci venne spontaneo, nessuno pensava alla gloria, ma solo ad aiutare chi ne aveva bisogno e a salvare quello che si poteva di una città che amavamo e amiamo tanto, perché è la culla anche della nostra civiltà e della nostra cultura».

«Correte! Il mondo sta per perdere una delle sue gemme più preziose!»: dopo gli appelli di Radio Londra⁷ interi licei e università e istituzioni organizzarono viaggi di giovani pronti ad arrivare a Firenze da tutto il mondo.

Forse diecimila, forse molti di più, chiamati dalla forza istintiva, dalla volontà di salvare una storia comune, con radici tanto profonde da superare ogni divisione di classe, razza, lingua, età. Nessuna barriera divide più persona da persona, improvvisamente tutti uguali, tutti uniti come non sono mai stati. Questo il ricordo più forte, questo ciò che rende quel pezzo della vita di ciascuno di loro incancellabile.

«Io partivo da Venezia dove studiavo architettura, e anche lì le acque si erano fatte pericolose», racconta Sergio Staino *«volevo raggiungere i miei, capire come stavano. Fu un viaggio di fortuna, non c'era energia elettrica e i treni si fermavano ben prima di arrivare a Firenze. Quando arrivai c'era un'atmosfera spettrale, la città era immersa nel buio e nel fango».* Ma non c'era nulla che avrebbe potuto fermarli, quei ragazzi. *«Avevamo imparato da poco a viaggiare, a muoverci con tutti i mezzi possibili»*, continua Staino *«cominciavamo a girare per l'Europa, e credo che questo sia stato uno dei motivi per cui a Firenze arrivarono tanti giovani. Era la prima generazione ad avere consapevolezza di un'Europa terra di tutti noi, le distanze cominciavano a perdere di significato, anzi diventavano ricchezza, tempo di scoperta, dimensione di viaggio. E la spinta ideale che ci portò in massa a Firenze, la voglia di partecipazione, il senso di solidarietà, era la prima sperimentazione di ciò che poi sarebbe diventato il '68».*

Straordinario è appunto il senso di solidarietà e generosità che accomuna il genere umano nei momenti di emergenza, come è avvenuto durante il disastro provocato dal terremoto e dall'onda anomala Tsunami che hanno colpito il 26 Dicembre del 2004 la zona del sud-est asiatico. Il Direttore Generale della FAO Jacques Diouf ha affermato: *«La risposta dei donatori al disastro dello tsunami è stata enorme, ma ci sono stati ritardi nel portare aiuto alle persone che ne avevano più bisogno. Quello di cui si avverte l'emergenza è la costituzione di un fondo mondiale contro i disastri di*

scorta, che in caso di calamità renda possibile un intervento immediato d'«emergenza»⁸.

Se tale necessità è legittimamente sentita per la tutela delle persone eppure non ancora perfettamente operativa, ci chiediamo, da specialisti di settore, cosa accade per le opere d'arte in tema di cooperazione internazionale? Cosa regola a livello mondiale, in caso di disastro, il soccorso al patrimonio culturale? A cosa si sono appellati 40 anni fa i responsabili del patrimonio custodito nella città di Firenze?

Il sistema di protezione che il diritto internazionale prevede a favore dei beni culturali applicabile a situazioni di calamità e costituito dalla Convenzione dell'Aja del 14 maggio 1954, più specificatamente emanata, a quel tempo, in caso di conflitto armato⁹. Tale convenzione rappresenta una tappa fondamentale nel processo di salvaguardia del patrimonio in caso di emergenza ed è caratterizzata da un approccio particolarmente moderno che si può evincere già dal preambolo dove si afferma «I danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo appartengano, costituiscono danno al patrimonio dell'umanità intera, poiché ogni popolo contribuisce alla cultura mondiale»¹⁰.

Si introduce appunto la nozione di patrimonio comune dell'umanità, unitario, inscindibile. Da questo enunciato derivano, da un lato, la necessaria interferenza della normativa internazionale negli ordinamenti statuali e, dall'altro, l'istituzionalizzazione di un dovere di cooperazione e solidarietà tra Stati¹¹.

E grazie al suo ruolo *super partes* e al suo impegno costante nell'offrire il suo sostegno per la tutela del patrimonio culturale soprattutto in situazioni critiche, come accadde appunto durante l'alluvione del '66 con l'istituzione della Campagna Internazionale a favore di Venezia e Firenze¹², l'Unesco ha lavorato assiduamente in tale direzione, servendosi di due strumenti supplementari: Le Convenzioni (ufficiali e impegnative per gli Stati firmatari) e le raccomandazioni (che costituiscono un impegno morale per tutti). Per questa tematica specifica ha istituito nel 1996, insieme alle più prestigiose organizzazioni non governative nel settore della tutela del patrimonio culturale (ICCROM, ICOM, ICOMOS, ICA, IFLA) l'*International Committee of the Blue Shield*, destinata a proporsi come autorevole referente internazionale sia nelle situazioni belliche che nelle calamità naturali, fino all'ultimo accordo firmato il 28 Settembre 2006 all'Aja.

Nella divisione dei compiti appare fondamentale l'istituzione di

Comitati nazionali che gestiscano e coordinino in modo coerente gli organismi più direttamente e operativamente coinvolti, dalle Forze armate alle soprintendenze, alle organizzazioni non governative, alla protezione civile, ivi compreso il volontariato culturale e i gestori dei beni stessi (musei, istituti religiosi, etc.).

Del resto, citando George Mackenzie¹³, Deputy Secretary General of the International Council on Archives, «*the vision is that in time the Blue Shield symbol should become for cultural heritage protection what the Red Cross is for humanitarian protection*» e ricordando le parole di Chris Lamb¹⁴, Head, Humanitarian Advocacy Department, International Federation «*one key "ingredients" for a successful disaster cooperation is local community involvement. Disaster preparedness and response programmes which actively involve the community to find local solutions are vital for effective disaster management*», risulta evidente che gli interventi devono seguire due essenziali linee guida interconnesse: da un lato, la previsione e l'approntamento di misure organizzative e operative di prevenzione e protezione e di piani d'intervento e dall'altro la funzione della diffusione (compresa a pieno titolo dalle norme convenzionali tra le misure di salvaguardia), volta alla formazione specialistica del personale militare e di quello civile e alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica. Solo in questo modo si può ragionevolmente pensare di salvaguardare il patrimonio comune da eventi bellici, come da calamità naturali, che certamente nessuno vuole, ma la cui eventualità va prevista per essere meglio fronteggiata.

BIBLIOGRAFIA

- BOCCA, GIORGIO, *Angeli nel fango di Firenze per salvare l'Italia ferita*, Domenica 8 ottobre 2006, La Repubblica.
- BROCCA, MARCO, «Riflessioni sulla tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato. La disciplina d'uso dei beni culturali», in *Aedon Rivista di arti e diritto on line*, numero: 2, settembre 2006.
- CARCIONE, M., *Uno scudo blu per la salvaguardia del patrimonio mondiale*: atti del III convegno internazionale sulla protezione dei beni culturali nei conflitti armati, Padova 19-20 Marzo 1999.
- DETTI, EDOARDO, «Firenze dopo l'alluvione», in *Urbanistica*, 1966, n. 48, 1966.
- DOLCETTA, BRUNO; BARBIN, GIOVANNI, «Venezia. 4 novembre 1966: Venezia sommersa Cronaca di due giorni. L'alluvione nelle regioni venete», in *Urbanistica*, 1966, n. 48, 1966.
- GAZZOLA, PIERO, «L'opera dell'Unesco per la salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte», in *Il restauro delle opere d'arte*, Pistoia 1968.
- GAZZOLA, PIERO; PEROGALLI, CARLO, *La cooperazione internazionale nel campo della tutela del patrimonio monumentale*, In: *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano, Goerlich editore, 1955

¹ È impossibile semplicemente perché, secondo quanto ammette la responsabile dei depositi delle opere alluvionate Matilde Simari, ancora non esiste un elenco preciso e aggiornato delle opere da recuperare.

² "Per Firenze", regia Franco Zeffirelli, 1966, Rai Teche

³ Ugo Procacci (1905-1991), fiorentino di nascita, storico dell'arte, è figura di spicco nell'ambito dello studio e della salvaguardia del patrimonio culturale italiano, in particolare in situazioni di emergenza, come durante il dopoguerra e l'evento dell'alluvione fiorentino.

⁴ Umberto Baldini (1921-2006), è stato uno storico dell'arte e specialista nella teoria del restauro italiano. Laureatosi in storia dell'arte con il professore Mario Salmi, entrò in servizio come ispettore della Soprintendenza di Firenze e nel 1949 diventò direttore del Gabinetto di restauro. In quella veste, si trovò a dover gestire la drammatica emergenza dell'alluvione di Firenze.

⁵ Emanuele Casamassima (1916-1988), direttore della Biblioteca nazionale di Firenze durante il drammatico avvenimento.

⁶ Ronconi Roberta, <http://www.lavocedifiore.org>, 5.11.2006

⁷ Radio Londra era l'insieme dei programmi radiofonici trasmessi, a partire dal 27 settembre 1938, dalla radio inglese BBC e indirizzati alle popolazioni europee continentali. Molto probabilmente, l'idea di fondo fu offerta dagli italiani. In Italia, *Radio Bari* trasmetteva un apprezzato programma in arabo verso le colonie britanniche del Medio Oriente, dove la classe medio alta diventò ben presto un pubblico attento ed interessato. Le trasmissioni in lingua italiana della BBC iniziarono con la crisi di Monaco. Con lo scoppio delle ostilità, nel 1939, Radio Londra aumentò le trasmissioni in italiano fino ad arrivare a 4,15 ore nel 1943. La fortuna delle trasmissioni di Radio Londra deriva dal fatto che il Ministro della Guerra britannico, anziché gestire in proprio le trasmissioni di propaganda, le abbia affidate ad un ente autonomo, la BBC, già allora fiera per il proprio stile giornalistico indipendente, secondo il quale le notizie venivano separate dai commenti. La BBC ha continuato a trasmettere in italiano *L'Ora di Londra* ogni sera fino al 31 dicembre 1981, quando il programma fu chiuso nonostante le proteste di numerosi ascoltatori.

⁸ Tsunami un anno dopo: dai soccorsi alla ricostruzione, Roma, 15 dicembre 2005, a cura di Luisa Guarneri,

<http://www.fao.org/newsroom/it/news/2005/1000190/index.html>

⁹ Brocca Marco, La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/3/brocca.htm>, numero 3, 2001, issn 1127-1345.

¹⁰ La convenzione dell'Aja

(<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/3/conv.htm>), in sostanza, e' il primo corpus normativo internazionale interamente dedicato alla tutela dei beni culturali nella lunga evoluzione del diritto umanitario applicabile nei conflitti armati. Elaborata dall'Unesco negli anni del dopoguerra in un clima di tensione ideale in cui forte era la volontà di reazione ai disastri del conflitto mondiale che avevano colpito duramente anche il patrimonio storico e artistico (si pensi ad esempio all'Abbazia di Montecassino o alla Cattedrale di Dresda).

La Convenzione supportata dall'esperienza del Tribunale di Norimberga in cui gli autori di distruzioni e saccheggi di beni culturali furono perseguiti e puniti come criminali di guerra, e' entrata in vigore il 7 agosto 1956. Alla data dell'8 marzo 2001 la Convenzione e' vincolante per 101 Stati e il protocollo per 83 Stati (vedi tabella relativa allo stato delle ratifiche nel sito www.unesco.org).

¹¹ Tale affermazione e' inoltre indice di grande tolleranza e integrazione culturale e fa di tale convenzione una sorta di carta d'internazionalismo culturale (così J.H. Merryman, *Two ways of thinking about Cultural Property*, in *American Journal of International Law*, 1986, 4, 837), risultando appunto superata quella visione eurocentrica della cultura e dell'arte sino ad allora dominante, "riconoscendo che ogni popolo contribuisce alla cultura mondiale" (A.F. Panzera, *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, 1993, cit. 31)

¹² Gazzola Pietro, v. rif. bibliografico.

¹³ G. Mackenzie, *The Blue Shield: symbol of cultural heritage protection*, 68th IFLA Council and General Conference, August 18-24, 2002,

¹⁴ C. Lamb, *Natural Disaster Preparedness and Response Measures*, Statement delivered Head, Humanitarian Advocacy Department, International Federation, to the United Nations Economic and Social Council Substantive session of 2001, Geneva, 13 July 2001

Metodologia della Carta del Rischio

La Carta del Rischio, dei beni culturali, è un sistema informativo basato su una struttura logica e fisica che permette di acquisire dati, di analizzarli e studiare metodologie per gestire le informazioni riferite al territorio legandole ai fenomeni che possono produrre danno sui beni culturali. L'universo dei beni culturali considerati è stato suddiviso in tre principali categorie: Archeologico, Architettonico e Contenitori di Beni Artistici. La rappresentazione cartografica scelta per le elaborazioni grafiche è la scala nazionale ed il minimo modulo territoriale è quello comunale (fig. 1).

La Carta del Rischio fornisce perciò una prima stima della consistenza e delle caratteristiche dei beni: si tratta ovviamente di una stima per difetto dell'intero patrimonio culturale che rappresenta comunque un'attendibile determinazione dei livelli quantitativi e

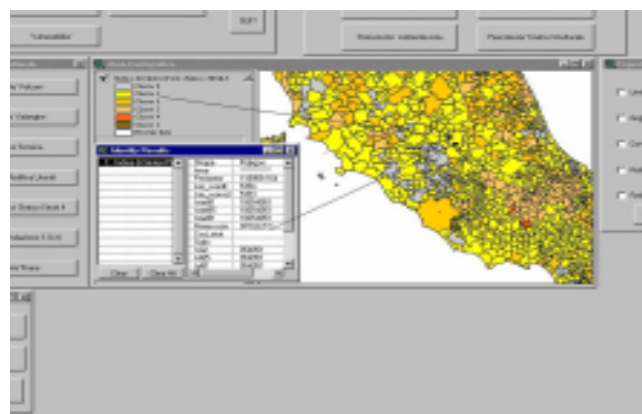


Fig. 1 - Carta tematica della distribuzione di beni culturali censiti per comune, interrogazione della distribuzione di beni culturali del comune di Spoleto in Umbria.

tipologici della loro distribuzione (fig. 1).

I colori utilizzati rappresentano le classi di valori con i quali viene indicata la densità del patrimonio: in questo modo si è in grado di effettuare una serie di riscontri statistici che permettono di rilevare censimenti a livello regionale, provinciale e comunale del patrimonio culturale italiano oppure si possono ottenere informazioni immediate sulle varie tipologie dei beni (architettonico, archeologico, museale etc.) e/o sulle varie funzioni (civili, religiose, militari etc.) e/o sulle destinazioni di uso (turistiche, civili, museali etc.). Nel processo di elaborazione della Carta del Rischio altro aspetto importante è il concetto di *pericolosità territoriale*, che si basa su fattori relativi al contesto territoriale in cui il bene culturale è inserito

e rappresenta la probabilità che si verifichi un evento di una certa intensità per un determinato periodo in grado di arrecare danno ai beni culturali. Sono state definiti tre domini della pericolosità: ambientale-aria; statico-strutturale e antropico.

- **Pericolosità ambientale-aria.** I fattori climatici e di inquinamento atmosferico comportano il degrado dei materiali, si è convenuto quindi che la migliore definizione possibile di un quadro di pericolosità ambientale-aria dovesse tenere conto dei seguenti tre distinti ed indipendenti indici 'chimico- fisici' di pericolosità: indice di erosione; indice di annerimento; indice di stress fisico.

- **Pericolosità statico strutturale** (Fig. 2). Molti sono i fenomeni naturali che hanno incidenza sulla statica di un edificio, si è optato per l'approfondimento di sei fenomenologie: sismi, frane e dissesti, esondazioni, dinamica dei litorali, valanghe, fenomenologie vulcaniche, sintesi della pericolosità statico strutturale

- **Pericolosità antropica.** I fenomeni antropici sono di due tipi: azione diretta come furti, vandalismi e visitatori e di tipo indiretto, come la variazione di popolazione e turismo. Di conseguen-

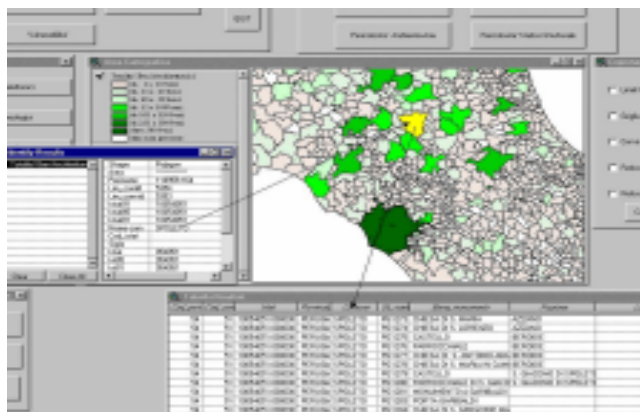


Fig.2 - Carta tematica della sintesi di pericolosità strutturale territoriale censita per comunanze, interrogazione dell'indice di sintesi di pericolosità strutturale per il comune di Spoleto in Umbria.

za si sono individuate tre aree tematiche: dinamiche della densità demografica, pressione turistica, suscettibilità al furto.

VULNERABILITÀ

La vulnerabilità rappresenta lo stato di conservazione del bene, essa viene calcolata statisticamente su un numero consistente di variabili, reperite attraverso fasi di schedatura che descrivono le condizioni conservative del bene. A tale fine le schede sono state messe a punto dall'Istituto Centrale per il Restauro: per la sezione anagrafica identificativa si è deciso di seguire le regole dell' ICCD (Istituto Centrale del Catalogo e Documentazione Grafica) mentre sono state create *ex novo* sezioni per il rilevamento dei danni pre-

senti sulle strutture del bene. La vulnerabilità è stata distinta in tre categorie significative per i beni architettonici (globale, superficiale, statico-strutturale) e una sola categoria per i beni archeologici (globale).

Altro aspetto estremamente importante nella Carta del Rischio è la georeferenziazione dei beni schedati, che permette di relazionare al suo contesto territoriale ed ottenere informazioni su tutte quelle componenti che potrebbero essere dannose per la conservazione, o rappresentare particolari tipologie dei beni.



fig.3 - Carta tematica dei beni culturali georiferiti sul territorio, rappresentati in base alla loro vulnerabilità.

Nella figura 3 sono riportati sul territorio alcuni siti archeologici in cui sono presenti coperture di varie tipologie e che rappresentano una delle variabili su cui viene calcolato l'indice di vulnerabilità per i beni archeologici.

RISCHIO

Il risultato finale di queste distribuzioni è il calcolo del rischio che viene generato da una funzione che associa lo stato di vulnerabilità di ogni singolo bene alla situazione di pericolosità locale, che dipende dalla particolare collocazione sul territorio del bene.

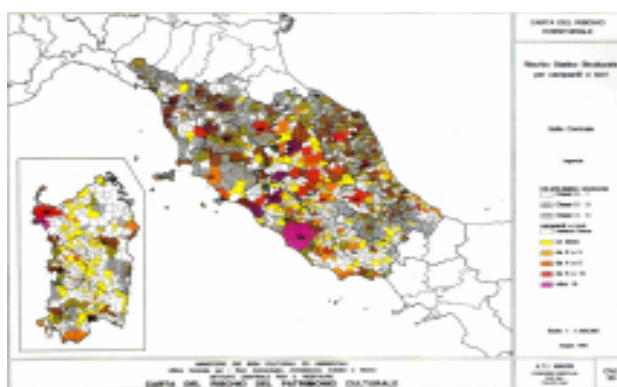


fig.4 - Carta tematica del rischio statuto strutturale per campanili e torri.

Nella figura 4 osserviamo una rappresentazione cartografica dove viene sovrapposta la cartografia della distribuzione dei beni (tipo-

logia campanili e torri) con quella della pericolosità statico strutturale ottenendo una carta del rischio statico strutturale per campanili e torri

Occorre precisare che il rischio non vuole essere una misura della probabilità che si verifichino eventi dannosi, questo comporterebbe l'individuazione precisa di causa-effetto nell'ambito di tutti i fenomeni studiati, ma rappresenta un approfondimento, questo sì, sullo stato di conservazione dipendente dalle fenomenologie che possono essere dannose al bene. Nel progetto della Carta del Rischio è stato studiato, quindi, un modello di verifica in cui sono stati applicati i concetti di:

- livelli cartografici di riferimento;
- modalità di raccolta selezione ed organizzazione dei dati di

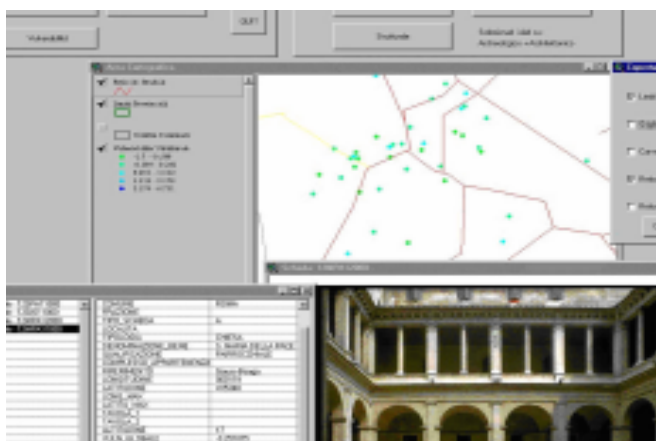


fig.5 - Estrazione dalla banca dati Oracle della Carta del Rischio attraverso una query spaziale, della chiesa di Santa Maria della Pace in Roma e visualizzazioni della scheda anagrafica.

pericolosità;

- modalità di localizzazione cartografica dei beni;
- elaborazione dei dati di pericolosità, vulnerabilità e rischio.

Questo permette quindi l'individuazione puntuale del bene e del suo stato di conservazione e del suo stato di vulnerabilità e conseguentemente del suo stato di rischio (fig. 5).

La possibilità di avere a disposizione l'intera banca dati direttamente collegata alla procedura cartografica permette l'estrazione di tutte le informazioni relative al bene.

Tutte le carte tematiche offrono la possibilità di essere ridisegnate on line tutte le volte che viene aggiornato il database della pericolosità o della vulnerabilità. L'utilizzo della carta del rischio permette il reperimento di tutte quelle informazioni ambientali, strutturali e territoriali che possono essere una base di conoscenza come riferimento e aiuto all'impostazione delle attività di prevenzione e manutenzione. Il Sistema Informativo Territoriale realizzato

dall'Istituto Centrale per il Restauro si propone di fornire ai responsabili della tutela del Patrimonio uno strumento tecnologico di supporto alle attività scientifiche ed amministrative. E' bene ricordare in questa sede che il progetto nasce dal concetto di Restauro Preventivo elaborato da Cesare Brandi e costituisce lo strumento operativo per il processo di manutenzione preventiva e conservazione programmata avviata da Giovanni Urbani.

BIBLIOGRAFIA (IN ORDINE CRONOLOGICO)

- URBANI G. (1973), *Problemi di Conservazione* (Ed. Compositori, Bologna).
- URBANI G., *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria, progetto esecutivo* (ICR-Tecneco, Rome).
- URBANI G., *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico*, Rome.
- VARIOUS AUTHORS, (1987), 'Per una carta del rischio del patrimonio culturale', in *Memorabilia: il futuro della memoria* (Ministero per i beni culturali e ambientali, Istituto Centrale per il Restauro, Rome).
- CACACE C., CAPPONI G., LAURENTI M.C., PETRINI N. (1996), 'La Protezione delle aree archeologiche: la Domus dei Coedii a Suasa', in *Dal Sito archeologico all'archeologia del costruito: Conoscenza, progetto e conservazione*, (Scienza e Beni Culturali XII), Bressanone Conference Proceedings : 411-420 (Arcadia Ricerche S.r.l Editore, Padua).
- Ministero per i Beni Culturali ed ambientali – Ufficio Centrale per i Beni Archeologici Architettonici, Storici ed Artistici - Istituto Centrale per il Restauro, (1996) *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale- La Cartografia Tematica Distribuzione del Patrimonio e dei Fenomeni di pericolosità* (A.T.I. Maris. Bonifica S.p.A).
- VARIOUS AUTHORS, (1997), *La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, edited by G. Castelli, (ICR - Bonifica, Rome).
- COPPI R. (1997), 'Metodologia per la costruzione di modelli di rischio del patrimonio culturale', in *La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale* a cura di G. Castelli, (ICR - Bonifica, Rome).
- ACCARDO G. (1999), 'La Carta del Rischio e il sisma: per un piano di prevenzione nazionale', in *Gli interventi sul patrimonio monumentale ed artistico dopo il sisma nell'Umbria e nelle Marche*, Proceedings of Convegni Lincei n.153 - Rome.
- ACCARDO G. (1999), 'La schedatura conservativa: esperienze dell'ICR in relazione alla Carta del Rischio', in *I Seminario nazionale sulla Catalogazione* : 34-45.
- Accardo G., Cacace C. (2001), 'Realizzazione dei Poli Regionali e gestione dei processi software', in *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, Proceedings of the Italian-Spanish Seminar, Rome : 30 – 33.
- ACCARDO G. (2001), "Evoluzione del Sistema Informativo Territoriale nella dimensione regionale. Il modello del Rischio di perdita del Patrimonio Culturale nella dimensione territoriale regionale", in *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, Proceeding of the Italian-Spanish Seminar, Rome: 22 – 29.
- URBISCI S. (2001), "Regione Lombardia", in *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, Proceeding of the Italian-Spanish Seminar, Rome : 44 – 48, 64 - 66.
- PARIS G. (2001), "Politecnico di Milano", in *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, Proceeding of the Italian-Spanish Seminar, Rome: 49 – 52.
- CACACE C., FERRONI A.(2004), 'Carta del Rischio: La vulnerabilità Archeologica' in *Apparati Musivi Antichi nell'area del Mediterraneo*, Proceedings of the International Conference on Piazza Armerina Studies 9-13 April 2003 – La Materia e i Segni della Storia – Conservazione programmata, contributi analitici alla carta del rischio. Quaderni di Palazzo Montalbo n.4, (Dario Flaccovio Editore) : 466 – 472.
- BARTOLOMUCCI C. (2004), 'Una proposta di cartella clinica per la conservazione programmata', in *ARKOS Scienza e Restauro dell'Architettura*, 5.
- C. Cacace (2004), 'La Carta del Rischio (CDR): Possibilità di integrazione nel sistema CDR del rilevamento aereobiologico' in *Giornata di studio L'Aereobiologia nella conservazione dei Beni Culturali*, Dipartimento di Biologia dell'Università degli Studi "ROMA TRE" e Istituto Nazionale della Grafica (Editore Dipartimento di Biologia dell'Università degli Studi "ROMA TRE").
- GIORGIO ACCARDO, CARLO CACACE, ROBERTO RINALDI, (2005), 'Il Sistema Informativo Territoriale della carta del Rischio' in *ARKOS Scienza e Restauro dell'Architettura*, Year VI, April/June 2005.

Il nudo artistico religioso tra scherno e gloria

*"E pure era un error sì brutto e grande
Che Danielle di poi fece da sarto
In quel Giudizio a lavorar mutande".*

Salvator Rosa ¹

Un secolo prima che Salvator Rosa (1615-1673) scrisse questi versi, Paolo IV aveva nel 1555 chiesto a uno degli stessi discepoli di Michelangelo, Daniele di Volterra, di "rivestire" i corpi nudi nel Giudizio Universale della Cappella Sistina. A un secolo dal fatto, ancora se ne parlava e poetava in chiave fortemente satirica! Perfino un lubrico uomo come Pietro Aretino aveva concorso alla denigrazione del capolavoro di Michelangelo, terminato nel 1541, descritto come degno di un postribolo non di un coro papale ². Ma nel tempo non erano solo i nudi di Michelangelo ad essere oggetto di recriminazione e condanna. Il rigoroso domenicano Girolamo Savonarola aveva già tuonato contro certa sfrontata impudenza in opere religiose: "Credete voi che la Vergine Maria andasse vestita a questo modo che voi la dipingete? Io vi dico che ella andava vestita come poverella... Voi fate parere la Vergine Maria vestita come meretrice" ³. Perché tanto sospetto e tanta recriminazione nei confronti del corpo nudo in ambito cristiano, quando d'altro canto si proclama la bellezza e bontà dell'uomo creato uomo e donna a somiglianza di Dio ⁴, elevato a misura dell'armonia universale in epoca rinascimentale? ⁵. Perché tanta difficoltà nell'accettare senza se e senza ma perfino la nudità del Cristo infante, trentenne battezzato e crocifisso, emblema del nuovo Adamo obbediente fino alla morte in croce per riscattare quello antico disobbediente? ⁶. Nel mito genesiaco la nudità originale è segno di armonioso rapporto con Dio; l'uomo nudo in cerca di coprirsi è invece simbolo di armonia perduta, di ribellione al Creatore! Nella nuova alleanza, il Verbo Bambino, battezzato e Crocefisso nudo è annuncio di innocenza originale ristabilita: l'albero del bene e del male diventa il venerabile legno della croce, l'albero della vita; il serpente tentatore è trasformato nell'amorosa immagine del Figlio dell'Uomo, appeso a questo albero, fattosi autoofferta per tutti ⁷. Qualcuno aveva capito tutto questo, comportandosi poi di conseguenza. Ispirandosi al prologo del Vangelo di Giovanni evangelista, Tertulliano scriveva: *Caro, cardo Salutis!* ⁸. Da Origene veniamo

a sapere che il filosofo greco Celso disprezzava i cristiani come "gente che amava il corpo" ⁹, perché credevano in un Dio-Uomo e annunciavano la risurrezione e recupero finale dei corpi ¹⁰. Per i cristiani il Logos eterno non solo era l'archetipo del corpo ma venne perfino ad abitarlo personalmente, definendolo con l'immagine più bella che poteva proporre ai suoi ascoltatori: quella del tempio dello Spirito ¹¹. Gesù abolì le categorie di puro e impuro applicate alle creature umane e brutali dalla legge antica; impuro è solo il cuore dell'uomo se e quando ne usa impropriamente ¹². Fu l'incapacità di alcuni di svezarsi completamente da comportamenti ebraici e poi l'incontro non sempre oculato con la cultura greco-romana alta, gnostica e stoica, che produsse l'inquinamento nella prassi ascetica cristiana ¹³. Ne scrive E.R. Dodds: "Altri uomini in questo stesso periodo riuscivano a sopportare se stessi introducendo una netta dicotomia fra l'io e il corpo, e scaricando il loro risentimento su quest'ultimo. Questa dicotomia viene, naturalmente, dalla Grecia classica, ed è il più ricco di conseguenze e forse il più discutibile fra tutti i doni che essa ha fatto alla cultura umana. Ma nel nostro periodo essa era piegata a strani usi. Pagani e cristiani (sebbene non tutti i pagani e non tutti i cristiani), gareggiavano fra di loro nell'accumulare ingiurie contro il corpo: esso è «argilla e fango», «un sordido sacco di escrementi e di urina»; l'uomo è immerso in esso come in un bagno di acqua sporca. Plotino sembrava vergognoso del semplice fatto di avere un corpo; Sant'Antonio arrossiva tutte le volte che doveva mangiare o soddisfare qualsiasi altra funzione corporale. Poiché la vita del corpo era la morte dell'anima, la salvezza consisteva nel mortificarlo; come disse un Padre del deserto: «io lo uccido perché esso uccide me». L'unità psicofisica si era scissa in due non solo in teoria, ma anche in pratica: una metà trovava la sua soddisfazione nel tormentare l'altra" ¹⁴. In questo quadro tetro di idee sul corpo, Origene, seguendo Plotino che rifiutava di celebrare il proprio compleanno, incoraggiava i suoi discepoli cristiani non sono a ignorare il proprio giorno di nascita ma addirittura a detestarlo in Spirito santo ¹⁵. Un po' più che fanciullo, Origene si era perfino evirato, pentendosi poi del fatto. Pacomio vietava ai suoi monaci di guardarsi l'un l'altro mentre mangiavano ¹⁶. Girolamo consigliava alle ragazze dei suoi circoli di non fare mai il bagno per evitare che possano vedere il proprio corpo nudo ¹⁷. Almeno fin dal secolo XV, Francesco d'Assisi (1182-1226) viene associato ai grandi che hanno dato avvio all'epoca d'oro del

Rinascimento umanistico italiano ed Europeo: Dante, Giotto e Petrarca. Sotto l'immagine titolare di san Francesco che riceve le stimmate, Benozzo Gozzoli, guidato in ciò dai francescani di Montefalco, lascia i ritratti dei fondatori della civiltà letteraria e pittorica del Rinascimento¹⁸. Tutti e tre hanno tributato – chi con la penna, chi con il pennello – onore e gloria al grande uomo e santo di Assisi da loro ritenuto uno spartiacque nella storia italiana ed europea¹⁹. Bonaventura da Bagnoregio aveva percepito Francesco come l'arcobaleno riconciliatore dell'umanità con Dio, con l'uomo e con tutta la creazione materiale²⁰. Nessun asceta pagano o cristiano anteriore a Francesco aveva osato chiamare e trattare il proprio corpo da "fratello", perfino quando il peccato e la malattia lo potevano rassomigliare all'"asino"²¹. J. Von Schlosser ha sottolineato l'importanza che il Santo aveva dato al proprio corpo come tramite tra la propria interiorità forgiata sul Vangelo e il mondo esteriore delle creature animate ed inanimate²². Il naturalismo rinascimentale – ammessi nel suo percorso inquinamenti pagani – era nato cristiano e francescano²³, avendo come base ideale l'inscindibile trionfo valoriale: Dio, Uomo, Natura, liricamente celebrato in quel *manifesto di una umanità nuova* che è il Cantico di Frate Sole (1225-26), espresso in vernacolare perché nato in funzione pastorale popolare²⁴. Jacob Burckhard, trattando del fattore naturalistico, uno dei pilastri della precoce civiltà rinascimentale cristiana ed italiana, si è espresso così a riguardo della sua generale accoglienza: "È evidente che per gli italiani la natura è già da lungo tempo purificata dal peccato e libera da ogni influsso demoniaco. San Francesco d'Assisi, nel suo inno al Sole, loda il Signore con grandissimo candore per la creazione delle luci del cielo e dei quattro elementi"²⁵. Se per qualche millennio, il mondo materiale, vita corporale compresa, era stato demonizzato, Francesco l'aveva esorcizzato! Il suo credo da nuovo demiurgo cristiano, esordisce così: "Signore Re del cielo e della terra, per te stesso ti rendiamo grazie, perché per la tua santa volontà e per l'unico tuo Figlio con lo Spirito santo hai creato tutte le cose spirituali e corporali, e noi fatti a tua immagine e somiglianza hai posto in paradiso"²⁶.

Non possiamo qui, trattando del corpo nudo, non trattenerci sul tema della nudità nell'esperienza spirituale del santo di Assisi. La *Legenda* di Bonaventura da Bagnoregio, redatta su desiderio del Capitolo generale e resa pubblica a Parigi nel 1266, rimase la più letta e studiata dai frati, il testo più seguito dai committenti di arte

francescana nei secoli seguenti. Il biografo teologo così racconta il momento drammatico dell'esodo dalla famiglia e della svolta penitenziale del venticinquenne Francesco: "Giunto alla presenza del vescovo, non sopporta indugi o esitazioni; non aspetta né fa parole; ma immediatamente, depone tutti i vestiti e li restituisce al padre (...). Poi, inebriato da un ammirabile fervore di spirito, depose anche le mutande e si denudò totalmente davanti a tutti (...)"²⁷. Il gesto plateale di Francesco, dalla valenza giuridica perché compiuto nell'aula di udienze del Vescovo, fu l'emblema della sua nascita a nuova vita nello Spirito. Esso non rimane isolato nel percorso ascetico-mistico del Poverello²⁸. Al momento della morte, disse ai frati che lo accudivano: "Quando mi vedrete ridotto all'estremo, deponetemi nudo sulla terra"²⁹. La nudità, già simbolo di povertà assoluta e quindi segno religioso della sua totale fede nella dipendenza da Dio provvidente, diventa gradualmente in un cammino penitenziale a ritroso segno anche del raggiungimento dell'Eden primordiale quando non era ancora raggiunto dalla maledizione per la ribellione al Creatore: "A mio giudizio, il santo era ritornato all'innocenza primitiva, e quando lo voleva diventavano con lui miti anche gli elementi crudeli"³⁰. Nel libro della *Genesi*, la nudità è segno di assenza di peccato; il vestito è segno di peccato, di disarmonia con il Creatore: prima del peccato "l'uomo e sua moglie erano nudi, ma non ne provavano vergogna"; dopo il peccato "Dio fece all'uomo e alla donna tuniche di pelli e li vestì"³¹.

La teologia del corpo di Francesco trova fondamento biblico nel libro della *Genesi* e ancor più nell'evento capitale dell'incarnazione del Verbo, restauratore dell'ordine di giustizia primordiale: "Vi fu detto... Ma io vi dico...che all'inizio non era così"³².

Nell'*ammonizione VI* così egli si rivolge al seguace di Cristo, in cui "tutte le cose sono state pacificate e riconciliate a Dio":

"Considera, o uomo, in quale sublime condizione ti ha posto il Signore Dio, poiché ti ha creato e formato a immagine del suo Figlio diletto secondo il corpo e a similitudine di lui secondo lo spirito"³³. E' nel capitolo sull'imitazione del Cristo umiliato, messo nudo alla gogna da Pilato, che il Francesco di Bonaventura si presenta nudo sulla piazza della cattedrale di Assisi: "Si legò una corda al collo e, nudo, con le sole mutande, si fece trascinare, sotto gli occhi di tutti, fino alla pietra su cui di solito venivano messi i delinquenti"³⁴. E raccontando la morte del giullare in un linguaggio agonistico, l'agiografo scrive: "Francesco si prostrò tutto nudo

sulla nuda terra: in quell'ora estrema nella quale il nemico poteva ancora scatenare la sua ira, avrebbe potuto lottare nudo con lui nudo" 35.

Rammentare gli episodi in cui Francesco si presenta nudo non esaurisce tutta la carica promotiva di Francesco a favore di una sana e motivata nudità. Il magistero esemplare era accompagnato da un magistero verbale introvabile negli asceti cristiani precedenti. Fino ad un certo periodo, Francesco bisognoso di medicine (preparategli da frate Elia che il Santo riteneva sua "madre"), rifiutava di prendere queste non spinto da motivi anticorporali ma semplicemente per timore di contrastare la volontà di Dio che oltre alle buone cose manda anche quelle meno buone... tutte da accogliere e vivere (*Giobbe* 2,10). Non considerava oltre alla stessa morte anche le malattie come "sorelle"? 36. Alla fine, convinto da fra Elia che anche le erbe e pietre medicinali erano state offerte da Dio a sollievo degli uomini che Dio ama, egli le manda giù con un'apostrofe al corpo infermo: "Rallegrati, frate corpo, e perdonami: ecco, ora sono pronto a soddisfare i tuoi desideri, mi accingo volentieri a dare ascolto ai tuoi lamenti" 37. L'umanissima richiesta di perdono al corpo troverà riscontro in quella riguardante i dolci, fatta a Jacopa dei Settesoli, nell'imminenza della corsa della fede 38. Dopo anni di lotta ascetica all'insegna dell'ambivalenza morale del corpo – sempre capace di grazia ma anche di peccato – Francesco confessa a un frate: "Gli rendo testimonianza, figlio, che fu obbediente in tutto, in nulla si è risparmiato, ma si precipitava quasi di corsa a ogni comando. Non ha sfuggito alcuna fatica, non ha rifiutato alcun sacrificio, purché gli fosse possibile obbedire. In questo, io e lui, siamo stati perfettamente d'accordo, di servire senza riserva alcuna Cristo signore" 39. Nella vita di Francesco, più che nemico, il corpo è "fratello" fedele dell'anima. Non va dimenticato che tale sentire positivo francescano nei confronti del corpo, arrivava alle folle, certamente agli artisti, tramite la predicazione dei frati, committenti di tanta arte nelle mille chiese sparse per tutt'Europa.

L'avventura cristiana di Francesco termina sul monte della Verna, rassomigliato dalla letteratura mistica al Tabor evangelico, il luogo della trasfigurazione e della somma glorificazione del corpo in ambito cristiano 40. In cima all'ascensione mistica di Francesco è il suo corpo ornato dalle stimmate ritenute dai contemporanei più "preziosissime e fulgide gemme" che ferite umilianti 41. Quella del corpo segnato dalle stimmate rimarrà per la letteratura e l'iconogra-

fia l'immagine dominante e tipica che contrassegna Francesco d'Assisi, il credente che più di ogni altro prima e dopo di lui ha coinvolto il proprio corpo nell'avventura dello spirito. E' un puro caso che il primo e più antico ciclo monumentale di storie parallele di Cristo e Francesco (post 1263), prende avvio dall'episodio dell'*ostensione* del loro corpo nudo? Ad Assisi, all'inizio del corridoio centrale dell'antica cripta che porta al *corpus beati Francisci*, i frati committenti invitano il pellegrino e visitatore a contemplare raffigurati Cristo che viene spogliato per essere crocifisso e Francesco che si autospoglia mettendosi al suo seguito: *Nudus, nudum Christum sequar!* 42.

Non deve allora sorprendere nessuno l'interesse che il primo biografo, Tomaso da Celano, mostra di avere per l'aspetto fisico e fisionomico dell'uomo santo di Assisi quando ne lascia un *ritratto* dettagliato introvabile nella letteratura mistica, affatto incline a focalizzare il corpo di un santo. Del corpo di Francesco sappiamo tutto: statura piccola, viso ovale e proteso, fronte piana e piccola, occhi neri, capelli neri, sopracciglia diritte, naso giusto, sottile e diritto, orecchie dritte ma piccole, denti uniti, uguali e bianchi, labbra piccole e sottili, barba nera e rada, collo sottile, spalle dritte, braccia corte, mani scarnie, dita lunghe, unghie sporgenti, gambe snelle, piedi piccoli, pelle delicata, magro (...). Ogni trattazione ritrattistica in senso moderno, in campo letterario e artistico, concernente il periodo umanistico – rinascimentale, non può avere inizio che dal celebre testo del biografo celanese 43.

CONCLUSIONE

Dobbiamo a Kenneth Clark e a Leo Steinberg i due studi più preziosi riguardanti rispettivamente il nudo artistico in generale e quello cristiano in particolare 44. Se il primo abbonda di documentazione iconografica classica e cristiana riguardante il *nudo adulto*, il secondo documenta in modo del tutto eccezionale *quello infantile*. La brevità obbligata di questo intervento non permette di dispiegare meglio l'arco di storia del corpo nudo *realisticamente* raffigurato, a cominciare dai *Crocifissi* di Giunta Pisano (Assisi), di Cimabue (Assisi, Firenze, Arezzo), di Giotto e giotteschi (Firenze, Rimini), di Donatello e Brunelleschi (Firenze, Padova), del Grunewald (Isenheim), per continuare con i celebri *Giudizio universali* di Giotto (Padova), Cavallini (Roma), Signorelli (Orvieto), di Michelangelo (Roma) e Manieristi, senza dimenticare la sorprendente martire Lucia di Altichiero (Padova) e i celebri Adamo ed Eva del Masaccio (Firenze).

Inaugurando la Cappella Sistina restaurata, Giovanni Paolo II, dando ragione ai predecessori committenti Giulio II, Clemente VII e Paolo III Farnese che l'avevano fatta decorare senza remore puritane, ha messo fine a ogni voce denigratrice del corpo nudo in apoteosi michelangiolesca: "La Cappella Sistina è proprio – se così si può dire – il santuario della teologia del corpo umano" ⁴⁵.

Francesco d'Assisi (1182-1226) è il personaggio al quale gli storici della civiltà cristiana occidentale attribuiscono un ruolo particolarmente incisivo nel rinnovamento del quadro valoriale della società italiana ed europea. "Francesco capovolse il corso normale della storia; con lui e per lui, il meraviglioso ha raggiunto il campo del fisiologico" (A. Vauchez), "E' il padre dell'arte italiana" (E. Renan), "Uno dei massimi formatori dell'anima e dello spirito della storia europea" (M. Scheler), "il genio religioso più grande che l'Europa abbia mai prodotto" (K. Clark). La sua lezione o proposta teologica, antropologica e cosmologica, una volta fedelmente tradotta nei capolavori della letteratura e delle arti visive tramite il suo Ordine, produsse il fenomeno del Rinascimento umanistico cristiano. Il rapporto con il proprio corpo, definito antiplatonicamente "frate corpo", vissuto alla luce soprattutto del nudo Bambino di Betlem e Crocefisso del Golgota, di cui porterà le stimate-perle, ha avviato un percorso di riabilitazione della corporeità umana culminantesi nella grande arte di Michelangelo Buonarroti all'opera nella Cappella Sistina, costruita dal papa francescano Sisto IV e fatta decorare dal nipote Giulio II, per anni in formazione minoritica a San Francesco al Prato di Perugia. Esorcizzando tramite un magistero esemplare e verbale il corpo umano nudo dallo schermo di concezioni dualistiche, Francesco d'Assisi ha contribuito come nessun altro, alla sua accoglienza e glorificazione nella letteratura e nell'arte.

¹ S. ROSA, *Poesie e lettere edite e inedite* (1695), a cura di G.A. Cesareo, Napoli 1892, 237.

² R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996, 195.

³ G. SAVONAROLA, *Prediche e Scritti*, a cura di M. Ferrara, Milano 1930, 387.

⁴ *Genesi*, 2,25. Così Giovanni Paolo II, nell'*Omelia*, inaugurando l'ultimo restauro della Cappella Sistina: "Sembra che Michelangelo, a suo modo, si sia lasciato guidare dalle suggestive parole del libro della Genesi che, a riguardo della creazione dell'uomo, maschio e femmina, rileva: «Erano nudi, ma non ne provavano vergogna»". Cfr. PREFETTURA DELLA CASA PONTIFICIA, *L'Appartamento delle Udienze Pontificie*, a cura di R. Panciroli, Città del Vaticano, 2002, 140.

⁵ "Their (of young men athletes) physical beauty is an image of divine perfection; their alert and vigorous movements an expression of divine energy" (K. CLARK, *The Nude*, Middlesex, 1956). Dagli anni 1496-1506 è in circolazione tra i pittori non solo italiani la *Divina Proportione* del matematico francescano Luca Pacioli (+1517).

⁶ "Bisogna ammettere che la nudità ha sempre creato dei problemi nella civiltà cristiana d'Occidente" (WITTKOWER, 197). In quella d'Oriente non si è mai presentato il problema data l'assenza di nudità perfino nelle immagini di Gesù bambino, presentato sempre in postura ieratica ed aulica, in veste cerimoniale che lo copre fino ai piedi. "Per dirla con Otto Demus, l'immagine bizantina... resta sempre un'«immagine», una santa icona, senza alcuna mescolanza di terreno realismo. Ma per un artista occidentale cresciuto nell'ortodossia cattolica, lo scopo non era tanto quello di proclamare la divinità dell'infante, quanto di dichiarare la umanazione di Dio. E tale dichiarazione divide il tema costante di ogni Natività, Adorazione, Sacra Famiglia, o Madonna col Bambino del Rinascimento". Cfr. L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, ed. Il Saggiatore, Milano, 1986, 9; O. DEMUS, *The Methods of the Byzantine Artist*, in *The Mint*, 2 (1948) 69.

⁷ *Giovanni* 3, 14; *Romani* 5, 17; *Filippesi* 2, 8; *Apocalisse* 22, 2. L'accentuazione dei predicatori del Rinascimento sulla preminenza dell'Incarnazione, definita dai francescani *sumum opus Dei*, è divenuta il tema dominante nell'arte, "mira a interpretare tutti i successivi eventi della vita di Cristo quali espressioni di ciò che era stato compiuto fin dal principio, fin dal momento iniziale della reintegrazione dell'uomo, cioè l'Incarnazione nell'utero di Maria... Qualsiasi danno subito dall'uomo e dall'universo in seguito alla caduta venne sanato... allorché il Verbo s'incarnò". Così J. W. O'Malley (STEINBERG, 10). Bene ricordare che nel programmare e realizzare la decorazione della volta della Cappella Sistina per Giulio II,

Michelangelo aveva avuto come guida due teologi francescani: Giorgio Benigno Salvati (conventuale) e Pietro Galatino (osservante). Vedi H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma 1986, 93.

⁸ *De resurrectione carnis*, 38. Tertulliano ha scritto un altro trattato centrato sul corpo di Cristo: *De carne Christi*.

⁹ ORIGENE, *Contra Celsum*, 7,36. Cito dalla costituzione apostolica (1966) di PAOLO VI, *Paenitemini*, nota 48, apposta a questo testo: "L'esercizio di mortificazione del corpo – ben lontano da ogni forma di stoicismo – non implica una condanna della carne, che il Figlio di Dio si è degnato di assumere...".

¹⁰ Sono punti fermi dottrinali riguardanti la dignità del corpo umano costantemente affermati e riaffermati dal magistero della Chiesa, legittimanti quei committenti che non trovavano disdicevole la rappresentazione del nudo nell'arte religiosa: "Non è lecito all'uomo disprezzare la vita corporale; egli anzi è tenuto a considerare buono e degno di onore il proprio corpo, appunto perché creato da Dio e destinato alla risurrezione nell'ultimo giorno" (CONCILIO VATICANO II, costituzione *Gaudium et spes*, 14).

¹¹ Matteo 26,61.

¹² Marco 7, 21.

¹³ Vedi le pagine di E.R. DODDS, *Pagani e Cristiani in un'epoca di angoscia*.

Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino, Firenze, 1970, 1-35.

¹⁴ *Ivi*, 28-29.

¹⁵ *Ivi*, 22, nota 62.

¹⁶ *Ivi*, 28-29, nota 83.

¹⁷ *Ivi*, 29, n. 83.

¹⁸ Cfr., anche per le immagini, E. LUNGH, *Benozzo Gozzoli a Montefalco*, Assisi, 1997, 30.42.

¹⁹ L'Alighieri lo celebrò nella metafora del sole nascente ad Oriente che inaugura un nuovo giorno di storia umana (*Paradiso*, XI). All'antica testimonianza aggiungiamo una moderna di E. Auerbach: "Quale importanza avesse l'azione di san Francesco di Assisi sul rinnovamento della fantasia e sulla rinascita dell'intuizione sensibile, ho tentato di dimostrare anche io, come già molti altri, e la cosa è già nota da gran tempo agli storici dell'arte figurativa (*Studi su Dante*, Milano 1971,25).

²⁰ *Leggenda maggiore*, Prologo e capitolo VIII, 1.

²¹ TOMMASO DA CELANO, *Vita II*, 703. 713. La mortificazione del corpo di Francesco non era motivata dallo svilimento o disprezzo manicheo dello stesso, ma dal desiderio di sintonizzarlo con lo spirito, rendendolo simile a quello del Cristo Crocifisso: "Si deve trattare frate corpo con discrezione... Il calore dello spirito aveva talmente affinato il corpo che, come l'anima aveva sete di Dio, così ne era sitibonda in molteplici modi anche la sua carne santissima" (*ivi*).

²² Cfr. *L'arte nel Medioevo*, Torino, 1961, 85.

²³ "Il realismo della pittura rinascimentale trova la propria giustificazione nella fede (...); l'immagine e insieme teologia e misterica, l'un termine legittimando l'altro. Ma questa reciproca giustificazione è peculiare dell'Occidente cattolico, dove la crescita del naturalismo cristologico nella pittura è rintracciabile a partire dalla metà del XIII secolo" (STEINBERG, 11-12). Conveniamo con questo autore nel coinvolgere la teologia di Bonaventura da Bagnoregio (+ 1274) nel fondare il suo pensiero sul nudo cristologico. Il francescano di Bagnoregio è ritenuto comunemente il teologo che più di ogni altro ha curato e trattato l'aspetto estetico del cristianesimo.

²⁴ ANONIMO, *Compilazione di Assisi*, 83.

²⁵ *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1980, 271; vedi anche E. GARIN, *Il francescanesimo e le origini del Rinascimento in Italia*, in AA. VV., *Atti del IV Convegno di Studi Umbri*, Perugia, 1967, pp. 113-32; H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia* (1895), Roma, 1993; J. WHITE, *The Birth and rebirth of pictorial space*, London 1967; J. STUBBLEBINE, *Assisi and the rise of vernacular art*, New York, 1986.

²⁶ *Scritti*, Regola del 1221, 23, 1. Il testo richiama quelli del Concilio Lateranense IV (1215) redatti contro i catarì.

²⁷ *Leggenda maggiore*, 2,3. Nella Chiesa superiore di Assisi, Giotto tradurrà mirabilmente il testo bonaventuriano di "Francesco che si spoglia", dando lezione ai posteri come dipingere la corporeità umana in un linguaggio nuovo realisticamente vigoroso. "Giotto era in grado di dipingere ogni soggetto naturale ed artificiale in una maniera realistica, tanto che molte persone le ritenevano vere" (G. BOCCACCIO, *Decamerone*, 6,5).

²⁸ Cfr. la voce: "Corpo" nell'indice tematico di AA. VV., a cura di *Fonti Francescane*, Padova 2004, 2175-76.

²⁹ CELANO, *Vita II*, 217.

³⁰ CELANO, *Vita II*, 166.

³¹ *Genesi*, 2,25; 3,21. Cfr. GIOVANNI PAOLO II, *Omelia in occasione dell'inaugurazione dei restauri della Cappella Sistina* (8.4.1994), in AA. VV., a cura di R. PANCIROLI, *L'Appartamento delle Udienze Pontificie*, Città del Vaticano, 2002, 140.

³² Matteo 19,8.

³³ *Colossesi* 1,20; FRANCESCO D'ASSISI, *Scritti: Lettera a tutto l'Ordine*, 13; *Ammonizione V*,1.

³⁴ *Leggenda maggiore*, 6,2. In pieno periodo di repressione del nudo artistico voluta dalla riforma tridentina, il francescano conventuale Pietro Ridolfi ricorda e riproduce l'episodio sanfrancescano nel suo *Historiarum Seraphicae Religionis libri tres*, Venezia, 1586, 102. Cfr. M.R. MILES, *Achieving*

the Christian Body: Visual Incentives to Imitation of Christ in the Christian West, in H. J. HORNIKS – M.C. PARSONS, *Interpreting Christian Art*, Macin – Georgia, 2003, 1-23.

³⁵ *Leggenda maggiore*, 14,3.

³⁶ *Leggenda maggiore*, XIV, 2. La raffigurazione fedele del rapporto di Francesco con il corpo in vita e in morte (Assisi, Padova, etc.) ha reso familiare al pubblico anche l'immagine del corpo infermo e morto ridotto a scheletro. Cfr. P. MAGRO, *La prima e la seconda morte. Dal Cantico delle creature all'iconografia della Basilica di San Francesco ad Assisi*, in AA. VV., *La Signora del mondo*, Atti del Convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte, Clusone 30.7-1.8.1999, Clusone, 2003, 25-42 (illustrato); P. ARIES, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Bari, 1979, 128, 130, 140.

³⁷ CELANO, *Vita II*, 211. Anche la fitta bibliografia riguardante il «corpo infermo» del Santo ne fa un fenomeno unico e incomparabile nell'agiografia religiosa. Cfr. O. SCHMUCK, *Le malattie di Francesco durante gli ultimi anni della sua vita*, in *Francesco d'Assisi e francescanesimo dal 1216 al 1226*, Atti del IV Convegno Internazionale, Assisi 15-17 ottobre 1976, Assisi 1977, 315-362 (con ulteriore bibliografia).

³⁸ Scritti, *Lettera a Donna Jacopa*, 6.

³⁹ *Leggenda maggiore* 14, 1.

⁴⁰ Francesco d'Assisi è l'unico santo nominato da Giovanni Paolo II nella già citata omelia per l'inaugurazione della Cappella Sistina restaurata: "Nel rendere testimonianza alla bellezza dell'uomo creato da Dio come maschio e femmina, essa [la Cappella Sistina] esprime anche, in un certo modo, la speranza di un mondo trasfigurato, il mondo inaugurato dal Cristo risorto, e prima ancora dal Cristo del monte Tabor. Sappiamo che la Trasfigurazione costituisce una delle principali fonti della devozione orientale; essa è un eloquente libro per i mistici, come un libro aperto è stato per san Francesco il Cristo Crocifisso contemplato sul monte della Verna" (*Omelia*, opera citata, 140).

⁴¹ CELANO, *Vita II*, 117.

⁴² Il detto ascetico-penitenziale risale a San Girolamo, uno dei santi che l'iconografia cristiana raffigura più nudo. Cfr. *Epistola ad Rusticum*, 28. E' ovvio che nell'arte agiografica cristiana il corpo è raffigurato nudo soprattutto nei santi penitenti (Giovanni Battista, Maria Maddalena...) e nelle scene del martirio dei santi/e (Pietro, Bartolomeo, Lorenzo, Agata, Lucia, Sebastiano...). Nella letteratura agiografica esso viene anche omologato a quello del Martire archetipo: il nudo Cristo Crocifisso e Risorto (CLARK, 216-263).

⁴³ CELANO, *Vita I*, 83. Cfr. MILES, 7-13 ("The art of imitation"). I ritratti di san Martino di Tours e di san Bernardo da Chiaravalle, disegnati rispettivamente da Sulpicio Severo e Guglielmo di Saint Thierry e ben conosciuti dal Celanese, sono solo appena accennati.

⁴⁴ Citati sopra, nelle note 5 e 6. Lo Steinberg fonda la sua teologia del nudo coinvolgendo molto il francescano Bonaventura da Bagnoregio (vedi pagine 10, 12, 119-20). Il Clark, trattando del nudo in *pathos*, richiama il ruolo di Francesco e francescani nell'adozione, promozione e diffusione del tema nell'arte europea: "In evolved Gothic the head (of the Crucifix) drops further, the emaciated body sags, the knees are bent and twisted: it is a hieroglyphic of pathos. In Italy this image of the Crucified appears at the same time as the rigid, hieratic figure; but when the followers of St. Francis, in their eagerness for a human, emotional Christianity, preferred the more poignant image of the dead Christ, it seems to me probable that they looked for their iconography, as they did for their architecture, to the more fervent and vital rhythms of the north" (223-225).

⁴⁵ Cfr. *Omelia*, opera citata, 140. Nel restauro completato nel marzo del 1994 sono state conservate e rimosse quelle aggiunte in seguito, una quarantina in tutto.

PAOLA CAMERA

Assisi: la comunità nell'emergenza

Se l'esperienza di Firenze ci ha proiettato nell'emergenza alluvione, con Assisi dobbiamo fare i conti con una catastrofe naturale che, in territorio umbro¹, rivela una particolare attività, quella sismica.

Il 26 settembre del 1997, alle 11.43, una forte scossa di terremoto colpisce le regioni italiane di Umbria e Marche, causando il crollo di parte degli affreschi e delle volte della Basilica superiore di San Francesco in Assisi. Il crollo, purtroppo, provoca quattro vittime, due tecnici della Soprintendenza e due frati. Il sisma causa inoltre il crollo di parte degli affreschi collocati sull'arcone di ingresso con otto figure di santi, sul costolone e sulla vela della prima campata con il *San Girolamo* (attribuito a Giotto giovane); sulla vela della quinta campata con la figura di *San Matteo*, sul costolone e sulla adiacente vela stellata, ridipinta nell'Ottocento.

La basilica rimarrà parzialmente chiusa fino al 29 novembre 1999, per interventi di conservazione e restauro.

I primi interventi post-terremoto vengono indirizzati soprattutto alla messa in sicurezza dell'edificio sacro e al recupero delle centinaia di frammenti sparsi tra le macerie.

Vengono raccolti, in condizioni difficilissime a causa delle continue scosse di assestamento, oltre 300 mila frammenti che vengono affidati ad un team interdisciplinare guidato dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma².

A questa prima fase ne segue una successiva di selezione e di classificazione dei frammenti, in base alle sfumature, al colore, alla tecnica esecutiva. Successivamente si è passati al riconoscimento fotografico, seguito da tentativi di individuazione, in base ai punti di frattura, dei possibili 'attacchi di frattura'. Indispensabile è risultato essere l'ausilio delle fotografie a colori scattate prima del sisma e la loro stampa a grandezza naturale, sulle quali sono state effettuate le prove di rispondenza dei frammenti. Hanno fatto seguito le operazioni di riassetto dei frammenti e gli interventi conservativi e di riposizionamento³.

Da questa breve premessa appare evidente come l'analisi di questo caso complesso sia stata utile a dare risalto all'esigenza della collaborazione interdisciplinare: le tecniche di raccolta dei materiali crollati pertinenti alla professionalità degli archeologi, il riconoscimento delle rispondenze iconografiche e figurative agli storici del-

l'arte, la capacità di leggere i segni e gli indizi presenti nella materia ed il suo restauro affidata al conservatore restauratore, la stabilità ed il consolidamento delle strutture agli architetti e agli ingegneri, la digitalizzazione delle immagini di competenza degli specialisti per la tecnologia informatica applicata ai beni culturali.

Il percorso è stato lungo ed impegnativo, ma i risultati raggiunti parlano da soli: il 26 settembre 2001 vengono ricollocati gli otto santi dell'arcone (oltre san Rufino e san Vittorino, Benedetto, Antonio di Padova, Francesco, Chiara, Domenico, Pietro martire); dopo un anno, il 26 settembre 2002 viene ricollocata anche la vela di San Girolamo: circa 80.000 frammenti su una superficie di 80 m².

Il 5 aprile 2006 si è svolta l'inaugurazione della vela di San Matteo e del cielo stellato e oggi, durante la nostra visita, ammiriamo e commentiamo da vicino il sapiente e paziente lavoro effettuato da decine di studiosi e specialisti di settore impegnati nel lavoro di quello che è stato chiamato *Il cantiere dell'utopia*⁴, in cui ogni attore ha giocato il suo ruolo fondamentale.

Come è stato possibile tutto questo?

Oltre all'equipe scientifica è importante sottolineare il contesto e la sinergia degli stakeholders che ha contribuito a raggiungere un risultato del genere, a partire dalla comunità dei frati, che vivono qui fanno di Assisi un monumento vivente, un fervido centro di spiritualità e comunione internazionale.

Padre Pasquale Magro, responsabile della biblioteca, accoglie il gruppo di SCD06 con una domanda: *Perché così tanto lavoro? Per cosa?*

Perché Assisi è la terra dell'ordine francescano e l'Umbria la terra di Assisi. Rappresenta per l'Italia un luogo speciale, capitale della religione popolare, che ispirò Francesco attraverso un sentimento religioso della relazione tra dio e l'uomo.

E gli affreschi della basilica, sottolinea Padre Magro, sono come libri letti dalla gente. Sono stati letti più di ogni altro libro scritto o stampato, ed è per questo che la comunità religiosa dei frati si sente così responsabile della loro custodia. Usiamo gli affreschi per orientare le menti e i cuori della gente, dice Padre Magro.

Dall'attenta osservazione ci si accorge che la lettura dell'architettura e dei cicli pittorici decorativi è inseparabile; bisogna partire dal desiderio dei committenti ed esecutori di volere erigere un tempio dedicato a Dio in memoria di San Francesco qui sepolto, e capire che questa chiave di lettura di partenza ne costituisce l'identità religiosa e funzionale autentica, quella di una chiesa-reliquiario.

Egli accenna al simbolismo racchiuso nell'orientazione della basilica⁵: «...osservato globalmente, in lungo e in largo in rapporto ai punti cardinali (nord-sud, ovest-est), il santuario è simbolo del cosmo umano e materiale ricreato nell'incarnazione del Verbo-Sapienza di Dio. La sua lettura parziale in lungo (cripta: est-ovest e chiesa coronante: ovest-est) rivela invece più specificatamente la differenziata funzionalità dei vani, costruiti intenzionalmente come chiesa-reliquiario per San Francesco. Lo sviluppo del manto pittorico del doppio vano in senso orario: nella buia cripta verso ovest (tramonto del sole), nella luminosa chiesa verso est (risorgere del sole), indica un doppio orientamento, alludendo simbioticamente al mistero duale pasquale della morte e della risurrezione di Cristo e Francesco»⁶.

Padre Magro ci suggerisce che, seguendo la prassi greca secondo cui la maggioranza dei templi dedicati agli dei era orientata a levante, mentre quella degli eroi o dei defunti a ponente, la chiave di interpretazione del messaggio lanciato dalla bivalente orientazione della basilica è proprio nella fusione di questi due schemi edilizi classici, cristianamente compresi e coraggiosamente realizzati.

È in nome di questo messaggio evangelico che la chiesa si pone e gli eventi qui organizzati negli ultimi anni, possono essere considerati proprio come l'esempio del modo diverso di comunicare per arrivare alla gente; un luogo divenuto di incontro mondiale tra le varie confessioni religiose. È da qui che è partito l'appello di aiuto in occasione dell'emergenza terremoto, un appello che ha coinvolto tantissimi volontari.

I volontari che incontriamo ad Assisi sono certamente diversi da quelli che abbiamo incontrato a Firenze: sono passati esattamente 31 anni dall'emergenza fiorentina e la figura del volontario si è fortemente evoluta e specializzata. In situazioni del genere, anche per il recupero delle macerie, è necessaria consapevolezza ed esperienza: ad Assisi, prima di essere impiegati nella raccolta dei materiali crollati, ai Vigili del Fuoco è stato fatto un breve corso sulle caratteristiche tecniche e formali delle opere di cui si sarebbero interessati, oltre ad impegnarli con esercitazioni di riconoscimento e maneggiamento, costantemente diretti e controllati da personale esperto, in particolar modo durante azioni molto delicate quali la cernita, vagliatura, selezione, immagazzinamento, archiviazione dei materiali, documentazione delle fasi di lavoro.

Recenti contributi sul tema, evidenziano che vi è comunque la necessità di formazione e organizzazione in tale settore; Luciano

Marchetti⁷ sottolinea che «nel particolare settore della tutela del patrimonio culturale la sensibilità per la difesa dei beni da eventi eccezionali e catastrofici non è molto sviluppata, tanto che, in molti casi, non è ben definito neanche a chi fa carico la responsabilità dell'intervento e le modalità del suo svolgimento per limitare i danni»⁸.

Solo a seguito di eventi catastrofici la questione è stata affrontata in modo serio e concreto.

Si pensi alla costituzione nell'ambito della *Commissione Nazionale Grandi Rischi*⁹, con il compito specifico di valutare i rischi in relazione alla salvaguardia del patrimonio culturale e di promuovere lo studio di piani di prevenzione e di programmi di protezione; oppure alla figura del *Commissario delegato per i beni culturali*¹⁰, per l'attuazione degli interventi urgenti volti ad evitare situazioni di maggiori danni ai beni del patrimonio storico-artistico coinvolto dall'evento sismico in Umbria e Marche, i cui tempestivi provvedimenti si sono rivelati essenziali per fronteggiare il continuo reiterarsi di scosse sismiche significative.

Ma soprattutto merita di essere segnalata la costituzione di un *Gruppo di lavoro per la prevenzione dei beni culturali dai rischi naturali*¹¹, composto da personale del Ministero per i Beni e le Attività culturali, del Corpo nazionale dei Vigili del fuoco e del Dipartimento della protezione civile, i cui compiti sono: la formulazione di proposte e suggerimenti in ordine alla collaborazione tra il ministero per i Beni e le Attività culturali e il Dipartimento della protezione civile in caso di situazioni emergenziali; la definizione di adeguati programmi formativi teorico-pratici finalizzati all'aggiornamento professionale del personale e di esercitazioni incentrate sulla protezione del patrimonio culturale nel caso di emergenze di protezione civile individuate da appositi scenari di rischio¹²; l'elaborazione di linee guida per la pianificazione delle misure di sicurezza specificamente riferite alla protezione del patrimonio culturale; la predisposizione di progetti per il censimento delle condizioni di sicurezza, risorse e stato di vulnerabilità del patrimonio culturale nazionale¹³.

Come si vede, si tratta di intenzioni particolarmente significative e indubbiamente apprezzabili, anche per il riconoscimento dell'irrinunciabilità della collaborazione tra Ministero per i beni e le attività culturali e il Dipartimento della protezione civile e perché appaiono finalmente in linea con le direttive (in tema di formazione del personale, pianificazione delle misure emergenziali, inventariazione,

etc.) provenienti da varie fonti internazionali.

Questo orientamento della Protezione civile più sensibile al problema della salvaguardia dei beni culturali non può non coinvolgere anche il volontariato, da sempre risorsa preziosa e insostituibile per affrontare le emergenze, alle cui organizzazioni è stato espressamente riconosciuto dalla legge 225/92 il ruolo di "struttura operativa nazionale", parte integrante dunque, del sistema pubblico di protezione civile, alla stregua delle forze istituzionali, quali Vigili del fuoco, Forze armate, Forze di polizia, Corpo forestale, personale tecnico regionale, provinciale, comunale, delle amministrazioni statali e di altri enti pubblici.

All'interno delle organizzazioni di volontariato esistono tutte le professionalità della società moderna e anche quelle specializzazioni necessarie quando si tratta di beni culturali, che, pertanto, andrebbero validamente impiegate e valorizzate¹⁴; ciò in considerazione anche del rafforzamento del ruolo del volontariato di protezione civile, quale custode naturale dei territori e comunità di appartenenza, in seno alle autonomie locali, a seguito delle recenti riforme sul decentramento amministrativo.

Le attività inerenti alla protezione civile e il contributo ad essa del volontariato ben si attagliano, come evidenzia Marco Brocca¹⁵, all'attuazione del principio di sussidiarietà, di recente sanzione anche a livello di carta costituzionale (art. 118 c. 1 e 4): l'obiettivo è, infatti, di creare sul territorio di ciascun comune un servizio stabile di pronta risposta alle esigenze della protezione civile (sussidiarietà verticale), utilizzando le forze della cittadinanza attiva e organizzata, in piena integrazione con le forze istituzionali presenti sul territorio (sussidiarietà orizzontale).

Assisi testimonia quindi come, grazie ad un lavoro interdisciplinare dinamico e finalizzato verso un obiettivo comune, la comunità tutta, giochi un ruolo fondamentale affinché sia possibile trasformare l'utopia in realtà.

¹ Il Piano per la Conservazione programmata dei Beni Culturali in Umbria, del 1975, fortemente voluta da Giovanni Urbani (SCHEDA in CD) fu il primo esperimento di valutazione globale dei fattori di degrado esteso a un intero territorio, la cui validità si confermò drammaticamente in occasione dei terremoti del Friuli (1976), e dell'Irpinia (1980). La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale ne ha successivamente raccolto l'esperienza e l'approccio metodologico ed è un'iniziativa finalizzata a fornire ai responsabili della tutela sul territorio e all'Amministrazione Centrale strumenti di supporto all'attività scientifica e amministrativa.

² L'ICR possiede una esperienza più che cinquantennale nel campo del restauro in particolare in quello dei dipinti murali con una specifica esperienza proprio nel campo della ricostruzione di immagini dipinte ridotte in frammenti, avendo dovuto affrontare casi analoghi già all'inizio della propria attività, in conseguenza dei danni prodotti dalla guerra a due celebri cicli pittorici murali, la cappella Ovetari di Andrea Mantenga nella chiesa degli Eremitani a Padova e la cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo

nella chiesa di S. Maria della Verità a Viterbo.

³ AAVV, *Guida al recupero, ricomposizione, e restauro di dipinti murali in frammenti: l'esperienza della Basilica di S. Francesco in Assisi*, 2001 Roma.

⁴ G. Basile, P. Nicola Giandomenico (a cura di), *Dall'Utopia alla realtà*, notizie dal cantiere dei dipinti in frammenti della Basilica Sup. di San Francesco in Assisi, 2000-2002, Assisi.

⁵ P. Magro *Il Simbolismo teologico dell'orientazione della chiesa di S. Francesco in Assisi*, 1993, Assisi.

⁶ V. N. 4.

⁷ Luciano Marchetti è l'attuale Direttore Regionale per i Beni culturali e paesaggistici del Lazio.

⁸ L. MARCHETTI, Protezione dei beni culturali in relazione alla Convenzione dell'Aja e alle Raccomandazioni del Consiglio d'Europa, in M. CARCIONE (a cura di), *La protezione dei beni culturali, Uno scudo blu per la salvaguardia del patrimonio mondiale: atti del III convegno internazionale sulla protezione dei beni culturali nei conflitti armati*, Padova 19-20 Marzo 1999.

⁹ Organo consultivo e propositivo del Servizio nazionale di protezione civile ex art. 9 legge 225/92, della Sezione VIII.

¹⁰ Istituita con ordinanza del Ministro dell'Interno n. 2668 del 28 settembre 1997.

¹¹ Decreto del Ministro dell'Interno di concerto con quello per i beni e le attività culturali n. 4236 del 24 novembre 1999, riconfermato per consentire la conclusione dei propri lavori entro il 30 dicembre 2002, con decreto n. 133 del 21 gennaio 2001.

¹² Secondo tale modello si sono già svolte sezioni specifiche di intervento nel corso delle esercitazioni nazionali tenute dalla Protezione civile a Firenze nel 1996 e a Venezia nel 1997. In queste occasioni si è definito uno scenario di catastrofe attesa e sulla base di tale previsione si sono valutati i rischi dei singoli edifici e beni e si sono proposte delle misure di prevenzione da porre in atto per ridurre la probabilità che le cose tutelate siano coinvolte dall'evento e, nel caso di Venezia, quelle da realizzare successivamente per evitare che le cose tutelate subiscano danni gravi.

L'importanza delle esercitazioni è ribadita anche dal già citato d.l. 7 settembre 2001, n. 343, ove all'art. 5 c. 4 si richiede che il Dipartimento della protezione civile promuova l'esecuzione di periodiche esercitazioni.

¹³ A tal proposito si ricorda che il Gruppo di lavoro in questione, riconoscendo che l'attività di rilevazione dei danni in conseguenza di eventi calamitosi è efficace se condotta tempestivamente e sulla base di criteri uniformi, ha opportunamente messo a punto due modelli (uno per i beni mobili e l'altro per le chiese), approvati con decreto interministeriale del 3 maggio 2001, per dotare le soprintendenze e le strutture che operano in emergenza, di uno strumento unificato di rilevazione dei danni sull'intero territorio nazionale.

¹⁴ Tra le associazioni di volontariato particolarmente sensibili alla salvaguardia dei beni culturali, si segnala Legambiente, per la sua meritoria iniziativa denominata "Salvalarte", ormai giunta alla sesta edizione, nonché per la promozione, a partire dal 1999 e prima tra tutte, di corsi di formazione e esercitazioni pratiche per la predisposizione di gruppi di volontari qualificati e pronti a intervenire nella messa in sicurezza dei beni culturali in ogni tipo di emergenza.

¹⁵ Brocca, Marco, *Riflessioni sulla tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato. La disciplina d'uso dei beni culturali*, in Aedon Rivista di arti e diritto on line, numero: 2, settembre 2006.

JANE THOMPSON, SARAH COURT

Apprendere insieme: condividere il processo decisionale con l'Herculaneum Conservation Project

1.0 INTRODUZIONE ALL'HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT

L' Herculaneum Conservation Project¹ è un'iniziativa pubblico/private lanciata nel 2001 per la conservazione e valorizzazione del sito archeologico di Ercolano². Questa antica città Romana in Italia fu distrutta e seppellita insieme a Pompei dall'eruzione vulcanica del Vesuvio nel 79 d.C. possiede una storia di scavi databile ai primi anni del diciottesimo secolo.

Il progetto fu allestito da David W. Packard del Packard Humanities Institute³, assieme a Pietro Giovanni Guzzo della Soprintendenza Archeologica di Pompei⁴, per prendere le necessarie misure per fornire una risposte alle serie condizioni del sito dopo decenni di abbandono. Andrew Wallace-Hadrill, Direttore della British School a Roma, fu invitato a dirigere il progetto, con la guida di un Comitato Scientifico di livello internazionale, con l'obiettivo di invertire il fenomeno di degrado in vertiginosa ascesa che affliggeva le strutture archeologiche e trovare strategie a lungo termine che potessero assicurare la sopravvivenza di questa antica città.

Grazie alle donazioni da parte del Packard Humanities Institute per rimborsare i costi del lavoro di conservazione eseguito all'interno del programma dei lavori della Soprintendenza ed attraverso la creazione di una piccola squadra di specialisti della conservazione che forniscono consiglio alle autorità del patrimonio, la corrente cominciò gradualmente a girare.

Nell'estate del 2004 un terzo partner, la British School a Roma⁵ si unì all'HCP e firmò un accordo di sponsorizzazione con la Soprintendenza che permise ai partner privati di fornire supporto operativo alle autorità del patrimonio. Ora in grado di commissionare direttamente lavori nel sito ed evitare i pesanti ritardi procedurali della macchina amministrativa per i lavori pubblici, l'impatto dell'immissione di supporto filantropico esterno fu ottimizzato. Un team di progetto più ampio fu costituito, composto sia da specialisti indipendenti che appaltatori nominati dal ramo privato dei collaboratori e dei pubblici ufficiali che lavorano per la

Soprintendenza. L'obiettivo globale del progetto è di supportare la Soprintendenza per tutelare e conservare, per valorizzare, e per aumentare la conoscenza, comprensione e pubblico riconoscimento dell'antico sito di Ercolano e dei suoi manufatti. Nel 2006 gli obiettivi principali furono meglio definiti (ed approvati dal comitato scientifico che supervisiona il progetto) come segue:

- rallentare il ritmo del degrado nell'intero sito così da poterlo mantenere in futuro su basi sostenibili;
- testare ed implementare strategie di conservazione a lungo termine appropriate per Ercolano e potenzialmente applicabili ad altri siti simili;
- fornire una documentazione di base di Ercolano così da agevolare la sua gestione futura;
- acquisire nuove conoscenze archeologiche su Ercolano ottenute come elemento integrale dalle attività dedicate alla sua conservazione;
- conservare, documentare, pubblicare, e migliorare l'accesso ai manufatti trovati negli scavi di Ercolano;
- promuovere una più ampia conoscenza e dibattito su Ercolano all'interno della comunità scientifica, della popolazione locale e del pubblico in generale.

2.0 APPRENDERE INSIEME, UN CASO STUDIO COME FILO CONTINUO: 'HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT IN 'SHARING CONSERVATION DECISIONS'

Il potenziale di Ercolano e dell'HCP come *caso studio* per attività di formazione all'interno di un corso ICCROM fu identificato per la prima volta in un eccitante e critico momento di sviluppo progettuale ad Ercolano. La collaborazione con Sharing Conservation Decisions 2004 (SCD04) è iniziata quando lo scopo operativo di questa iniziativa pubblico/privata è stato radicalmente incrementato. Questa nuova partnership tra HCP ed ICCROM con propositi didattici è stata sorprendentemente influente nello sviluppo del progetto dell'HCP.

Il coinvolgimento di Ercolano e dell'HCP come caso studio nel corso del 2004 era limitato ad un solo giorno, comunque, l'agenda del giorno si svolse in modo così aperto che, con l'aiuto degli organizzatori del corso, il nucleo fondamentale del team di specialisti dell'HCP poté comprendere il ruolo del caso studio all'interno del corso ed accordare i contenuti con le necessità dei partecipanti⁶. L'esercizio del caso studio era costruito per ragionare con i temi generali del corso e quindi attrarre contributi incisivi dai

partecipanti⁷. I loro riscontri evidenziarono molti aspetti che il progetto non aveva ancora sufficientemente considerato nel tardo 2004, contatti con la comunità e coinvolgimento nel sociale come esempi principali. L'input dei partecipanti formò veramente il pensiero del progetto, sia nell'immediato che nel lungo termine.

Questo rafforzò l'HCP nell'idea che il coinvolgimento della comunità e la ricaduta nel sociale non erano cose da rimandare fino a data da destinarsi bensì una parte intrinseca della strategia di conservazione sostenibile sotto lo sviluppo. Più in generale, il coinvolgimento di diciotto specialisti internazionali del patrimonio nell'HCP anche per un solo giorno ha costituito una iniezione di nuove idee ed ha aiutato a garantire il riconoscimento sia del bisogno di continuo dialogo con coloro che lavorano altrove sia del potenziale del progetto e delle più ampie responsabilità.

Come risultato di quanto la collaborazione del 2004 fu positiva per il progetto, quando l'HCP fu contattato dai progettisti del corso per il coinvolgimento in SCD06 non ci fu esitazione nel valorizzare questo rapporto con l'ICCROM. Gli organizzatori del corso avevano piani più chiari ed ambiziosi su come integrare al meglio i vari casi studio nell'intenso corso. Alcuni di essi erano costruiti come alcuni giorni di full immersion. Invece, l'ampiezza di temi sollevati da Ercolano e dall'Herculaneum Conservation Project ci portarono a sperimentare l'idea di fare del sito e dei suoi problemi non solo un caso studio straordinario ma un cammino continuo attraverso il corso.

2.1 ERCOLANO COME TEMA RICORRENTE

La visita dell'SCD04 ed il seguente coinvolgimento in altri corsi ICCROM⁸ ha dimostrato che Ercolano ha attributi che assicurano che come caso studio non favorisce eccessivamente alcuni partecipanti (per esempio, conservatori professionisti che lavorano nel campo del patrimonio culturale immobile). La natura integra delle rovine, la conservazione dei manufatti e la relazione del sito con la città moderna ed il più ampio paesaggio culturale⁹ significano che il sito pone problemi che non sono unicamente dei siti archeologici e può fornire valori interessanti ad un range di partecipanti (come curatori, storici, scienziati, manager, e conservatori).

Utilizzando il lavoro dell'HCP come un trampolino per discussioni fa sì che i partecipanti non partano da zero e possano dirigersi sui problemi del sito in modo più concreto e da un punto di vista critico più elaborato.

Quando la strategia del corso prese forma, emersero opportunità

naturali nel programma dove aveva senso inserire Ercolano, in breve o più in profondità, in relazione all'aspetto esplorato. Era necessaria cautela da parte di entrambi gli staff di organizzatori per assicurare che come caso studio fondamentale per SCD06 non fosse mai presentato nè come modello paradigmatico nè come un quadro completo ed esaustivo dei problemi del patrimonio. Durante l'evoluzione dei piani del corso, il 'filo rosso' di Ercolano si divide in realtà in diverse fasi: una serie di presentazioni per ragguagliare i partecipanti; una visita al sito stimolante dialogo e processi di valutazione; un laboratorio attivato dai partecipanti; e due seminari nei quali è stato richiesto ai partecipanti di analizzare il caso studio a fronte delle loro esperienze.

3.0 DOCUMENTARE, INTERPRETARE E VERIFICARE: TRACCIARE LE DIVERSE VITE DI ERCOLANO DALL'ANTICHITÀ AL GIORNO D'OGGI

3.1 INTERPRETARE IL PASSATO

Tracciare la sopravvivenza della città di Ercolano e dei suoi manufatti dall'antichità ad oggi costituisce una vivida storia, arricchita da un'abbondanza di documentazione relativa ad ogni periodo della sua vita.

Potrebbe essere raccontata in una quantità di maniere diverse: come scena di una catastrofe nell'eruzione del 79 d.C.; come civiltà 'perduta' citata nei testi classici, accidentalmente riscoperta nel 1709; come il museo all'aperto della vita quotidiana dei Romani in cui le condizioni conservative del materiale vulcanico che si è depositato su Ercolano hanno preservato anche materiale organico (cioè tessuti, cibo, legno, etc.; Fig. 1); come il luogo in cui è nata l'archeologia moderna con i primi scavi sistematici nel



Fig. 1 - Esempi di mobili di legno carbonizzati da Ercolano, un sito che ha tramandato alcuni dei materiali organici meglio conservati dell'epoca romana. Foto: Sarah Court/HCP

Settecento; come strumento di volontà politica in diversi periodi (il più toccante fu l'entusiasmo fascista per i modelli classici che sostenne il primo decennio della campagna di scavi di Amedeo Maturi 1927-1961).

Per un pubblico di specialisti della conservazione il sito ha inoltre bisogno di essere raccontato come il luogo in cui conservazione e scavo, restauro e manutenzione avvengono simultaneamente su larga scala ed in un modo sistematico e ben documentato per la prima volta: la campagna di Maturi riportò la città alla vita e lasciò un'eredità molto coerente ai professionisti della conservazione che arrivarono in seguito¹⁰.

Per gli specialisti della conservazione, è anche un sito che in qualche modo oggi è emblematico di uno dei fallimenti del settore del patrimonio. La vita cittadina fu devastata dall'eruzione nel 79 d.C. ma il tessuto dell'antica città di Ercolano è sopravvissuto per circa due millenni, per rischiare poi la devastazione per la seconda volta negli ultimi anni del ventesimo secolo. E ciò non è stato a causa di una catastrofe come un'eruzione vulcanica: è stato a causa di decenni della più bieca forma di trascuratezza, del fallimento dei programmi di manutenzione di routine. Ercolano ha dimostrato efficacemente quanto condividere le decisioni per la conservazione sia vitale per garantire che siano seguiti i giusti procedimenti per ogni fase per salvaguardare il patrimonio culturale, e che il fallire in questo proposito può dar luogo ad una devastazione più grave di



Fig. 2 - I problemi del decadimento a Ercolano: umidità e vegetazione. Foto: Sarah Court/HCP

un disastro naturale (Fig. 2).

Queste diverse letture della storia del sito formano la nostra interpretazione del suo significato odierno. Insieme alla documentazione storica disponibile e lo studio del sito medesimo, formano la base per formulare nuove strategie per la tutela del sito attraverso un processo tutt'altro che statico: gli specialisti che lavorano ad Ercolano devono costantemente rivedere la loro comprensione del passato e provare a correggere di conseguenza le strategie di conservazione. La formulazione di nuove strategie conservative è essa stessa fonte di nuova documentazione per permettere a

coloro che arriveranno dopo di noi di ricostruire ciò che è avvenuto.

3.2 RACCONTARE E DOCUMENTARE IL PASSATO

Per permettere ai partecipanti di SCD06 di contribuire attivamente ad un laboratorio e agli esercizi come parte di fasi posteriori del caso studio, era necessario fornire una introduzione concentrata a tale processo di documentazione, interpretazione e narrazione.

Porre i membri dell'HCP ed i partecipanti nelle stesse condizioni nel contesto della prima unità dedicata alle tecniche di comunicazione ha incoraggiato il dialogo e la discussione dall'inizio¹¹.

Con questa preparazione essenziale coperta, l'approfondimento successivo in Ercolano poteva essere un po' più specifico e profondo. Sono state scelte voci nel ramo pubblico ed in quello privato dei partner dell'HCP: Maria Paola Guidobaldi, Direttore del Sito di Ercolano per la Soprintendenza, e Jane Thompson, il Project Manager che lavora per la parte privata dell'HCP. Insieme hanno presentato la storia del sito archeologico di Ercolano in termini di rapporti tra proprietà e corpo legislativo del Patrimonio Italiano in ogni periodo, ed i relativi scavi e misure conservative prese¹².

La presentazione ha narrato come l'approccio al sito si è evoluto nel tempo, dalla riscoperta della città nel 1709 circa 20 m. sotto terra, all'amministrazione pubblica nel ventesimo secolo. In particolare è stato evidenziato il cambiamento di percezione della 'proprietà'. Durante l'esplorazione della città antica dal 1738 in avanti sotto il patrocinio della Corona fu posto l'accento soprattutto sul rinvenimento di reperti. Comunque, ci fu anche un tentativo di stabilire il tracciato urbano della città: fu sistematicamente esplorata con tunnel e 'mappata' usando tecniche Svizzere da miniera creando particolari rilievi e facendo di Ercolano un sito pioniere della disciplina dell'archeologia e delle politiche di documentazione del patrimonio. Il sito precorreva i tempi anche nel fornire l'esempio dell'impatto della 'notorietà' del patrimonio culturale: Ercolano divenne una delle mete per i viaggiatori del Grand Tour ed ha influenzato i movimenti architettonici Europei del tempo. In un'era in cui la maggior parte del patrimonio culturale era visto come proprietà di singoli, la notorietà portò i numerosi manufatti a finire privi di riferimento in collezioni private in tutto il mondo, e molti vi sono ancora oggi. Introdusse anche l'idea che, attraverso la proprietà del Regno Borbonico delle Due Sicilie (più tardi incorporato nell'unificato Regno d'Italia), le strutture archeologiche esistenti

avessero un valore collettivo superiore che andava oltre il loro valore materiale ed i viaggiatori dovevano avere la possibilità di vederle: un anticipo della proprietà 'pubblica'.

Il graduale trasferimento della proprietà e della gestione del sito allo Stato dato che l'Italia divenne una singola nazione portò vantaggi ma anche nuovi problemi. Gli archivi ben mantenuti sono una delle testimonianze dei numerosi benefici di una sistematica amministrazione pubblica degli ultimi cento anni. Comunque, l'impatto periodico delle agende politiche nel processo decisionale del sito è stato fonte di alcuni dei capitoli più drammatici della sua storia: non solo l'esempio Fascista menzionato sopra ma anche le più recenti campagne degli anni novanta per scoprire la Villa dei Papiri. Là, l'entusiasmo per le nuove scoperte prevalse, sfociando nella canalizzazione dei finanziamenti del governo centrale in un nuovo vasto scavo nell'esatto momento in cui il più importante sito archeologico vicino aveva urgente bisogno di misure di conservazione e ne era completamente priva a causa delle limitate risorse a disposizione delle autorità del patrimonio.

3.3 DARE FORMA AL FUTURO BASATO SUL PASSATO

Dagli anni sessanta in avanti il sito è caduto sempre più vittima di certe limitazioni interne alla linea politica pubblica e ciò ha condotto al fallimento dei programmi di manutenzione e, di ritorno, il rapido degrado delle strutture e delle caratteristiche decorative¹³.

Dagli anni novanta, numerose aree del sito sono state chiuse al pubblico e le caratteristiche più uniche del sito erano in pericolo (Fig. 2). Con la nuova autonomia operativa acquisita negli ultimi anni novanta, l'autorità del patrimonio iniziò a reindirizzare il bilancio e fu in quello scenario favorevole che l'"Herculæum Conservation Project" fu lanciato nel 2001, aumentando le risorse e le competenze disponibili per affrontare i problemi. Sviluppi legislativi nel 2004 hanno permesso al progetto di accrescere il proprio scopo con le applicazioni innovative di nuove leggi Italiane sulla sponsorizzazione¹⁴, e con ciò aiutare le autorità pubbliche nell'area in cui affrontava più difficoltà: flessibilità operativa, produttività ed innovazione, particolarmente nell'area della manutenzione ordinaria e straordinaria. Ciò che ha reso questo approccio differente dalle precedenti iniziative di sponsorizzazione in Italia è che non è una semplice donazione finanziaria o uno straordinario progetto molto importante.

Le attività dell'HCP sono integrate molto strettamente nei programmi delle autorità del patrimonio, migliorandone l'efficacia, affrontan-

do complessivamente i problemi del sito ed assicurando che alcuni degli errori del passato che sono risultati da pressioni esterne e cattivi processi decisionali non si ripetano. In questo modo, le strategie di progetto si sono evolute all'unisono per essere sostenibili dall'autorità del patrimonio oltre la vita della partnership pubblico/privata¹⁵.

4.0 VALUTAZIONE ED ANALISI

4.1 DOCUMENTAZIONE E CORESPONSABILITÀ NEL PROCESSO DECISIONALE

Dagli anni sessanta non tutti gli scavi e le campagne di conservazione hanno consegnato documentazioni complete agli archivi della Soprintendenza ad Ercolano: l'importanza posta dall'HCP nel consulto di documenti storici e nel consegnare documentazioni di buona qualità alle autorità del patrimonio in una forma maneggevole è un esempio di lezione imparata dal passato. Quando è venuto il momento per i partecipanti di formulare la loro propria interpretazione del sito e dei suoi problemi, è stato dato più valore al ruolo della documentazione nel miglioramento del processo decisionale. Una introduzione in situ ad un'ampia selezione della documentazione e dei risultati dell'HCP è stata offerta con l'aiuto dell'information manager, Ascanio D'Andrea, disponibile a rispondere a domande a proposito di strategie di archiviazione ed iniziative GIS.

Il giro del sito stesso è stato inoltre strutturato in modo da evidenziare un altro fattore nocivo per il sito se trascurato: l'importanza di decisioni *condivise* che coinvolgono un ampio gruppo di professionisti della conservazione. I partecipanti sono stati divisi in piccoli gruppi ed accompagnati da diversi 'campioni' di specialisti dell'HCP mentre visitavano il sito, così è stata affrontata un'ampia gamma di argomenti ed è stato possibile testimoniare ad alcuni



Fig. 3 - SCD06: La Casa del Bicentenario. Foto: Jane Thompson/HCP.

stati presentati una quantità di edifici e problemi di conservazione (Fig. 3). È stato fatto un tentativo di evidenziazione dell'approccio dualistico al sito: le iniziative operanti su una scala che comprende tutto il sito (mappatura del degrado, campagne d'emergenza, manutenzione) e quelle che si attuano in aree più ristrette ma che affrontano problemi specifici in grande profondità (progetti di casi studio, prove in situ di tecniche di conservazione, etc.).

VALUTARE UN SITO E LA SUA STRATEGIA

Le domande del laboratorio, venute fuori prima della visita al sito, hanno portato l'attenzione dei partecipanti sulla valutazione dei rischi e, come estensione di ciò, sul rapporto con la comunità locale. La minaccia di una nuova eruzione vulcanica stava a fianco delle implicazioni negative del non riuscire a sconfiggere la distanza della comunità locale dal sito. In aggiunta, ai partecipanti è stato chiesto di completare un ripasso essenziale, identificando gli aspetti dell'approccio dell'HCP che stava lavorando e le sfide che rimanevano aperte. Il trasporto nella corresponsabilità e l'approccio passo per passo sono stati apprezzati mentre tutti sono stati d'accordo nel sottolineare come questione aperta quella della gestione della massa di visitatori e delle strategie di comunicazione devono ancora essere sufficientemente affrontate in situ, ed il contributo dell'HCP può essere importante. È stata inoltre evidenziata la difficoltà di garantire continuità ed il mantenimento di buoni standard attraverso la positiva trasmissione del sapere, dell'esperienza e delle abilità a coloro che saranno responsabili del sito nel futuro.

Il feedback è stato poi riunito per una valutazione in una sessione ospitata dal *Centro Internazionale per lo Studio di Ercolano*. I risultati si possono trovare nell'Appendice I. La discussione ha sottolineato le difficoltà sollevate dal linguaggio all'interno della professione della conservazione del patrimonio e le numerose ipotesi sul significato che spesso fa diventare la terminologia una barriera piuttosto che un'opportunità per migliorare il dibattito.

4.3 STRUMENTI GESTIONALI E FONTI DI FINANZIAMENTO: FILANTROPIA 'PRO-ATTIVA' PRIVATA NEL SETTORE PUBBLICO DEL PATRIMONIO

Astrid Brandt-Grau¹⁶ ha tenuto durante SCD06 una serie di lezioni ed esercizi sugli strumenti gestionali per l'analisi delle risorse ed il monitoraggio del progetto per agevolare un buon processo decisionale. D'accordo che, data la conoscenza relativamente approfondita dell'HCP dei partecipanti, il progetto poteva essere usato come esempio con il supporto dell'HCP Project Manager. Mentre

dei dibattiti interdisciplinari che conducono alle decisioni. Sono

lo strumento gestionale in sé era interessante, l'esercizio era un esempio di Ercolano come caso studio in certa misura fallito. I rischi estremi e le coercizioni che ogni progetto deve affrontare e, oltre a ciò, la particolare complessità dell'iniziativa pubblico/privata ha reso difficile il contributo dei partecipanti. Comunque, il risultato reso dall'analisi era facile da interpretare ed ha permesso a molti partecipanti di afferrare il fine dell'esercizio e di illustrare il valore dello strumento di monitoraggio.

Un'altra sessione è stata dedicata ai temi del reperimento fondi, e l'esperienza dell'HCP è stata usata nel dibattito per illustrare le difficoltà affrontate nel fare delle risorse private una fonte effettiva di supporto all'interno di un sistema del patrimonio pubblico molto sbilanciato che non ha precedenti per il coinvolgimento privato. È stato sottolineato il potenziale della collaborazione pubblico/privato per stimolare l'attenzione data al miglioramento del reperimento dei modelli per contrattare lavori di conservazione e consulenza: stabilire efficienti ed affidabili modelli di spesa può creare fiducia e galvanizzare il settore privato nei più grandi investimenti nel patrimonio di proprietà pubblica. Molti partecipanti hanno portato esempi interessanti del rapporto tra i settori pubblico e privato nei loro paesi di provenienza¹⁷.

5.0 CONCLUSIONE: COME LA 'TRAINING PARTNERSHIP' PUÒ SOFFIARE NUOVA VITA NEL PANORAMA CULTURALE

HCP ha finora collaborato con cinque corsi di formazione ICCROM, due dei quali sono stati Sharing Conservation Decisions¹⁸.

Inevitabilmente tendiamo a valutare il successo di queste collaborazioni dalla prospettiva di ciò che il team di progetto dell'HCP, il sito archeologico di Ercolano e la comunità locale hanno guadagnato.

Adottare il caso studio di Ercolano come un filo rosso attraverso il corso certamente ha permesso ai partecipanti di essere così coinvolti che le discussioni, anche se limitate in termini di tempo, sono state estremamente fruttuose. Il contatto ricorrente e la familiarità con il gruppo di progetto ha agevolato la conversazione e la discussione tra il gruppo HCP, i partecipanti di SCD06 e lo staff ICCROM, il che non accade così facilmente durante le singole visite di approccio ai casi studio durante i corsi di formazione.

Il coinvolgimento nei corsi di formazione ICCROM produce un turbine di lavoro extra per un gruppo di progetto già oberato.

Comunque, il coinvolgimento fornisce anche forum unici e stimolanti in cui rivedere il proprio lavoro con l'aiuto di un insieme di

esperti altamente qualificati da tutto il mondo (i partecipanti), e qualsiasi cosa HCP dia ai corsi di formazione dell'ICCROM viene restituita raddoppiata.

Il coinvolgimento in SCD, un corso in costante evoluzione e perfezionamento che affronta temi difficili come la comunicazione ed il processo decisionale così efficientemente, va un passo oltre: il vantaggio per il team di progetto, per il sito archeologico e per la comunità locale e anche più grande dato che questi temi sono sempre i più trascurati.

La collaborazione nelle attività di formazione può soffiare nuova vita nei progetti per il patrimonio e nel panorama culturale di cui fanno parte. Ercolano lo ha dimostrato: le collaborazioni con SCD04 e SCD06 hanno aiutato a formare la strategia dietro la creazione del *Centro Internazionale per lo Studio di Ercolano*, un centro studi dedicato al patrimonio di Ercolano ed alla sua conservazione¹⁹, facendo riconoscere al consiglio cittadino locale ed alle autorità per il patrimonio il potenziale del sito archeologico come meccanismo per stimolare iniziative più ampie nella comunità ed introdurre partner esterni che potrebbero apportare nuova energia ed essere utili a catalizzare cambiamenti.

BIBLIOGRAFIA

- BRIZZI, M., D'ANDREA, A., SEPIO, D., DE SILVIA, M. & COURT, S. (2005) Planning a conservation project: the information system of the Insula Orientalis I. In S. Dequal (ed.) *International Cooperation to Save the World's Heritage: CIPA 2005 XX Symposium, 26 September-1 October 2005, Torino, Italy*: 691. Torino, CIPA.
- CAMARDO, D. (2006) Gli scavi ed i restauri di Amedeo Maiuri. Ercolano e l'esperimento di una città museo. *Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 14: 69-81.
- CAMARDO, D. (in programma per il 2007) Archaeology and conservation at Herculaneum: from the Maiuri campaign to the Herculaneum Conservation Project. *Conservation and Management of Archaeological Sites*.
- COURT, S. (2006) The Herculaneum Conservation Project and learning initiatives. *Teaching History* 39.4: 38-44.
- GUIDOBALDI, M.P. (2006) L'Herculaneum Conservation Project: un programma di conservazione per salvare la città antica. *Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 14: 135-142.
- GUZZO, P.G. (2003) *Pompei 1998-2003: l'esperimento dell'autonomia*. Milano, Electa.
- HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT. (2005) *Forma Urbis. Edizione speciale: la rinascita di Ercolano X.3*.
- MAIURI, A. (1958) *Ercolano: I Nuovi Scavi (1927-1958)*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- PACE, S. (2000) *Herculaneum and European culture between the eighteenth and nineteenth centuries*. Napoli, Electa.
- PESARESÌ, P. AND MARTELLI CASTALDI, M. (in programma per il 2007)

Conservation measures for an archaeological site at risk (Herculaneum, Italy): from emergency to maintenance. *Conservation and Management of Archaeological Sites*.

THOMPSON, J. (in programma per il 2007) Conservation and management challenges in a public-private initiative for a large archaeological site (Herculaneum, Italy). *Conservation and Management of Archaeological Sites*.

WALLACE-HADRILL, A., CAMARDO, D., MARTELLI CASTALDI, M., & RIZZI, G. (2006) L'Herculaneum Conservation Project. *Oebalus* 1: 233-272.

ZAN, L. & PACIELLO L. (1998) Rilanciare Pompei: anno zero, le attese verso approcci manageriali e forme moderne di accountability. *Rivista di Studi Pompeiani* 9: 7-39.

¹ 'HCP'; www.herculaneum.org

² L'iscrizione UNESCO del 1997 di Pompei, Ercolano e Torre Annunziata nel World Heritage List le definisce come segue: "Le città di Pompei ed Ercolano e le tenute ad esse associate forniscono un'immagine completa e vivida della società e della quotidianità in un momento specifico del passato che è senza paralleli ovunque nel mondo."

³ Una fondazione filantropica; www.packhum.org.

⁴ L'autorità responsabile del patrimonio per Ercolano; www.pompeisites.org.

⁵ Un istituto di ricerca basato su Roma; www.bsr.ac.uk.

⁶ Nel pianificare la giornata, gli organizzatori sono sempre stati interessati al dibattito di tutti gli aspetti del corso e a raccogliere gli input del team HCP su molti argomenti, facendo diventare la collaborazione di più grande valore per l'HCP di quanto sarebbe stata altrimenti.

⁷ Il culmine del laboratorio del pomeriggio dopo la visita al sito è stato la valutazione del processo decisionale all'interno dell'HCP ed il coinvolgimento (o la sua mancanza) dei principali stakeholders e di altri gruppi interessati ed un tentativo di esprimerli graficamente. Molti partecipanti hanno contribuito con esempi positivi per il coinvolgimento delle comunità.

⁸ "Architectural Records, Inventories and Information Systems for Conservation: advanced international course in architectural conservation", Roma, 2005; "ATHAR Conservation of Archaeological Sites", Tripoli, Libano, 2005; Corso sulla Conservazione del Patrimonio Costruito, Roma & Ercolano, 2007 (stage di progetto preceduto da SCD06).

⁹ L'area Vesuviana ha subito una urbanizzazione estensiva e problematica durante gli ultimi quaranta anni ma cela ancora straordinarie ricchezze culturali: per esempio l'altro sito romano seppellito dal Vesuvio ed il Miglio d'Oro costituito da 122 ville di periodo borbonico che si estendono lungo il confine a nord del sito archeologico.

¹⁰ vedi Camardo, D. (di imminente uscita).

¹¹ Lo staff HCP (come anche le altre 'persone risorsa' del corso) è stato trattato come un 'partecipante' dal primo giorno e Sarah Court, HCP Research & Outreach Coordinator, ha introdotto brevemente Ercolano e l'HCP all'interno delle due mini conferenze: la città antica è stata illustrata ed inserita nel contesto e sono stati introdotti i problemi di conservazione del sito archeologico; sono stati individuati i tre principali stakeholders ed è stato illustrato lo scopo dell'HCP con un profilo preciso degli obiettivi di progetto.

¹² È stato scelto il modulo dedicato a "Progetto culturale: processo decisionale nel contesto" ed in specifico la sezione dedicata ai "metodi di tutela e loro sistema legislativo". La presentazione si intitolava: "Ercolano: la relazione tra possesso in ogni tempo ed il relativo scavo e le misure conservative adottate, valutate in relazione alla legislatura del patrimonio italiano" (24 Ottobre 2006)

¹³ vedi: Zan, L. e Paciello, L. (1998) : 7-39.

¹⁴ La nuova legge sulla sponsorship: Codice Urbani 449/1997, articolo 43; legge 109/1994, articolo 2, 6 sostituito dalla legge 166/2002, articolo 7; Decreto Legge 42/2004, articolo 120; Decreto Legge 30/2004, articolo 2.

¹⁵ È già stato detto che HCP continuerà solo per un periodo limitato, lasciando la Soprintendenza al suo ruolo come ente di tutela a lungo termine del sito. I risultati suggeriscono già che il progetto sarà prova di un interessante modello che potrà influenzare future strategie di gestione per altri siti in Italia, dato che l'approccio integrato assicura che siano apportati alla collaborazione solo i punti forti di ogni partner. La collaborazione si svolge vicino al cuore del meccanismo decisionale dell'autorità pubblica favorendo strategie di conservazione sostenibili a lungo termine all'interno di una visione strutturata.

¹⁶ Astrid Brandt-Grau proviene dall'Istitut National du Patrimoine, uno dei principali partner di SCD06.

¹⁷ Gli esempi includevano casi: in Europa e Sud America dove gli enti pubblici sono diventati imprenditori in cerca di nuove risorse; in Asia dove

gli enti pubblici a volte mantengono un braccio operativo semi-privato per una questione di massima flessibilità, distribuendo attività tra l'organizzazione madre e quelle private derivate in accordo con la tipologia; in parti della Gran Bretagna e degli Stati Uniti dove l'intera responsabilità del patrimonio era distribuita a specialisti privati tramite elaborate attività che trasferiscono la responsabilità legale per il processo decisionale lontano dalle piccole organizzazioni centrali.

¹⁸ Vedi nota 8

¹⁹ Nel 2006, il Comune di Ercolano, la Soprintendenza e la British School a Roma si riunirono nel 2006 per formare l'Associazione Herculaneum e partecipare con successo al finanziamento pubblico per un progetto lancio per un centro studio ad Ercolano. Il progetto lancio triennale per il centro studi pone enorme importanza nell'utilizzo di Ercolano come classe aperta, per iniziative delle comunità locali e per la ricerca di agevolazioni e pubblicazioni. L'ICCROM è il partner principale per le prime attività di formazione

Il viaggio di istruzione è stato organizzato dall'Institut National du Patrimoine a Parigi¹, che ha voluto presentare e discuterete progetti di gestione di collezioni impegnative su larga scala e le decisioni di conservazione ad esse correlate: il Musée du Quai Branly recentemente aperto (collezioni etnografiche), le aree di deposito del Museo di Arti e Mestieri (collezioni di scienza e tecnologia), il Museo di Storia Naturale (collezioni di storia naturale), con particolare enfasi nel comparare l'evoluzione dei curatori ed il design concept della loro esposizione.

Il primo giorno i partecipanti sono stati accolti all'INP per una tavola rotonda su formazione ed addestramento di curatori e conservatori in Francia. Il dibattito, che si è dimostrato stimolante e molto utile, ha posto il confronto tra la situazione a livello internazionale e l'esperienza in prima persona dei partecipanti.

La sessione del mattino è continuata al Quai Branly, dove il team coinvolto nel progetto del museo ha spiegato gli obiettivi, le diverse fasi della sua realizzazione ed i target group coinvolti. La visita a questo nuovo museo è stata una enorme scoperta per tutti e la possibilità di vedere 'dietro le quinte' sotto la guida eccezionale del Sig. M. Mohen, compresa la visita alla struttura dei depositi per visionarne l'organizzazione, ha fatto sì che fosse un'occasione unica.

Il museo, progettato dall'architetto Jean Nouvel come "un edificio annidato nel paesaggio ed in attesa di scoperta, destinato a servire da casa a queste diverse forme d'arte piuttosto che come esempio di architettura Occidentale"², e creato per riunire le collezioni di arti non Europee, in particolare quella Africana, Oceanica ed Americana, precedentemente ospitate al Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, e quelli dal laboratorio di etnologia del Musée de l'Homme, prima di tutto mira a riconoscere il ruolo che la loro espressione artistica occupa nel patrimonio culturale Europeo. Chiamato "un museo ponte", una istituzione museografica, scientifica e culturale dedicata al dialogo tra cultura e civiltà, una organismo culturale sfaccettato, il museo attira il visitatore e lo avviluppa nel suo tessuto ben progettato e metodologicamente strutturato come dentro una foresta di alberi e vegetazione. Lo spazio principale è un lungo, fluido edificio innalzato su pali³. È chiaro che questo museo è stato progettato come un nuovo

tipo di istituzione culturale, con un duplice proposito: conservare ed esporre collezioni, e stimolare ricerche e didattica. Il museo attiverà inoltre un programma di rappresentazioni di teatro, danza e musica, progettato per entrare in risonanza con la vasta serie di esposizioni in allestimento. Questo valorizzerà il ruolo del sito come conviviale "città culturale" delle arti non Occidentali che mette in mostra popolazioni non Europee; un'area in cui culture, civiltà ed individui si incontrano e si mescolano; un sito ideale per i membri del nostro gruppo che, dopo presentazioni e visite guidate e individuali, sono stati in grado di discutere di ciò che hanno visto e sentito con lo staff del museo. Questo momento, data la natura multiculturale e multidisciplinare dei membri del nostro gruppo, è stato estremamente gratificante per tutti noi.

Il giorno seguente, i partecipanti hanno avuto l'opportunità di visitare la nuova struttura di deposito del Musée des Arts et Métiers⁴, situato in La Plaine Saint-Denis.

Questo spazio è stato creato per soddisfare tre propositi base: la conservazione, con oltre 5000 m² di deposito distribuito su due livelli; la lavorazione e conservazione delle collezioni, con i laboratori di restauro che si estendono in un'area di 600 m²; ed infine lo studio e la ricerca storica, essenziale per migliorare la documentazione degli oggetti. Le strutture del deposito del Musée des Arts et Métiers sono state molto interessanti per via della capacità di costruire una struttura specifica per il deposito utilizzando allestimenti standard, ed i partecipanti sono stati entusiasti di vedere, esplorare e paragonare nuove soluzioni di immagazzinaggio.

Dopo una interessante visita al dipartimento di conservazione all'INP, il gruppo ha avuto l'opportunità di visitare il Museo Nazionale di Storia Naturale, i suoi laboratori di restauro, ed, in particolare, la "Grande Galerie de l'Évolution" sotto la guida esperta del direttore Michel Van Praet. Il gruppo è stato poi condotto nei laboratori di restauro dove i tecnici erano occupati nella riproduzione di uno scheletro di dinosauro per una esposizione didattica, utilizzando un materiale speciale. La visita è stata molto affascinante ed ha offerto al gruppo di professionisti una visione su quanto ampio e di vasta portata è divenuto il mondo delle 'opere d'arte'. La visita è continuata nel museo, evidenziando la Galerie de Zoologie, costruita da Jules André, ed inaugurata nel 1889, lo stesso anno della Tour Eiffel e con lo stesso successo. Subì una metamorfosi nel 1994 per divenire la Grande Galerie de l'Évolution, sotto la direzione degli architetti Paul Chemetov e Borja

Huidobro, vice del direttore René Allio.

Il museo ristrutturato presenta le sue collezioni zoologiche sotto un nuovo e dinamico punto di vista: l'evoluzione della vita. Queste formano un insieme spettacolare (3000 esemplari esposti nella sola sala centrale; 7000 in tutta la Galleria), installato in uno spazio di 55 x 25 m e 30 m in altezza. I 6000 m² di esposizione permanente sono divisi tra la sala centrale e le balconate intermedie e superiori. Le esposizioni speciali sono allestite nella Sala delle Specie in Pericolo ed Estinte, come nella Sala delle Scoperte. Luce blu, pesci montati, la ricostruzione di un calamaro gigante: eccoci qua, immersi nella molteplicità degli ambienti marini! Una mandria di animali veramente ben restaurata sembra determinata a procedere a tutta velocità in linea retta: ecco come le varietà delle specie viventi sono rappresentate. Muoversi vicino a loro, chiudere gli occhi e sentire le sequenze musicali, o fermarsi un momento per guardare un film o consultare un programma interattivo... Ogni cosa qui ricrea la storia della trasformazione delle specie fino dalle origini della vita quasi quattro miliardi di anni fa. Tutto pone la domanda: qual è la responsabilità dell'Uomo? Quale futuro avrà il pianeta?

Il museo è un esempio notevole di approccio didattico che usa la metodologia applicata per incentivare la consapevolezza: per esempio, la Sala delle Scoperte rende il visitatore più giovane cosciente delle nozioni di tempo e specie, punto di partenza per imparare qualcosa del meccanismo dell'evoluzione biologica. Qua possono godere di una esperienza di apprendimento trasmesso con materiali di intrattenimento e l'opportunità di osservare, classificare e fare domande.

I temi evidenziati sono stati molto estesi ed avrebbero avuto bisogno di più tempo per discuterne; personalmente ho trovato molto interessante paragonare gli edifici che ospitano quelle collezioni dal punto di vista di struttura ed uso, ed esplorare le soluzioni adottate in nuovi edifici, come il Museo del Quai Branly ed il Museo di Arti e Mestieri, tanto quanto gli adattamenti eseguiti su un edificio storico come il Museo Nazionale di Storia Naturale. Forse questo argomento potrebbe essere oggetto di approfondimento durante il prossimo corso!

così da celare l'edificio. Una rampa conduce alla galleria grande di 6,500 m²: l'area di esposizione centrale del museo, dove 3,500 oggetti saranno permanentemente esposti accanto a presentazioni tematiche: 2,000 m² sono stati predisposti a parte per queste mostre temporanee (dieci annualmente). Il museo offrirà inoltre un anfiteatro di 500 posti aperto in una lussureggiante collocazione verde, ed un cinema a 120 posti.

⁴ Il Musée des Arts et Métiers è un museo a Parigi che ospita la collezione del Conservatoire National des Arts et Métiers, che fu fondato nel 1794 come deposito per la conservazione di strumenti scientifici ed invenzioni. Fu fondato il 10 Ottobre, 1794, durante la Rivoluzione Francese. Fu proposto prima dall'abate Henri Grégoire come un "deposito per macchine, modelli, attrezzi, disegni, descrizioni e libri di tutte le aree di arti e mestieri". Il priorato abbandonato di Saint-Martin-des-Champs è stato selezionato come sito di collezione, che ufficialmente aprì nel 1802. In origine in carico della collezione delle invenzioni, è da allora diventato una istituzione didattica. Ad oggi, è conosciuto principalmente come scuola di formazione continua per adulti alla ricerca di lauree in ingegneria, che propone lezioni serali su una varietà di argomenti. La collezione di invenzioni in questo momento è condotta come Musée des Arts et Métiers. Sino dalla sua fondazione, il museo è stato ospitato nel priorato abbandonato di Saint-Martin-des-Champs in Rue Réaumur nel 3° arrondissement di Parigi.

¹<http://www.inp.fr>

² "a building nestled in the landscape and awaiting discovery, intended to serve as a home to these different forms of arts rather than as an example of Western architecture", Andreadis, Ianna, Chantier ouvert au public, Musée du Quai Branly, 2006 : 31

³ domina 18,000 m² di giardino piantato con 180 alberi alti oltre 15 m

CAPITOLO VII

STRUMENTI PER IL FUTURO

Introduzione

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

Strumenti per il futuro

Se il "sonno è il culmine della distensione fisica, la noia è quello della istensione spirituale. La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza...I suoi nidi, le attività intimamente collegate alla noia, sono già scomparsi nelle città, e decadono anche nelle campagne. Così si perde la facoltà di ascoltare, e svanisce la comunità degli ascoltatori... L'arte di narrare storie si perde, poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole... Quanto più dimentico di sé è l'ascoltatore, tanto più a fondo si imprime in lui ciò che ascolta"

Walter Benjamin

Ci stiamo avvicinando alla fine di un corso della durata di circa 25 giorni, che ha comportato una lunga preparazione, un grande impegno da parte di molte persone ed anche grandi aspettative, specie da parte dei partecipanti.

Ci siamo chiesti: queste persone, già avanti nella loro carriera, che vengono anche da molto lontano, che lasciano il loro lavoro per tanto tempo - che troveranno una grande mole di lavoro arretrato al loro rientro - che cosa porteranno alla loro Istituzione, ai loro colleghi di lavoro? Certamente un'esperienza da raccontare, tante impressioni, positive o negative, tanti ricordi e fotografie, tante fotocopie e qualche nozione in più.

Sì, ma in concreto, cosa porteranno al loro boss, che cosa gli racconteranno?

Abbiamo così cercato di predisporre, già dall'ultima settimana di corso, strumenti operativi per il futuro.

Dobbiamo saper formulare un **progetto di conservazione** in modo non solo che sia accettato dalle varie parti sociali e sostenibile sotto il profilo legislativo, ma che sia anche capace di produrre una maggiore **coscienza dei valori** in mezzo ai quali viviamo, e che siamo tenuti a trasmettere. Si potrà così raggiungere un doppio scopo: conservare il patrimonio e produrre **ricchezza immateriale e materiale**.

Ma per produrre ricchezza è necessario partire dalla ricchezza che si possiede, sia tangibile che intangibile.

Chi si assume l'onere dei **costi**, anche se talvolta molto contenuti: la comunità? E con quali entrate? Oppure associazioni di volontari: con quali strumenti e quali finalità?

Chi finanzia una attività, un progetto, desidera sempre più spesso, essere un **partner attivo**: come comunicare con questi nuovi soggetti? Come coinvolgerli, e come riuscire a collaborare con loro in modo di condividere non solo obiettivi, ma anche metodologie e

conoscenze? Ma prima ancora ci dobbiamo chiedere chi sono e dove sono questi **stakeholders**.

Forse sono molto più vicini di quanto ci immaginiamo: siamo tutti noi, che a vario titolo siamo i proprietari, anche se non possessori, di quella eredità culturale che abbiamo ricevuto e che dobbiamo essere in grado di conoscere, **condividere** e conservare per le future generazioni.

Le **risorse economiche** sono sempre più scarse, anche se le entrate del turismo sono in aumento. Dobbiamo cercare da un lato di ottimizzare questi fondi e dall'altro dobbiamo imparare a cercarli. Contattare uno sponsor, un politico, parlare il suo linguaggio, prospettargli che non solo può collaborare a salvare un 'bene culturale' - che forse lui non conosce e a cui in fondo è poco interessato - ma prospettargli i benefici diretti ed immediati che ne possono derivare. Avrà ad esempio un beneficio molto grande proprio nel flusso delle ricerche che sta conducendo: ritorno di immagine, ingresso nel novero di chi si prende a cuore un problema così importante come quello dei beni culturali, anticipo di possibili ricadute economiche di turismo diversificato, e così via.

Dobbiamo pertanto collaborare strettamente con coloro che conoscono bene i meccanismi della ricerca dei fondi, siano essi privati o pubblici, come ad esempio le grandi risorse che la Comunità Europea mette a disposizione, ma con meccanismi lunghi e complessi.

Ci siamo posti alcuni quesiti:

- quali i meccanismi e le finalità che negli ultimi decenni, ad esempio in Italia, hanno portato alla creazione di tante Fondazioni di varia natura, prevalentemente civili e bancarie?
- c'è incapacità o impossibilità, da parte dello Stato, di continuare a tutelare, e a gestire, il proprio patrimonio culturale?
- c'è un cambiamento della percezione del valore: quando un bene è posseduto il valore è percepito come maggiore?¹

Che cosa ne consegue?

- alcuni meccanismi stanno cambiando: ad esempio non si fanno più finanziamenti 'a pioggia' - effettuati sia per incapacità/assenza di decisioni, che per voler accontentare tutti, spesso in modo clientelare ma progetti strutturati a medio e lungo termine, per ottenere risultati più efficaci;
- sempre più spesso è necessario accorpare più sponsor, ognuno con un **target** ben preciso;
- negli accorpamenti di più soggetti privati per azioni più incisive

ci può essere il rischio di distorsione dello scopo del beneficio: a favore di chi?

Si individua attualmente una soluzione nell'accorpamento di più soggetti differenziati, **pubblico-privato**², per raggiungere lo scopo: nella difesa e protezione del patrimonio naturale e culturale c'è un nuovo concetto e ruolo del "pubblico" che non è più lo Stato, ma la pluralità degli attori presenti nella società impegnati ad indagare e risolvere un problema comune³.

Sempre di più, forse come era nei 'sognati' tempi antichi, alcuni cittadini si preoccupano dei beni comuni: sono chiamati **cittadini attivi**, di contro a quelli normali e a quelli parassiti⁴.

Il **pubblico** non deve essere percepito come un disturbatore della quiete degli studiosi o distruttore di luoghi naturali e culturali; dovrebbe diventare il nostro migliore alleato nella difesa e conservazione del 'patrimonio dell'umanità'⁵. Ricordiamo che già nelle prime pubblicazioni dei precursori dell'Unesco e dell'Icom, nell'O.I.M., l' *Office International des Musées*, creato nel 1926 per svolgere un'azione internazionale di salvaguardia del patrimonio culturale⁶, si può leggere che "il pubblico non deve essere diviso tra iniziati e profani"⁷.

TERMINOLOGIA GLOSSARIO

Perché abbiamo voluto affrontare di nuovo anche noi il grande problema della terminologia? Semplicemente perché se non ci si intende sui termini non possiamo comunicare e sarebbe una grande babele!

Inoltre abbiamo dovuto adottare una sola lingua –dato il carattere internazionale del corso– l'inglese, per alcuni madrelingua, per altri più o meno nota; e questo poteva creare un'ulteriore difficoltà alla comprensione tra docenti e discenti e tra noi tutti.

Abbiamo quindi chiesto, prima dell'inizio del corso, a tutti i partecipanti di esprimere con parole proprie la spiegazione di un certo numero di vocaboli⁸, utile sia al gruppo di SCD per finalizzare la preparazione del corso, che ai partecipanti stessi per confrontarsi: nessuno infatti vuole un appiattimento su una sola lingua o un solo termine, ma desideriamo poter comunicare sapendo cosa intendiamo, che cosa significhiamo con quel termine. Questo esercizio produce ricchezza di contenuti e miglior capacità di dialogo. Un 'tal' Zenone⁹ aveva detto:

'... per questo abbiamo due orecchie e soltanto una bocca, perché sia possibile ascoltare di più e parlare di meno'.

Moltissimi sono gli studi sui meccanismi di comprensione del lin-

guaggio e sul significato dei termini, alcuni di questi studi sono filosofici e risalgono a tempi molto antichi¹⁰. Una nuova filosofia, quella appunto del linguaggio, ha fatto notevoli scoperte ed il dibattito è ancora molto vivo¹¹: non possiamo ignorarlo quando cerchiamo di lavorare sul glossario e la terminologia usata nel campo della conservazione e del restauro, soprattutto se pensiamo di affrontarlo in varie lingue.

E' questa comunque una necessità ancora molto sentita: se ne parlava agli albori dell'ICOM¹², sono stati fatti vari dizionari¹³, ma se ne continua a sentire il bisogno ancora oggi.

Non dimentichiamo infine che il nostro idioma, compresa la nostra pronuncia, è il riconoscimento della nostra identità culturale, e non dobbiamo perderla: sappiamo ad esempio quanto sia importante dopo una guerra per ricostruire l'identità di un popolo i cui simboli materiali possono esser stati distrutti dagli eventi bellici.

Credo sia importante cercare le rispettive radici, in questo caso etimologiche, perché ci aiutano a comprendere il significato più profondo dei termini, le differenze tra una lingua e l'altra e di conseguenza eventuali diversità concettuali. Queste diversità devono essere utili strumenti di collaborazione ed arricchimento, piuttosto che creare incomprensioni e scaramucce, soprattutto in un contesto multietnico e multiculturale.

Ma non dimentichiamo che la lingua è un elemento vivo, e come tale suscettibile di cambiamenti: perciò va bene l'etimo, perché è l'atto di nascita di quella parola, ma senza esagerare in schematismi. Cerchiamo inoltre di indagare il suo percorso, la sua storia: sarà un aiuto per una migliore comprensione reciproca.

Abbiamo così bisogno di **tradurre**¹⁴ nella nostra lingua per comprendere meglio sia le sfumature del discorso, che i concetti ed i messaggi. Ma sappiamo anche che tradurre è un po' –inevitabilmente– tradire: per questo è necessario comunicare il più possibile 'che cosa significhiamo' con quel termine.

UTILIZZO DEL WEB PER TENERSI IN CONTATTO

E' attivato un luogo nel web dell'ICCROM, sotto SCD, per permettere ai partecipanti di tutti i corsi *sharing* e ai docenti di rimanere in contatto tra loro¹⁵. E' sembrato importante provare a fare questo tentativo sia come valutazione dell'attività passata, ma soprattutto per capire se è possibile usare un tale strumento per scambiarsi informazioni ad un buon livello, discutere, mettere sul tavolo gli argomenti più gravi ed impellenti.

La costruzione della pagina é appena all'inizio e non possiamo per

il momento che darne la notizia.

CONCLUSIONI

Alla fine di un tale corso avremo messo nel nostro zaino più certezze o più problemi? Sarà meglio ritornare a casa con risoluzioni o con quesiti?

La speranza è di aver raccolto qualche idea e qualche spunto metodologico che possano essere utilizzati nel lavoro che ci aspetta, e forse anche un cambiamento di atteggiamento nei confronti del prossimo, collega o pubblico che sia.

Forse abbiamo visto che tante terminologie, e soprattutto antinomie come mente e cervello, mobile e immobile, tangibile e intangibile non esistono nella realtà, ma sono state create ad uso pratico, ma...a volte con grave danno: divedere, separare, specializzarsi e non vedere altro, può farci perdere il senso della realtà, che è contesto. Ricordiamo che anche nella Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio – o eredità- culturale intangibile, tra le prime considerazioni viene elencata anche la stretta interdipendenza tra la cultura tangibile e quella intangibile¹⁶.

Come hanno detto molti studiosi prima di noi solo nel momento nel quale *ri-conosciamo* un oggetto nella nostra coscienza come degno di essere salvaguardato e tramandato ai posteri, a prescindere dal materiale, dalla forma, dall'essere stato nascosto per tanto tempo, oppure valutiamo una attività che è 'costantemente ri-creata dalla comunità o da gruppi'¹⁷, comprendiamo che è impossibile scindere i due modi di espressione di *identità* culturale e di *continuità*.

Paul Philippot aveva ben chiarito come il restauro prima di diventare un problema tecnico, è innanzitutto un problema culturale, e che il primo non è che una conseguenza del secondo¹⁸.

Riprendiamoci dunque il tempo della riflessione, per poter vedere ciò che guardiamo.

¹ D. Kahneman, (Premio Nobel in Economia) www.Economics.harvard.edu.

² ICCROM, in partnership with the Rathgen Research Laboratory of the National Museums of Berlin, the German National Commission for UNESCO, ICOMOS and the Getty Conservation Institute (GCI), held a two-day international seminar on 'Public-Private Partnership (PPP) in the Management of Cultural Heritage Assets' (15 - 16 June); ICCROM Forum on the topic of 'Privatisation and Conservation of Cultural Heritage' will be held from 13 to 15 September 2007 in Catania, Sicily, Italy.

³ Marianella Sclavi, *Il caso Chelsea*, *La Repubblica* 24.6.2006.

⁴ Gregorio Arena, *Cittadini attivi*, Roma-Bari, 2006.

⁵ Definizione nella Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict adopted at The Hague (Netherlands) in 1954 (<http://portal.unesco.org/culture>).

⁶ Dopo la *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art*, tenuta a Roma dal 13 al 17 ottobre 1930 si raccolgono la maggior parte degli interventi, volutamente anonimi, nei voll.41-42, *Conservation et Restauration des Peintures*, Paris 1938.

⁷ Nel primo articolo *Doctrine générale de la conservation des peintures*,

Mouseion, vol.41, 1938, p. 16.

⁸ Tra i termini proposti dai partecipanti : agenti di deterioramento, scopo, condizioni dell'oggetto, conservazione, conservatore-restauratore, documentazione.

⁹ Filosofo del V sec a.C., in Diog. Laert. VII, 23.

¹⁰ T.De Mauro, *Terminologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIII,1965, 818-828.

¹¹ John R. Searle (University of California, Berkeley) ha ottenuto il prestigioso Premio Mente e Cervello del Centro per le Scienze Cognitive dell'Università degli Studi di Torino, nel 2006 "Per i significativi progressi teorici e tecnici apportati dai suoi studi sulla mente e sul linguaggio all'interno della realtà sociale".

¹² ICOM News, 1, Paris 1 October 1948.

¹³ Ad esempio il *Dictionarium Museologicum*, ed.ICOM Budapest 1986, in venti lingue. Herein, Thesaurus dell'European Heritage Network,

[http://www.european-](http://www.european-heritage.net/sdx/herein/national_heritage/search.xsp?action=thesaurus)

[heritage.net/sdx/herein/national_heritage/search.xsp?action=thesaurus](http://www.european-heritage.net/sdx/herein/national_heritage/search.xsp?action=thesaurus).

¹⁴ T. De Mauro, *Capire le parole*, cap.6, *Sette forme di adeguatezza della traduzione*, Bari 1994.

¹⁵ www.iccom.org/sharing

¹⁶ UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural

Heritage, 17 Ottobre 2003, Preambolo.

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php>.

¹⁷ Ibid art.2 Definition.

¹⁸ P Philippot, *La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, p.7.

Ottimizzare risorse inadeguate

Molti dei progetti per il patrimonio fanno affidamento su finanziamenti esterni. Ad una prima analisi, sono evidenti una miriade di potenziali organi finanziatori schedati e supportati dal governo, attraverso la beneficenza, organizzazioni o privati individui. Comunque può essere estremamente difficile capire quale canale di finanziamento sia adatto al progetto, ed anche quanto denaro potrebbe essere necessario. Una ristretta minoranza di organizzazioni coinvolte nel patrimonio impiegano staff dedicati (spesso conosciuti all'Ufficio Sviluppo) per assicurare le sovvenzioni per il progetto e per altri lavori, ma per progetti di conservazione iniziati privatamente, capire ed organizzare le risorse necessarie deve essere integrato nello sviluppo del progetto.

La stime delle potenziali risorse svela velocemente che la massa delle opportunità di finanziamento è necessariamente particolare per singole regioni o paesi. In più, la questione dei flussi di finanziamento raramente rimane statica, ma piuttosto cambia con lo slittamento delle priorità e con la disponibilità delle risorse. Invece di guardare alle specifiche dei diversi flussi di finanziamento, questa sessione prende in esame in un modo più generale i differenti approcci alla sponsorizzazione ed ai processi di finanziamento, e a come si possono massimizzare le risorse disponibili mantenendo l'integrità del progetto.

Questo corso è una finestra internazionale, così sebbene si stia utilizzando il Regno Unito come esempio, non viene data una valutazione dettagliata delle opportunità di finanziamento specifiche in UK. Invece, l'accordo vigente per i fondi dell'English Heritage – l'Organo Pubblico Non Dipartimentale e principale consigliere del Governo dell'ambiente storico in Inghilterra – fornisce una cornice iniziale per presentare il rapporto tra organi finanziatori pubblici e privati, e la natura specifica delle fonti di finanziamento (questo sarebbe d'uso limitato comunque, dato che la sovvenzione governativa in UK è normalmente inserita in una erogazione a flussi, con cambiamenti inevitabili nel governo, ed altre alternative nazionali come il London Olympics che

diventano prioritarie). Il discorso generale e l'esplorazione di un numero di casi illustrati che sottolineano molte importanti questioni che affrontano sia i responsabili per i progetti sul patrimonio, e quelli che controllano ed amministrano il finanziamento. La sessione considererà:

NATURA DEGLI ORGANI FINANZIATORI:

- Chi/cosa sono le potenziali fonti di finanziamento? (privato/pubblico, individuale/organizzazioni, in riferimento ad organi locali, regionali, nazionali ed internazionali);
- Come possiamo determinare le loro aree specifiche di sovvenzione, le priorità, le prospettive e gli obiettivi (inclusi gli obiettivi a lungo termine), ed i loro precedenti finanziamenti?
- Chiarire i diversi tipi di finanziamento, criteri e parametri di eleggibilità e condizioni – inclusi premi / multipli / filantropia / capitale / sovvenzione per manutenzione, lavori necessari alla comunità, condizioni post progettuali, livello di apprendimento diretto (che va dal niente all'appoggio permanente);
- Come gli organi finanziatori si relazionano attraverso i finanziamenti mirati, ed attraverso il monitoraggio e la gestione condivisi, per distribuire le risorse limitate.

DETERMINARE I REQUISITI PER IL FINANZIAMENTO

- Conflitti tra lo sviluppo del progetto e le risorse disponibili, e importanza della raccolta di informazioni in anticipo per evitare deficit di finanziamento in seguito.
- Progetti troppo lunghi e con molte fasi – che spesso non si allineano con i sistemi di finanziamento.

RICHIEDERE FINANZIAMENTI

- Cosa viene prima: il progetto o il flusso di fondi?
- Considerare i requisiti di idoneità per le sovvenzioni (conoscere il proprio organo finanziatore).
- Compilazione dei moduli – presentare ciò che viene richiesto sia per il progetto che per i finanziatori.
- Fondi per partnership o 'match' – i tempi per applicazioni multiple e le modalità in cui possono essere utilizzate per costituire le risorse necessarie

STANZIARE RISORSE

- Ruoli e responsabilità prima, durante e dopo il progetto.
- Adattamento al cambio di priorità degli enti finanziatori e dei progetti – revisionare e valutare i processi

AMPLIARE I RISULTATI DELLE RISORSE

- Il finanziamento è più che semplice contante – il valore della competenza, dei consigli, della formazione e del coinvolgimento della comunità
- L'importanza della comunicazione durante il progetto – feedback ai partner finanziatori ed il necessario coinvolgimento con il pubblico
- Guardare al di là del progetto – sostenibilità e gestione a lungo termine

PREPARAZIONE DEL CONTESTO

Durante questa sessione, verranno confrontate le risorse di finanziamento pubblico per la conservazione del patrimonio costruito in Inghilterra con quelle degli altri paesi. Per questo, i partecipanti dovranno capire la situazione delle loro nazioni d'origine, ed essere in grado di rispondere alle seguenti domande:

- Quali sono le principali risorse di finanziamento per i progetti per il patrimonio costruito nel tuo paese?
- Queste risorse sono per la maggior parte private o supportate dal governo?
- I fondi sono più per progetti primari o per progetti di manutenzione?
- Quali sono i problemi maggiormente percepiti nell'ottenere congrui – ed adeguati – fondi per i progetti per il patrimonio nel tuo paese?

Le dispense sul caso studio forniscono un breve riassunto del progetto e dettagli per materiale on line. Ulteriori informazioni generali legate al sistema di finanziamento in Inghilterra possono essere trovate su:

English Heritage: www.English-Heritage.org.uk

Finanziamenti per Edifici Storici: www.ffhb.org.uk

Fondo Lotto per il Patrimonio: www.hlf.org.uk

NOME DEL PROGETTO

**CHIESA DI ST. MARY, HOUGHTON-ON-THE-HILL,
(NORFOLK), UK**

**(IN ORIGINE AL GRADO II*, REVISIONATA AL GRADO I
NEL 1997)**

MODELLO DI PROGETTO

Progetto di conservazione dell'edificio e conservazione e cura di dipinti murali (1992-2007)

DESCRIZIONE DEL SITO

CHIESA: chiesa parrocchiale tardo Sassone/primo Normanna databile alla fine del 11° secolo (circa 1090). La chiesa consta di un piccolo presbiterio con coro (ricostruito nel 18° secolo), di una navata originale dell'11° secolo (con minori alterazioni), e della torre ovest (aggiunta nel 15° secolo).

Il corpo principale della chiesa è costituito da corsi di pietra da taglio dello spessore di approssimativamente 0,9 m., con l'inclusione di mattoni romani di riutilizzo per angoli e chiavi. La navata ha un tetto a spioventi di tegole coperte di pece.

DIPINTI MURALI: le pareti della navata conservano diciassette diversi strati di intonaco, e, in ultimo, quattro strati di decorazione. I dipinti più antichi sono coevi alla costruzione originale (c.1090), sui quali è presente uno schema medioevale più tardo (possibilmente è il 15° secolo); uno schema di decorazione post Riforma (tardo 16° - 18° secolo); e strati più tardi dipinti con bianco di calce. Le pitture murali sono state eseguite su intonaco a base di calce. La decorazioni più antiche includono disegni preparatori in rosso eseguiti sull'intonaco umido, con altre aree in cui è stato sfruttato un fondo a calce (che suggerisce che l'intonaco si fosse già carbonatato). I pigmenti sono tipici dei dipinti murali del primo medioevo in Inghilterra (terre rosse e gialle, bianco di calce, cinabro, e rosso di piombo: il più antico esempio documentato in Inghilterra). A causa della loro natura frammentaria e parzialmente celata, la palette completa dei pigmenti e le tecniche esecutive non sono del tutto chiare. Dipinti più tardi sono eseguiti su strati aggiunti di intonaco a base di sabbia e calce su spessi strati di pittura alla calce.

DATAZIONE E PROVENIENZA

L'edificio ed i dipinti murali erano stati studiati da eminenti specialisti, che hanno tutti indicato una datazione attorno al 1090 per la costruzione originale.

PROPRIETÀ

Il sito ed il palazzo sono di proprietà della Chiesa d'Inghilterra. La gestione e la cura sono di responsabilità del Consiglio della Chiesa Parrocchiale per North Pickenham (la chiesa locale più vicina), che ha delegato l'amministrazione generale e la manutenzione dell'edificio ad una associazione di beneficenza (Friends of St. Mary's).

STORIA CONSERVATIVA

La chiesa, quando venne esaminata nel 1992 era completamente in rovina: con il tetto parzialmente distrutto e completamente coperta di edera, con profonde crepe strutturali nei muri, e tutte le finestre principali mancanti. L'agenzia locale del governo ha selezionato la chiesa per riparazioni di stabilizzazione come parte di un progetto più ampio per mettere in sicurezza importanti chiese in rovina nella zona (che ha finanziamenti in sito). I lavori principali sono stati tuttavia guidati dalle riparazioni dell'edificio, con alcuni sforzi per minimizzare ulteriori perdite o danneggiamenti al tessuto storico. Durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio principale, sono stati scoperti importanti dipinti murali nella navata, ed il progetto fu revisionato per prendere in considerazione le necessità conservative delle decorazioni interne.

ARGOMENTO DELLA CONSERVAZIONE

In particolare, gli argomenti da affrontare includevano: l'impatto del riportare un edificio in rovina di nuovo all'uso, la necessità di indagini diagnostiche dettagliate per determinare l'appropriata strategia di conservazione e gestione, l'estensione e la tipologia di ulteriori riparazioni in relazione all'uso dell'edificio; ed il coordinamento di diversi gruppi di interesse (inclusi i finanziatori e le autorità statutarie).

DECISIONI CHIAVE – ELEMENTI DI FATTIBILITÀ

Inizialmente – il bisogno di intraprendere riparazioni strutturali fondamentali per gli stabili gravemente danneggiati per renderli solidi e sicuri è stato il primo elemento preso in considerazione, ed ha guidato i primi interventi all'edificio. La scoperta di dipinti murali di importanza internazionale ha richiesto un approccio più strategico alla conservazione del

sito, incluse indagini diagnostiche dettagliate e la produzione di un piano dettagliato di gestione e conservazione del sito. Tutto il processo decisionale è stato supervisionato da un gruppo tecnico direttivo (comprensivo di rappresentanti da tutti i gruppi di stakeholders), con le decisioni principali riferite ad un Gruppo di Esperti designato.

PROBLEMI DI FINANZIAMENTO

I lavori iniziali al tessuto del palazzo hanno costituito parte dell'iniziativa locale sovvenzionata, ma sono stati limitati alla stabilizzazione di base dell'edificio. La scoperta dei dipinti murali nel 1995 ha indotto un cambiamento totale nell'approccio, essendo indispensabili indagini investigative estese e consulti allargati – ognuno dei quali ha richiesto collaborazioni e risorse addizionali. In più, i cambiamenti per l'uso a lungo termine della chiesa sono risultati dipendere dalla sua riclassificazione, che ha avuto un peso nei fondi (criterio di eleggibilità), come hanno fatto le riparazioni in corso. Tra il 1992 ed il 2006, il progetto ha ricevuto fondi da più di 10 differenti organi, come anche da ampie sponsorizzazioni private.

ENTITÀ COINVOLTE NEL PROCESSO DI CONSERVAZIONE E RESTAURO

Consiglio Parrocchiale della Chiesa (Parish Church Council - PCC) ed i suoi architetti ecclesiastici (consiglieri professionali): direttamente responsabili dell'edificio ed autori del piano di conservazione e gestione

Consiglio della Diocesi (Diocese Advisory Council - DAC): responsabile per l'ottenimento di permessi per lavori all'edificio ed ai suoi contenuti (qualora designato come Luogo di Culto)

Consiglio della Contea di Norfolk (Norfolk County Council): autorità locale con poteri statutari per edifici schedati (qualora designati come laici), organo operativo per il progetto delle chiese danneggiate (sovvenzionato unitamente all'English Heritage), e consulente per la chiesa per le richieste di finanziamento

Consiglio per la Tutela delle Chiese (Council for the Care of Churches): consulente per il DAC, fornisce sovvenzioni per indagini diagnostiche

Patrimonio Culturale d'Inghilterra (English Heritage): organo statutari di consulenza e collegamento al controllo di desi-

gnazione, fornisce consulenza tecnica e supporto, ed è un organo congiunto per l'erogazione fondi

Patrimonio Fondo Lotto (Heritage Lottery Fund): organo sovvenzionatore

Courtauld Institute of Art: fornisce supporto tecnico e specialistico in relazione ai dipinti murali, e prende in considerazione alcuni aspetti di indagini tecniche

ELEMENTI D'ACCESSO

La chiesa è accessibile attraverso un custode designato con la parrocchia. È ben pubblicizzata nelle agenzie turistiche locali e della comunità, ed è collocata lungo un percorso pubblico di passeggiate attraverso la contea. L'accesso alla chiesa è vincolato dalla mancanza di servizi (non c'è elettricità e non ci sono servizi igienici).

COINVOLGIMENTO DELLA COMUNITÀ

C'è un piccolo ma molto vivo comitato locale (gli Amici di St. Mary's), che è profondamente interessato alla conservazione e tutela della chiesa, e che organizza eventi regolari, tour ed attività in associazione con la comunità parrocchiale locale, e l'adiacente Houghton Farm (divenuto ora un centro per le arti).

Soggetti interessati nella fruizione del bene: la comunità locale e la parrocchia, i turisti che visitano la zona, appassionati di edifici religiosi e delle loro decorazioni

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

D. PARK AND S. HEYWOOD, 'Romanesque wall paintings discovered in Norfolk', in *Minerva*, 8/2 (Marzo/Aprile 1997), p. 8-9.

D. WATT, 'The consolidation and repair of St. Mary's Church, Houghton-on-the-Hill, Norfolk', in *association for Studies in the Conservation of Historic Buildings ASCHB Transactions*, Vol. 22 (1997), p. 31-39.

Esistono numerose relazioni di visita con relativo stato di conservazione allegato non pubblicate in relazione a questa chiesa. Alcune copie sono in possesso dell'English Heritage e della chiesa (attraverso il PCC).

Web sites (tutti visitabili al 20 July 2007)

www.hoh.org.uk (website ufficiale per la chiesa, prodotto grazie ai fondi del progetto di conservazione dell'Heritage Lottery Fund)

www.norfolkbroads.com/interest/secrechurch.html (sito per lo più turistico che fornisce una storia della chiesa e del territorio circostante, anche con alcune fotografie)

www.paintedchurch.org/hought.htm (sito privato dedicato ai dipinti murali Inglesi, con un link particolare per questa chiesa)

www.saintmaryschurch.org.uk (sito non ufficiale della chiesa con informazioni sulla storia del sito, e pagine dettagliate sulla descrizione della storia del suo restauro)

NOME DEL PROGETTO
CHIESA DI OGNISSANTI (ALL SAINTS' CHURCH),
THORNEY HILL, (HAMPSHIRE), UK
(CHIESA IN LISTA CON GRADO I)

TIPOLOGIA DI PROGETTO

Progetto di conservazione di un edificio e conservazione e tutela di dipinti murali (1998-2007)

DESCRIZIONE DEL SITO

CHIESA: progettata da Detmar Blow per Lord Manners (della vicina casa padronale di Avon Tyrrel) nel 1906-8. La All Saints Church è stata costruita con mattoni intonacati e dipinti, con rivestimenti in pietra di Caen (una pietra carbonatica francese). Le volte sono in cemento armato con una copertura in assito ligneo soprastante. Il tetto della cupola è in piombo, come era il tetto originale, ma questo fu rubato ed il tetto ricoperto in alluminio. Le fossette di scolo della balaustra sono coperte con piombo ed i pluviali sono in ferro forgiato. I cornicioni sono in legno dipinto e le due copie di porte esterne sono in quercia. Le finestre hanno semplici luci piombate disposte in cornici metalliche. Internamente le volte in cemento sono intonacate ma hanno costoloni in pietra. I muri sono rivestiti con un bel bugnato in pietra di Caen, ed i pavimenti sono in pietra e ardesia, con alcune zone con tappeti. C'è una facciata in pietra ed un altare in marmo con supporti leonini.

PITTURE MURALI: 'Te Deum' eseguito dall'artista del movimento Arts and Crafts scozzese, Anna Traquair (1852- 1936) nel 1920-22. Il dipinto murale è eseguito su una pellicola di base molto sottile (probabilmente gesso), applicato al bugnato dell'abside. C'è uno spesso strato di preparazione eseguito con bianco di zinco (probabilmente con una stesura di bianco di bario), sebbene potrebbe essere che il colore fosse davvero litopone (solfuro di zinco e solfato di bario), che stava iniziando a divenire più facilmente reperibile e popolare. Mentre i metodi utilizzati a Thorney Hill non erano documentati, le sue tecniche esecutive tradizionali furono pubblicate altrove, ed indicavano l'uso di pittura ad olio diluita, combinata con piccole quantità di cera d'api (anche se le analisi rilevano un uso sporadico). Il dipinto conserva alcune dorature, e sussistono zone con pastiglia

per le decorazioni della zoccolatura e per alcune aureole.

DATAZIONE E PROVENIENZA

Il dipinto è firmato nella parte alta della parete: *'This wall from floor to dome has been designed and painted by me. I fear the wall is damp. Phoebe A. Traquair. July 1922.'*

(‘Questo muro dal pavimento alla cupola è stato progettato e dipinto da me. Temo che il muro sia umido. Phoebe A. Traquair. Luglio 1922.’)

PROPRIETÀ

Il sito e l'edificio sono di proprietà della Chiesa d'Inghilterra. La tutela e la gestione sono di responsabilità del Consiglio della Chiesa Parrocchiale di Thorney Hill e Bransgore, che usufruiscono del consulto dell'architetto ecclesiastico (Columba Cook).

STORIA CONSERVATIVA

Nei tardi anni ottanta, la chiesa fu costretta a rimpiazzare il tetto in piombo rubato con dell'alluminio. Inoltre furono eseguiti piccoli lavori di riparazione a seguito di un piccolo incendio occorso subito prima del furto.

Preoccupazione sulle condizioni dei dipinti murali fu sollevata nei primi anni novanta, e la macchiatura interna del bugnato rivelò problemi di infiltrazione d'acqua. Precedenti trattamenti dei dipinti murali si sono concentrati sulla mancanza di adesione e distacco dell'intonaco (negli anni settanta ed in seguito all'incendio), e più recentemente c'è stata una successione di interventi volti alla risoluzione del serio deterioramento relativo ai sali (scrostamenti, polverizzazione e delaminazione della superficie).

CONSERVAZIONE

Il degrado continuo ed attivo dei dipinti murali è motivo di grave preoccupazione per la parrocchia, per la quale le precedenti azioni temporanee hanno avuto un successo molto limitato. È necessaria una chiarificazione delle cause del degrado in atto, è c'è un bisogno di coordinamento tra le riparazioni dell'esterno dell'edificio e la conservazione degli interni.

DECISIONI CHIAVE – ELEMENTI DI FATTIBILITÀ

Opinioni contrastanti sulla fonte originaria dell'ingresso dell'umidità hanno reso indispensabile una ulteriore campagna di indagine, assieme ad una valutazione delle condizioni ambientali interne (in relazione al sistema di riscaldamento in

attività). Interventi provvisori hanno conservato aree vulnerabili ed hanno utilizzato zone con perdite per veicolare cristallizzazioni preferenziali dei sali, ed ogni intervento proposto deve perciò identificare ed eliminare la fonte dell'umidità prima di iniziare qualsiasi trattamento curativo.

PROBLEMI DI FINANZIAMENTO

A causa della natura urgente delle falle nel tetto, la Chiesa è diventata eleggibile per il Progetto di Finanziamento per i Luoghi di Culto (un Programma in collaborazione tra English Heritage e Heritage Lottery Fund). Questo schema offre fondi in due lotti: il primo per indagini per capire meglio i problemi; il secondo per i restauri concordati.

ENTITÀ COINVOLTE NEI PROCESSI DI CONSERVAZIONE E RESTAURO

Consiglio Parrocchiale della Chiesa (Parish Church Council - PCC) ed i suoi architetti ecclesiastici (consiglieri professionali): direttamente responsabili dell'edificio ed autori del piano di conservazione e gestione

Consiglio della Diocesi (Diocese Advisory Council - DAC): responsabile per l'ottenimento di permessi per lavori all'edificio ed ai suoi contenuti (qualora designato come Luogo di Culto)

Consiglio per la Tutela delle Chiese (Council for the Care of Churches): consulente per il DAC, fornisce sovvenzioni per indagini diagnostiche

Patrimonio Culturale d'Inghilterra (English Heritage): organo statuari di consulenza e collegamento al controllo di designazione, fornisce consulenza tecnica e supporto, ed è un organo congiunto per l'erogazione fondi

Patrimonio Fondo Lotto (Heritage Lottery Fund): organo sovvenzionatore

ELEMENTI D'ACCESSO

La chiesa è accessibile grazie ad un custode nominato nella parrocchia. I servizi religiosi sono condotti nella chiesa una domenica sì e una no, ed in caso di eventi particolari.

COINVOLGIMENTO DELLA COMUNITÀ

C'è un piccolo ma molto vivo comitato locale (gli Amici di St. Mary's), che è profondamente interessato alla conservazione e tutela della chiesa. Oltre che per la comunità locale e per la parrocchia, il sito è un'attrazione per i turisti che viaggiano nella zona della New Forest, e per gli appassionati

di architettura.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

E. CUMMING, *Phoebe Anna Traquair*, Edimburgo, 1993.

Esistono numerose relazioni di visita con relativo stato di conservazione allegato non pubblicate in relazione a questa chiesa. Alcune copie sono in possesso dell'English Heritage e della chiesa (attraverso il PCC).

Web sites

www.mansfieldtraquair.org.uk è un'associazione di carità fondata nei primi anni novanta per preservare l'impianto monumentale dei dipinti murali di Phoebe Traquair in una chiesa vicina ad Edimburgo, ed include immagini del suo lavoro, ma anche dettagli dei recenti lavori di conservazione in Scozia.

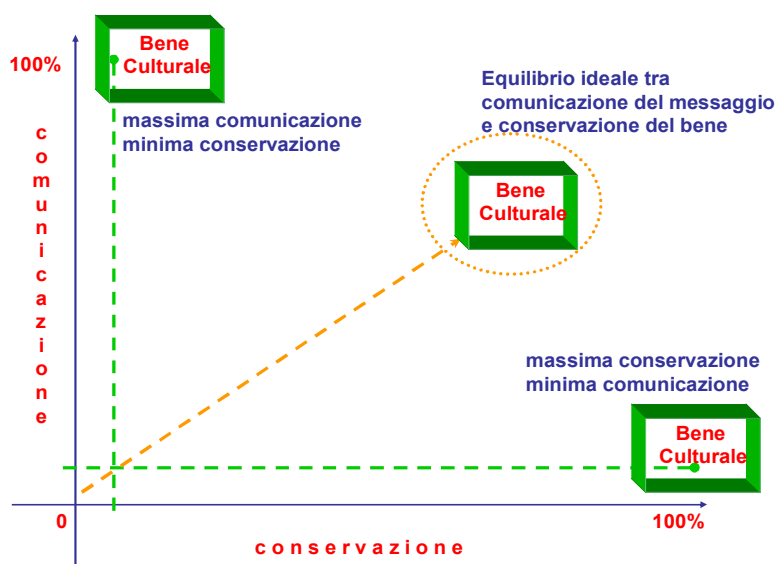
<http://www.stmarysbransgore.co.uk/tour.htm> (sito ufficiale della parrocchia che fornisce una breve storia e numerose foto).

DANIELA RUSSO

Lo stakeholder dimenticato. Una lezione di Gael de Guichen

Al termine del percorso di SCD '06, dopo aver dibattuto a proposito di condivisione delle decisioni, di coinvolgimento di tutti coloro i quali hanno voce in capitolo riguardo alla conservazione di un bene, i partecipanti sono stati interrogati 'brutalmente' sulla proprietà e sui destinatari dei beni culturali, sugli utenti del patrimonio, quindi sull'identità del patrimonio stesso e sul significato di 'conservazione e restauro'. Interpellati in prima persona i presenti hanno elaborato molte definizioni tutte caratterizzanti il soggetto e gli interventi sul bene culturale, con alcune particolari notazioni sul 'quando' sia necessario intervenire e sul fine da raggiungere. In sostanza si è dedotto che il patrimonio culturale è l'insieme di manifestazioni della vita materiale, sociale e spirituale dell'uomo e comprende sia l'ambiente storico che quello naturale, entrambi coniugati attraverso l'idea di "trasmissione dal passato al futuro", senza tralasciare il godimento di ogni giorno. Un fattore importante per la conservazione del patrimonio culturale è la consapevolezza delle sue diverse estensioni da parte del pubblico, che deve essere mantenuto in contatto con una dimensione che ha perso rilevanza a causa sia della routine quotidiana ('il patrimonio è sopravvissuto per centinaia di anni, sarà presente in eterno'), che della distanza causata, paradossalmente, dalla stessa azione di tutela, spesso appannaggio esclusivo di una ristretta cerchia di esperti. A questo proposito i professionisti partecipanti al corso sono stati chiamati ad elaborare due quesiti: uno connesso alla responsabilità sociale in quanto operatori nel campo dei beni culturali, l'altro relativo a come il pubblico guarda ai tutori del patrimonio e in cosa identifica il patrimonio stesso. Da ciò è emerso un profondo impegno da parte degli operatori, le cui parole chiave sono risultate essere: 'preservare', 'memoria collettiva', 'identità culturale' e 'qualità della vita'. Con riferimento allo sguardo del pubblico sugli operatori della tutela, il brainstorming ha fatto emergere come la conservazione ed il restauro siano connessi, negli occhi di chi ci osserva, al concetto di lavoro di gruppo, di attività artistica eseguita grazie a passione,

creatività, cura e pazienza. L'altro lato della medaglia mostra poi l'idea comune che pone gli operatori di beni culturali come unici in diritto di toccare ed usufruire del patrimonio, sul quale spesso non danno spiegazioni, anzi ne impediscono il contatto ravvicinato ed il godimento, dati i tempi ed i costi spesso necessari per il recupero. In tal modo il consenso della comunità nei confronti di chi opera direttamente diminuisce e, soprattutto, si perde il senso di appartenenza e di proprietà della 'res publica', considerata 'di nessuno' o, peggio, appannaggio di una istituzione lontana dal quotidiano. La necessità di restituire al pubblico la facoltà di gestire il patrimonio si può esprimere attraverso decisioni condivise durante tutte le fasi della tutela del bene culturale. Il coinvolgimento si può rendere attivo e costruttivo nell'avvicinamento alle operazioni di conservazione e restauro e, soprattutto, nello sforzo sostenibile per mantenere ciò che è stato fatto. Si tratta di un processo lento, fatto di condivisione degli obiettivi finali, delle responsabilità per l'inevitabile cambiamento al quale un bene restaurato viene sottoposto, della consapevolezza della fragilità e unicità del patrimonio. Il progetto che riguarda l'eredità culturale deve essere quindi sinonimo di accessibilità e comprensibilità, così da comunicare con chiarezza il percorso da seguire, per legare la tutela di un bene che può sparire velocemente, alla fruibilità dello stesso bene da parte del massimo di persone interessate. L'interesse e la



necessità di trasmettere la quantità maggiore di informazioni hanno portato il discorso verso l'imprescindibile contrapposizione *conservazione/comunicazione*, tale per cui la massima conservazione porterebbe ad una 'blindatura' del bene con l'annullamento del passaggio di informazioni, e, viceversa, una comunicazione 'totale'

porterebbe al rapido deperimento della materia costitutiva del bene culturale e, di conseguenza, del messaggio che questa supporta.

Uno degli sforzi più grandi da affrontare durante la programmazione della tutela di un bene risulta essere, quindi, la previsione della giusta media tra comunicazione/fruizione e conservazione/limitazione grazie alla quale si può ottenere il massimo della trasmissione del messaggio al maggior numero di soggetti interessati, mantenendo una condizione di conservazione adeguata.

A tal proposito è stato portato ad esempio il caso delle grotte di Lascaux (situate nella Francia centro-occidentale, scoperte nel 1940), e della loro storia conservativa come testimonianza di una decisione complessa, nella quale sono stati coinvolti sia operatori del settore della conservazione che rappresentanti delle comunità locali, per le quali la chiusura del sito avrebbe portato gravi conseguenze, anche a livello economico.

Le raffigurazioni rappresentanti animali che decorano pareti e soffitti delle grotte sono state realizzate stendendo i colori direttamente sulle superfici rocciose, essendo assente alcuna preparazione ad intonaco. Queste pitture hanno un'età compresa tra i 15.000 e i 20.000 anni e sono sopravvissute, molto probabilmente, anche grazie all'effetto di movimenti tellurici o simili, che hanno sigillato il sito per millenni. Ciò ha determinato una specie di conservazione "sotto vuoto" delle caverne, nelle quali l'assenza delle variazioni climatiche e atmosferiche ha prevenuto il deterioramento dei dipinti. Il problema si è invece presentato con vari stadi di deterioramento allorché l'accesso e la visita a queste grotte hanno favorito lo sviluppo di agenti biodeteriogeni e di degrado chimico-fisico che hanno messo in pericolo lo stato di conservazione dei dipinti. Gravi sbalzi nell'equilibrio termoisometrico dell'ambiente interno sono stati causati da infiltrazioni e da condensazione di vapore d'acqua, prodotta dalle diverse temperature create dalla circolazione di aria tra l'interno e l'esterno della grotta. Lo squilibrio termoisometrico è stato portato a livelli esponenziali dall'afflusso dei turisti che hanno veicolato anche l'ingresso di semi e spore. Le pareti delle grotte sono quindi state sottoposte a processi biodeteriogeni a carico di licheni (su roccia asciutta) e di muschi e alghe su superfici umide; inoltre agenti chimici come l'ossidazione avvengono in continuazione rendendo più scuri i colori fino ad impedire la visibilità delle figure.

Così negli anni '60 del XX° secolo, dopo una accurata valutazione

dell'impatto 'antropico' sullo stato di conservazione delle pareti dipinte, si è reso necessario impedire l'ingresso alle grotte, se non a pochi studiosi, mantenendo per quanto possibile un clima costante condizionando l'interno del sito.

Si è svelato infine che a Lascaux è stata realizzata una copia ad uso del pubblico: una grotta artificiale del tutto identica all'originale, in cui diversi pittori hanno fedelmente riprodotto le pitture, così che i numerosi turisti attratti dal luogo possano visitare almeno la riproduzione.

A seguito del vivo dibattito sulla scelta effettuata per la conservazione del sito il gruppo è stato stimolato a produrre 'prove' in difesa di due tesi agli antipodi, "Lascaux for all" e "Lascaux forever": l'una in favore della fruizione immediata delle grotte da parte del pubblico, l'altra propensa alla chiusura del sito in vista di nuove future metodologie di conservazione. La sessione aveva come obiettivo quello di immedesimarsi profondamente in tutti i portatori di interesse coinvolti nell'operazione, tenendo conto di conseguenze e ricadute di ogni atto 'conservativo' sia sull'opera che sull'ambiente in cui essa esiste, comprese le comunità locali e quelle dei visitatori. In tal modo sono stati evidenziati punti forti a favore di entrambe le posizioni, con particolare interesse per l'identificazione del patrimonio con il concetto di identità culturale della collettività e del territorio.

Questo forte senso di riconoscimento ed aggregazione si è manifestato nel contrasto tra fruizione/comunicazione e conservazione, e, nonostante la bilancia si sia inclinata verso la conservazione, la testimonianza della propria identità per mezzo del bene culturale scaturita da entrambe le parti in causa, conferma quel processo di riappropriazione che favorisce il mantenimento e la vita del patrimonio.

Il concetto condiviso scaturito da questo esercizio dimostra che il pubblico è forse stato uno stakeholder dimenticato, ma non è scomparso dalla scena della gestione e valorizzazione dei beni culturali, anzi ne sta diventando il primo sponsor.

Pianificazione strategica e conservazione del patrimonio culturale: concetti e strumenti per SCD

Il corso "Sharing Conservation Decisions" dell'ICCROM è stato una opportunità unica per presentare e testare modelli e strumenti per la pianificazione strategica utilizzata in altri campi come ricerca e innovazione, geopolitica e sviluppo sostenibile ed anche il settore militare. Con l'introduzione del concetto e della pratica della conservazione preventiva nel campo della gestione di siti e collezioni è stata importata anche la nozione di pianificazione 'predittiva', ad oggi condivisa da tutti coloro che lavorano nel campo della conservazione del patrimonio culturale.

In che modo la pianificazione strategica in riferimento al concetto di prospettiva si differenzia dalla pianificazione predittiva?

L'atteggiamento 'prospettico' suggerisce come agire anticipando cosa potrebbe accadere nel futuro. Nel campo della previsione il futuro è unico e certo, mentre nel campo della prospettiva il futuro è molteplice ed incerto.

L'atteggiamento prospettico è 'predittivo' (si è preparati ai possibili cambiamenti) o persino 'intraprendente' (i cambiamenti sono provocati), mentre l'atteggiamento solo predittivo è più che altro una reazione (si agisce per far fronte ai cambiamenti).

La prospettiva diventa strategica quando ci si pongono determinate domande: che cosa posso fare? Che cosa farò? In che modo potrò farlo?

Gli strumenti per la pianificazione strategica stimolano l'immaginazione, riducono l'illogicità, creano un linguaggio comune e strutturano il pensiero collettivo. Questi strumenti dovrebbero essere usati in gruppo, come in un 'laboratorio prospettico', così da poterne ottenere il maggior vantaggio acquisendo nuove competenze da spendere nel futuro. Per raggiungere questo proposito è necessario porre le giuste domande, definire bene i problemi e scegliere gli strumenti più adatti.

I membri di un workshop sull'atteggiamento prospettico dovrebbero possedere una esperienza comune, essere al corrente delle caratteristiche del settore in cui il laboratorio viene attivato e pensare collettivamente a cambiamenti possibili o desiderabili.

Uno scenario è una entità caratterizzata dalla descrizione di una

situazione futura e dal progresso degli eventi che causando cambiamenti la realizzano.

L'obiettivo del costruire uno scenario è di proporre rappresentazioni del futuro e del modo in cui gli eventi si sviluppano fino al loro compimento. Esistono due tipi di scenario: 1. l'*esplorativo*, in cui si immagina un futuro probabile dopo aver analizzato i trend passati e presenti (atteggiamento predittivo), 2. l'*anticipativo*, in cui si immagina un futuro alternativo e si costruiscono rappresentazioni che possono essere 'possibili', 'desiderabili' o 'temute' (atteggiamento intraprendente).

Si deve tener presente che uno scenario non rappresenta un futuro reale, ma è un mezzo per rappresentarlo.

Sono necessarie cinque condizioni per costruirne uno:

- Importanza: scegliere il tema giusto;
- Coerenza: verificare che le ipotesi non siano contraddittorie;
- Probabilità: verificare che le ipotesi siano possibili o probabili;
- Trasparenza: il processo deve essere spiegato al meglio e ben documentato;
- Rilevanza: il tema deve essere stimolante

Per costruire scenari si ha bisogno di:

- costruire la rappresentazione del presente stato delle cose, del sistema e del contesto, determinando variabili chiave (interne ed esterne) ed analizzando le strategie degli attori chiave (obiettivi, problemi e mezzi d'azione);
- esplorare i probabili eventi futuri e ridurre il grado di incertezza costruendo quattro o cinque ipotesi rispecchianti un trend o una situazione dettagliata;
- descrivere le circostanze che portano ad una nuova situazione

Le variabili, che possono essere influenti o dipendenti, devono essere definite con cura dal gruppo. Per descrivere il rapporto tra le diverse variabili (tabella 'influenza-dipendenza') è necessario compilare una matrice, nella quale si deve rispondere della possibile esistenza di un'influenza diretta tra le due variabili *i* e *j* e se questa sia debole, media, forte o potenziale. L'analisi del ruolo delle persone chiave esplora le convergenze e le divergenze tra soggetti riguardanti un certo numero di interessi e di obiettivi associati. Alcuni di questi soggetti potrebbero controllare le variabili chiave, in tal caso si dicono dominanti. È importante conoscerli per cercare di influenzare il sistema.

L'ultimo passo per costruire scenari consiste nell'esplorare in modo sistematico le possibili situazioni future, studiando tutte le combi-

nazioni attinenti delle variabili del sistema che conducono a cinque o sei eventualità.

È essenziale formulare le ipotesi giuste onde comprendere la coerenza e probabilità delle possibili combinazioni.

Uno scenario non è autosufficiente. Ha senso solo in relazione ai risultati e alle conseguenze per le azioni.

L'uso degli strumenti dipende dall'argomento, dal contesto, dalle informazioni disponibili e dai vincoli di tempo. L'analisi di una prospettiva complessa può durare da alcuni mesi a diversi anni.

Questo è il motivo per cui è essenziale il coinvolgimento della gerarchia per gli esiti di un 'laboratorio prospettico' dall'inizio alla fine del processo.

Nel caso di "Sharing Conservation Decisions" all'ICCROM, le nuove idee e gli strumenti per la pianificazione strategica sono stati illustrati dall'*Herculaneum Conservation Project*. La project manager, Sarah Court, era presente nell'ultima fase del processo di costruzione dello scenario rispondendo alle domande dei partecipanti al corso, che avevano avuto l'opportunità di visitare il sito di Ercolano alcuni giorni prima.

Molti dei partecipanti non erano a conoscenza delle nozioni e degli strumenti della pianificazione strategica e scoprire questo approccio ha permesso loro una analisi migliore del progetto e del suo contesto. Ha inoltre reso possibile mettere in dubbio idee comunemente accettate e distinguere tra cosa è importante e cosa non lo è. È fondamentale conoscere le variabili chiave ed i ruoli chiave per provare ad influenzare il sistema e creare situazioni desiderabili per la gestione e sostenibilità del progetto. I partecipanti al laboratorio passano da un atteggiamento passivo e reattivo ad un atteggiamento predittivo e persino intraprendente.

Due mezze giornate non sono sufficienti per costruire veramente uno scenario per l'*Herculaneum Conservation Project*, ma è stato possibile per il gruppo familiarizzare con il concetto e con gli strumenti della pianificazione strategica e parlare del progetto, per trovare un linguaggio comune e per anticipare il futuro in modo appropriato.

BIBLIOGRAFIA

GODET, MICHEL, *Scenarios and strategies management*, Butterworth, 1987, traduction de Prospective et planification stratégique, Economica, 1985.
GODET, MICHEL, *Manuel de prospective stratégique, Tome 1: Une indiscipline intellectuelle, Tome 2: L'art et la méthode*, Dunod, 1997.