

Storia della tutela come storia dell'arte

Simona Rinaldi

L'occasione burocratica delle recenti riforme della riforma universitaria ha condotto all'inserimento di un insegnamento di *Storia della tutela* in un corso di laurea triennale dedicato genericamente ai Beni Culturali, divenuto unitario e non più tripartito per storici dell'arte, archeologi e archivisti.

Già un tale accorpamento suscita un certo sconcerto, infatti ci si chiede cosa debba sapere e di cosa possa occuparsi un laureato in Beni Culturali. Lo spaesamento maggiore lo provano gli studenti, che si iscrivono a una Facoltà di Conservazione dei beni culturali, confessando talora candidamente di voler diventare restauratori di Museo, non è chiaro se della struttura o degli oggetti custoditi all'interno, e quali di essi.

I problemi di identità del resto non riguardano solo gli studenti ma anche chi insegna, che quasi giornalmente si interroga sul proprio ruolo di conservatore, quando in tutto il resto del mondo il conservatore è un restauratore, spesso di formazione scientifica, e si parla assai più genericamente di "Cultural Heritage", nozione del tutto immateriale che, se riflette la visione prevalentemente antropologica dell'arte contemporanea¹, ha perso ogni riferimento con la realtà degli oggetti e la loro distribuzione territoriale, trasformati in mere immagini dalla impalpabile realtà virtuale.

Del resto a livello internazionale risultano ben definite e riconosciute solo le professionalità operanti all'interno dei musei: il «conservator» che si occupa delle problematiche di restauro; il «conservation scientist» cui è affidato il monitoraggio e il riconoscimento delle forme di degrado; mentre allo storico

¹ H. NICHOLLS PEREIRA, *Contemporary Trends in Conservation: Culturalization, Significance and Sustainability*, in «City & Time», 3 (2007) 2, www.ct.ceci-br.org.

dell'arte spetta la funzione di «curator», che risulta tuttavia isolata dalle precedenti e senza una stretta connessione con l'ambito conservativo delle opere.

Ma le riflessioni che per più di tre secoli hanno animato il dibattito sul patrimonio artistico nel nostro paese disegnano una storia della tutela che oltre a precedere la nascita dei musei, nasce e si radica tenacemente nel territorio mediante le prime campagne di catalogazione, consentendo di giungere alla duplice consapevolezza che la custodia del patrimonio culturale si avvia in primo luogo mediante la sua conoscenza e che il restauro rappresenta il momento della riparazione di un degrado già avvenuto, che va quindi evitato sostituendovi una più ampia concezione di conservazione come insieme delle azioni dirette sulle opere e indirette sull'ambiente per prevenire ed eliminare le fonti di alterazione.

Tale concezione, purtroppo ancora solo teorica², individua la manutenzione periodica e la programmazione degli interventi come prassi sistematicamente basate sull'apporto delle discipline umanistiche come momento di sintesi e non soltanto di coabitazione più o meno forzata con altre e diverse competenze.

Ripercorrere la storia di tali elaborazioni concettuali, insieme ai mutamenti subiti dalle strutture della tutela in Italia con i suoi protagonisti, è la finalità del corso rivolto agli studenti iscritti a “Beni Culturali” e se non c'è dubbio che molte delle criticità indicate da Tomaso Montanari risultino condivisibili, ulteriori riflessioni possono essere aggiunte a partire da un osservatorio specifico come quello viterbese.

In una realtà territoriale dove la storia sembra talvolta essersi fermata e dove si parla ancora comunemente delle «leggi eversive dell'asse ecclesiastico»³,

² G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. ZANARDI, Skirà, Milano 2000.

³ *Santa Maria del Prato in Campagnano. Mille anni di storia*, a cura di L. MAZZOTTI, M. SCIARRA, Gangemi, Roma 2009.

la nascita dell'Italia unita e delle istituzioni di tutela appare ancor oggi come una indebita ingerenza nella gestione locale del patrimonio culturale.

Nel territorio dell'antico patrimonio di San Pietro, mentre il Museo Civico giace desolato con una parete crollata dal maggio 2005 esponendo senza protezione le tavole e le tele dal Duecento al Settecento come cadaveri con le viscere aperte, il principale ente locale con cui confrontarsi è rappresentato dall'Ufficio Diocesano che dal 2000 gestisce una nuova struttura museale contenente la collezione di oggetti sacri appartenenti al Capitolo del Duomo di Viterbo.

Lo spazio espositivo di 900 mq complessivi adiacenti alla sagrestia e al campanile del Duomo, accoglie un cospicuo numero di reliquiari, paramenti liturgici, dipinti, sculture e reperti archeologici: questi ultimi sono collocati in una corte interna all'aperto dove sono stati recuperati nel corso dei lavori di bonifica del terreno circostante la cattedrale, ancora invaso da detriti e macerie della chiesa dell'attiguo Seminario distrutta dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

L'assenza di un catalogo scientifico della raccolta è parsa un'occasione propizia per delle esercitazioni di pre-catalogazione, a partire dal recupero della documentazione d'archivio sulle distruzioni causate dai bombardamenti aerei che colpirono la città di Viterbo tra il gennaio e il maggio 1944, e sull'intensa attività di restauro successivamente condotta negli anni '50, che scelse programmaticamente di restituire al Duomo l'aspetto che doveva avere prima degli interventi cinquecenteschi patrocinati dal cardinale Giovanni Francesco Gambara.

Tale scelta, privilegiando un ipotetico assetto medievale dell'edificio, condusse sia alla chiusura di cappelle con decorazioni pittoriche eseguite nei successivi XVII e XVIII secolo, ma anche alla dispersione di tutte le opere cronologicamente successive all'età medievale. Individuare i dipinti dispersi e

riannodare i fili spezzati della memoria storica del *Battesimo di San Tranquillino*, eseguito da Marco Benefial tra 1721 e 1725 (oggi nel Museo), ha consentito di riallacciarne le vicende al ciclo di 10 tele con *Storie di S. Lorenzo Martire* e dei SS. *Giovanni Battista, Stefano, S. Rosa da Viterbo, Argeo Narciso e Marcellino*, che erano poste al di sopra delle arcate della navata centrale del Duomo.

Dalla visione diretta e prolungata delle opere esposte nel Museo è derivata poi del tutto naturalmente la necessità di inserire le osservazioni analitiche sullo stato di conservazione - ancorché unicamente visive - in un tracciato più articolato di quello offerto dalla consueta scheda di catalogo ICCD, e dettagliatamente previsto nella scheda conservativa elaborata dall'Istituto Centrale del Restauro (oggi ISCR), che ne diviene pertanto un naturale allegato⁴.

La scheda di catalogo e la scheda conservativa di ciascuna opera giungono così a rappresentare l'esemplificazione operativa del concetto di tutela, inteso in primo luogo come conoscenza e conservazione. Ponendo per il momento da parte le problematiche della valorizzazione, che vanno in ogni caso correlate con quelle delle conservazione, le esercitazioni sono state arricchite grazie alla generosità di Clara Baracchini che ha messo a disposizione i softwares ARISTOS e SICAR adottati da numerose soprintendenze.

Sfruttando la duttilità della strumentazione informatica, assai più efficace delle consuete schede cartacee, di correlare i dati documentari e conservativi ai referti delle indagini scientifiche, sono state effettuate delle riflettografie agli infrarossi e ai raggi ultravioletti come esercitazioni didattiche tenute dai colleghi a contratto dei corsi di Diagnostica (in particolare Claudio Falcucci e Sergio

⁴ A. M. MARCONE, M. PARIS et alii, *Il progetto ICR di manutenzione e controllo della Galleria Doria Pamphilj: schedatura conservativa e monitoraggio ambientale*, in «Bollettino ICR», n.s. (2001), 2, pp. 44-67, ma cfr. anche: M. CORDARO, M. C. MAZZI, *Censimento conservativo dei beni artistici e storici. Guida alla compilazione delle schede*, Quasar, Roma 1993; C. Olivetti, *Proposta di una scheda per la raccolta dei dati nel restauro dei dipinti su tela*, in «Quaderni degli Istituti culturali della Provincia di Viterbo» (1988), 1, pp. 25-159.

Omarini che ringrazio)⁵ e applicate ad alcune delle opere più antiche presenti in Museo, come è il caso della *Madonna della Carbonara*, una tempera su tavola risalente al XII secolo e della splendida *Madonna con bambino e cardellino* attribuita a Benvenuto di Giovanni⁶.

Come per la redazione delle schede conservative, anche le indagini scientifiche sono state eseguite a fini conoscitivi, ovvero per valutare lo stato di salute delle opere (da accertare in futuro periodicamente) e non per proporre o sollecitare un intervento di restauro.

La finalità conoscitiva delle analisi scientifiche dovrebbe infatti essere più consapevolmente richiesta proprio dal versante umanistico della storia dell'arte per ricondurle alla loro corretta funzione ausiliaria di scienze applicate, sia per evitare le ormai consuete spettacolarizzazioni che sempre più spesso si traducono in vere e proprie mistificazioni, come le risorgenti proposte di improbabili metodi scientifici per l'attribuzione della paternità delle opere e l'individuazione di falsi⁷, sia per indirizzare la ricerca scientifica al superamento dell'impostazione ottocentesca concentrata sulle indagini chimiche, privilegiando invece l'adozione di metodologie d'analisi non distruttive che non richiedono il prelievo di materiali dalle opere.

⁵ Nella revisione dei percorsi formativi per l'aa. 2009-2010 gli insegnamenti di Diagnostica non distruttiva (C. Falcucci) e di Diagnostica colorimetrica (S. Omarini) sono stati aboliti, sostituiti da insegnamenti unicamente scientifici.

⁶ Per un rapporto preliminare cfr. S. RINALDI, C. FALCUCCI, *Indagini diagnostiche su due Madonne viterbesi*, in *Lo Stato dell'Arte*, atti del VI congresso annuale dell'Italian Group of International Institute of Conservation, Nardini, Firenze 2008, pp. 495-503.

⁷ Dalle più note proposte risalenti agli anni Trenta (R. MANCIA, *L'esame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*, Hoepli, Milano 1936; A. BORROUGHS, *Art Criticism from a Laboratory*, Little-Brown, Boston 1938) alle più recenti: *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, atti del convegno del Centro Linceo B. Segre, a cura di C. D'AMICO, Bardi, Roma 2006, Roma; *Il ruolo della tecnologia nella salvaguardia e valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, tenutosi presso la Camera dei Deputati il 5 maggio 2009.

L'intero versante scientifico dovrebbe essere meno sporadicamente frequentato dagli storici dell'arte senza delegare interamente ai colleghi scienziati l'interpretazione dei dati che assumono valore e significato solo se ricondotti all'interno di un complesso e articolato quadro storico di riferimento. Un esempio emblematico in proposito viene fornito dall'azzurro a base di ossido di cobalto rintracciato nel cielo dipinto della Loggia di Psiche alla Farnesina, che negli anni Trenta fu grattato via poiché dal dizionario di chimica il cobalto risultava identificato come elemento solo nel XVIII secolo, mentre in realtà gli artisti se ne servivano per dipingere fin dal Quattrocento ottenendolo dalla macinazione del vetro blu.

Nessuno può illudersi che tale percorso sia sufficiente a formare nel breve arco di un triennio un competente storico dell'arte, che deve necessariamente conoscere la storia come il latino, ma è altrettanto indispensabile che nel corso della sua formazione acquisisca "umanisticamente" la capacità di confrontarsi con altri saperi senza complessi di inferiorità e mantenendo ben salda la propria identità culturale.

Si tratta allora di unire alle nozioni apprese, anche l'acquisizione di un metodo che dallo studio conduca all'elaborazione del pensiero, affinché dalla comprensione del linguaggio formale di ciascuna opera sappia ricostruirne la storia particolare all'interno del panorama più generale e riconnettendone le vicende a quelle della conservazione, al fine di poter predisporre delle adeguate forme di protezione, prevedendo le forme di alterazione ed allontanando i rischi di degrado.

E proprio nella direzione della prevenzione del rischio e in relazione ai recenti eventi sismici che hanno sconvolto l'Abruzzo, è stata da poco conclusa la redazione delle schede di rischio per le opere del Museo diocesano, basate sui

tracciati forniti dalla Carta del Rischio⁸ che andrebbe dunque anch'essa correlata per via informatica alla scheda di catalogo e alla scheda conservativa, avendo potuto constatare che nel Museo non era previsto né un piano di evacuazione in emergenza, né la predisposizione di linee guida per l'imballaggio e il trasferimento delle opere in depositi temporanei.

Senza pretendere di sostituire le competenze delle Soprintendenze nell'attività di catalogazione, né tanto meno quelle degli Istituti centrali nel campo del restauro e della conservazione, ma anzi volendo favorire dei rapporti di fruttuosa collaborazione, appare del tutto praticabile inserire nel percorso formativo degli studenti delle esperienze dirette che alimentino un apprendimento maggiormente consapevole della tradizione di tutela che ha caratterizzato la storia dell'arte italiana, al fine di accrescerne la conoscenza e con essa la protezione del patrimonio culturale.

⁸ Istituto Centrale del Restauro, *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, Bonifica, Roma 1996.