

LA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI MURALI

Affreschi, dipinti a secco, graffiti

PRESCRIZIONI PER ESECUZIONE, CONTROLLI, COLLAUDO

INDICE

PRESENTAZIONE	di Roberto Cecchi	
PREFAZIONE	di Valerio Di Battista	Pag.
INTRODUZIONE		Pag.
ISTRUZIONI OPERATIVE (IOP)		
P - CONSERVAZIONE DEI DIPINTI MURALI (affreschi, dipinti a secco)		
P01 - esecuzione di indagini stratigrafiche		Pag.
P02 - esecuzione prove di pulitura		Pag.
P03 - preconsolidamenti		Pag.
P04 - asportazione polveri		Pag.
P05 - puliture a secco		Pag.
P06 - puliture a tampone		Pag.
P07 - puliture ad impacco		Pag.
P08 - estrazione sali solubili		Pag.
P09 - discialbo manuale		Pag.
P10 - stuccature		Pag.
P11 - consolidamenti in profondità		Pag.
P12 - consolidamento e riadesione della pellicola pittorica		Pag.
P13 - consolidamento intonaci solfatati con il metodo del bario		Pag.
P14 - trattamento lacune di intonaco		Pag.
P15 - integrazione pittorica		Pag.
P16 - rilievo e riproduzione di dipinti		Pag.
Illustrazioni		Pag.

R - GRAFFITI

R01 - esecuzione di indagini stratigrafiche	Pag.
R02 - esecuzione prove di pulitura	Pag.
R03 - preconsolidamenti	Pag.
R04 - estrazione sali solubili	Pag.
R05 - stuccature	Pag.
R06 - consolidamenti in profondità	Pag.
R07 - consolidamento dello strato corticale	Pag.
R08 - integrazione delle lacune	Pag.
R09 - integrazione pittorica	Pag.
R10 - rilievo e riproduzione di graffiti	Pag.
R11 - esecuzione di intonaco graffito o sgraffio	Pag.
R12 - protezione graffiti in esterni	Pag.

BIBLIOGRAFIA***ALLEGATI******Tabella 1******Tabella A******Tabella B***

INTRODUZIONE

RESTAURO, RESTAURARE, RESTAURATORI

...imparò [la pittura, Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa] da Agnolo suo maestro, volendo, poiché forse non gli riuscì imparare a perfettamente dipingere, sapere almeno le maniere de' colori, delle tempere, delle colle e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci come dannosi nel mescolargli, et insomma molti altri avvertimenti de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran segreti e rarissime a que' tempi...

Vasari 1568, I, p.168. Cfr. P. Bensi, *La tavolozza di Cennino Cennini*, in "Studi di storia delle arti" (Università di Genova), 1978-79, p 37-85

E' noto come negli ultimi cinquant'anni l'attività del restauro/conservazione sia stata oggetto di una rapida evoluzione.

Da un lato la sempre crescente domanda di fruizione di Beni Culturali anche da parte del vasto pubblico (non sempre esente da grossolani fraintendimenti e contraddittorietà) e, dall'altro, il progresso tecnologico che ha reso disponibili sempre nuove metodologie di indagine ed inediti materiali (pure alzando notevolmente la soglia di pericolo degli interventi eseguibili a causa delle possibili incompatibilità tecnologiche), hanno prodotto, nel bene e nel male, un notevolissimo incremento delle attività di restauro: la ricerca e la riscoperta, o la pulitura, di dimenticate pitture murali - che rappresentano ancora nell'inconscio collettivo il disvelamento dell' "originaria bellezza" ed il "volto autentico" delle antiche architetture - costituendo già di per sé un fine, hanno reso possibile, per contro, sulla scorta dei ritrovamenti, la ricostruzione di interi periodi di storie dell'arte locali¹.

Anche la aumentata schiera di operatori ha richiesto sempre nuovi cantieri sui quali esercitare le proprie capacità, per trarne legittime soddisfazioni professionali e mezzi di sostentamento, ma creando, al tempo stesso, un mercato artificioso e falsato.

Le contraddizioni insite nei nuovi scenari che sono andati delineandosi in questi anni hanno accentuato le distanze tra le esigenze commerciali e di immagine legate a problemi di presentazione dei dipinti secondo le istanze del pubblico ed i contenuti teoretici specifici della disciplina una volta risolto il quesito boitiano "*restaurare o conservare ?*"²

Lo scopo che si propone un intervento realmente conservativo, infatti, non può essere che quello di mantenere, nel limite delle possibilità tecniche ed economiche, la presenza dei dati materiali³, accettandone le frequenti contraddittorietà (dovute ai diversificati usi, contenuti simbolici, sovrapposizioni, degradi) che possono derivare da pregiudizi di natura estetica o storiografica.

Non si può non constatare, al contrario, come la storia del "restauro", dall'Ottocento ad oggi, sia la storia dei modi di selezione di oggetti (mobili o immobili) che, per ragioni legate al riconoscimento od al rifiuto dei "valori" che essi erano in grado di esprimere (di uso, di gusto, simbolici, economici), venivano accantonati, occultati o distrutti ma, anche, restaurati. In tal caso l'operazione consisteva prevalentemente nel selezionare, porre in risalto, ripristinare ciò che veniva giudicato significante, nobile o solamente antico, comunque degno di conservazione in quanto testimone di valori riconosciuti.

Le arti appaiono come i veicoli più rilevanti attraverso i quali i valori del passato sono trasmessi e compresi e poiché le opere d'arte giungono a noi spesso incomplete, degradate o mutilate - ed in tale condizione la loro funzione risulta diminuita - il compito del restauratore era sempre stato quello di operare selettivamente su di essi ripristinandone o riattualizzandone i valori, cioè, provvedendo al loro *restauro*.

Il termine di *conservazione*, che nasce all'interno delle riflessioni e delle attività che attuano interventi sull'antico, e che si pone in antitesi al *restauro*, non presuppone aprioristicamente la volontà di conservare "tutto" ma, semmai, di porre in atto procedimenti volti a prolungare la vita materiale degli oggetti in quanto *per se stessi* testimoni di eventi (storici, artistici, ecc.), come di cultura materiale, e, quindi, *documenti* da cui è possibile trarre insegnamenti ⁴.

Conservare, quindi, è anche *selezionare* quando ragioni vitali lo impongono, quando l'impossibilità fisica od economica lo renda inevitabile, e poiché non può sussistere alcuna operazione di restauro o conservazione al di fuori delle possibilità materiali, rispetto alle condizioni reali entro cui tali operazioni si possono esercitare, sarà necessario, nell'operare, rapportarsi alle circostanze, accettandone i relativi condizionamenti, ma rifiutando sempre i rifacimenti in quanto parziali ed infedeli ricostruzioni di quanto perduto.

Alla luce di questo sistema di riferimenti di tipo concettuale, qui solo accennato ⁵, si pone la necessità di individuare norme di procedimento e metodi di azione per rendere operative le volontà di conservazione.

Il significato che si è cercato di conferire a questo volume è quello di dare strumenti pratici, non separati, come si vedrà, da una riflessione sui fini, tentando di individuare e distinguere i ruoli tra chi è chiamato a decidere e chi, invece, deve eseguire, in un ambito nel quale, più che in altri, tale distinzione è di fatto molto labile.

Non si possono nascondere, d'altra parte, le ambiguità che una operazione come quella tentata in questo volume di fatto evidenzia sia nel merito delle questioni teoretiche che in rapporto a quelle tecniche.

E, di conseguenza, scrivere procedure esecutive che abbiano per oggetto l'intervento di conservazione sulle superfici dipinte, solleva di certo numerose obiezioni. Alcune del tutto condivisibili, delle quali si è cercato di tenere conto, motivate dalla domanda non eludibile sulla possibilità o meno di definire procedure esecutive sensate a fronte della complessità, varietà e vastità del tema trattato ma, soprattutto, della continua mutevolezza degli oggetti da conservare (per diversità di tecniche esecutive, precedenti interventi di restauro, caratteristiche del degrado, ecc.), tali da configurare, indubbiamente, ogni intervento come caso a sé.

Altre obiezioni, invece, potrebbero essere strumentali a perpetuare il lato artatamente "esoterico" di una attività che, ora come allora, è stata avvolta dal mistero ed in cui i presunti segreti professionali, ancora oggi da alcuni vantati, sembrano più tesi alla tutela di rendite nei confronti delle Committenze che non alla salvaguardia di quell'aspetto "esoterico" che, per ragioni del tutto differenti, ha caratterizzato la trasmissione del sapere nelle epoche preindustriali. Tali considerazioni, naturalmente, non hanno nulla a che vedere con i contenuti di professionalità, che derivano dall'esperienza ma anche da doti innate, e che rendono varia l'offerta, di organizzazioni strutturate o di singoli operatori, rispetto ad una domanda crescente ma, spesso, poco avvertita.

Confronti con i messaggi iniziatici che ci provengono dalla bottega dell'artista preindustriale, comunque, sono indispensabili per chi voglia proporsi, oggi, di descrivere analiticamente i contenuti procedurali delle attuali attività conservative sulle superfici dipinte: ciò presuppone, infatti, l'esigenza di confrontarsi con i documenti del passato, in particolare i ricettari ed i libri dell'arte, se non altro per comprenderne i metodi di lavoro ed i materiali utilizzati in modo da consentire interventi più consapevoli ⁶.

Sarebbe d'altra parte assai limitata e rischiosa l'opera del restauratore se si riducesse all'intervento tecnico suggerito da una fase analitica, anche correttamente condotta, senza avere la curiosità di conoscere le scelte fatte dall'autore dell'opera, il perché le fece e come furono condotte, fino al compimento dell'opera stessa: più si vive a contatto con i "segreti" dell'arte, infatti, e più si è portati a rispettarne ogni aspetto, anche apparentemente minore.

Ciò anche se si ha ben presente come in realtà, prescindendo da ragioni teoriche e di metodo, lo studio delle tecniche che ci sono pervenute dalla tradizione ha spesso dovuto fare i conti con l'assurda pretesa del ritorno al "bel" tempo passato. In realtà si constata come, per diverse ragioni, vi siano scarse possibilità di riutilizzo delle antiche tecniche: i tradizionali ingredienti non sono spesso più disponibili in una società dominata dal prodotto industriale, si sono perduti, man mano, i tradizionali magisteri e ci si chiede, d'altra parte, se abbia senso rinunciare, in un quadro tecnologico ed operativo così fortemente mutato, alle risorse tecniche e materiali che, invece, appartengono all'oggi.

Le domande che ulteriormente prendono corpo intorno alle riflessioni sulle tecniche antiche introducono, però, ben più fondamentali quesiti sui rapporti istituibili tra tradizione ed esperienza, tradizione e scienza, tradizione e storia: esse vertono sulle nostre effettive ed attuali possibilità di appartenenza alla tradizione del passato, oppure sul quesito se sia sufficiente riattualizzare le vecchie regole dell'arte per riappropriarsi dei saperi che le fondavano e, da questi, far discendere le nuove capacità di agire ⁷.

Le mutate condizioni del sapere tecnico e scientifico, d'altronde, hanno consentito di comprendere come i procedimenti alchemici, connessi a pratiche empiriche (che per essere ben compresi richiedevano predisposizioni e riferimenti culturali legati a quel medesimo universo esperienziale che da sempre ha accomunato chi trasferiva le conoscenze a chi le apprendeva) abbiano trovato una spiegazione logica perdendo così parte del loro fascino, fornendo, in compenso, utili informazioni di cultura tecnologica e permettendo di constatare assonanze con attuali criteri di impiego dei nuovi materiali ⁸

Il passo vasariano citato all'inizio di questa introduzione, inoltre, osserva il Conti ⁹, mette in luce come la precettistica tecnica, più consueta presso speziali, medici o alchimisti (per i quali l'osservanza rigorosa di dosi consigliava di non affidarsi alla memoria), sia stata forse eccessivamente enfatizzata se rapportata all'ambito artistico poiché la propensione a scrivere manuali risulterebbe assai poco comprensibile in una realtà nella quale i maestri di bottega non erano soliti affidare a prescrizioni scritte quelli che, in parte, erano considerati preziosi segreti ai quali era affidato il successo delle loro opere, in parte operazioni banali che non valeva la pena di descrivere.

La comunicazione del sapere, trasmesso prevalentemente per via orale attraverso l'insegnamento e la prova con l'esperienza, rimaneva vincolata, quindi, a condizioni tra cui la credibilità di chi fornisce il messaggio, la continuità che lo stesso assume all'interno del rapporto generazionale, la possibilità o l'opportunità che il messaggio stesso sia formulato in termini tali che possa essere compreso solo da chi possiede il talento e lo status di iniziato, salvaguardandone così la valenza "esoterica".

La successiva evoluzione del processo di conoscenza di tipo tecnico e scientifico tenderà mano a mano, attraverso la spiegazione scientifica dei fenomeni empirici, ad emarginare le esperienze individuali rendendo così sempre più necessario il trasferimento delle conoscenze in forma scritta.

Ma ritornando alle considerazioni relative alle relazioni e significati istituibili tra gli antichi libri dell'arte ed i moderni manuali si viene a confermare che, oggi come allora, il "saper fare", che tende a guidare operatività e gestualità, fasi esecutive e manipolazione di materiali, in fondo costantemente simili a se stesse, richiedendo il confronto con casi e circostanze sempre diverse, si configuri sempre e comunque come caso unico ed irripetibile.

Per questo motivo, come si noterà, le Istruzioni Operative contenute nel volume, riconoscendo tale unicità, prevedono continui riferimenti alla fase analitica ma, soprattutto, ad una attenta osservazione dell'oggetto, delle sue caratteristiche tecniche ed esecutive e dei fenomeni di degrado per la lettura e l'interpretazione delle quali, tra l'altro, è ribadito non si possa prescindere dalla competenza degli operatori.

Anche in questo caso, come già nel volume "*La Manutenzione delle superfici edilizie*" ¹⁰ si osserva che ogni processo conoscitivo richiede una base di dati che l'osservazione ha il compito di raccogliere, catalogare e classificare. Con l'*osservazione* ¹¹ si intende, quindi, dare significato e organizzazione sistematica a quanto osservato. Ciò richiede metodo analitico ed una base imprescindibile di conoscenze: non vi sono "fatti" osservabili (tecniche esecutive, anomalie, degradi) se non vi sono occhi preparati ad interpretarli (si *vede* quello che si *sa*). La complessa modalità operativa di questa fondamentale attività di conoscenza, infatti, non può fornire soddisfacenti risultati attraverso una mera e passiva visione dei fenomeni rispetto alla ricchezza di informazioni e dati derivabili da una attiva e interrogante osservazione che trae i suoi contenuti dall'esperienza.

E' opportuno sottolineare come sia presente, poi, in queste Istruzioni Operative, il tentativo di distinguere, per quanto possibile, la fase decisionale (progettazione, direzione dei lavori, controllo dell'Ente di Tutela) da quella esecutiva. In esse, infatti, vi si troverà descritto "come si fanno le cose" una volta che il progetto e l'analisi abbiano già in precedenza definito il "cosa" fare, mentre continui sono i rimandi, nelle fasi critiche, al confronto tra gli operatori del restauro con chi ha responsabilità progettuali o istituzionali di tutela, in un dialogante rapporto tra competenze storico-culturali e competenze tecnologiche. Ciò in considerazione del fatto che nell'ambito della conservazione, proprio in virtù della sua intrinseca complessità, non sia facilmente distinguibile il confine tra decisione progettuale ed attività operativa ma si verifichi sempre più, nell'esperienza, uno scambio circolare di informazioni e decisioni tra chi sceglie e chi esegue, pur nel rispetto e distinzione dei ruoli. E' parte dell'esperienza di ogni progettista, funzionario di

Soprintendenza o restauratore, infatti, il constatare quante e quali siano le varianti al progetto (lievi o più impegnative e non necessariamente di valenza economica) che si rendono indispensabili nel corso dei lavori in ragione di imprevisti generati dal fatto che la realtà dell'opera non è quasi mai totalmente conoscibile a priori.

Non si è sottovalutata, inoltre, nella stesura delle Istruzioni Operative, la considerazione che l'attività di conservazione o restauro sia operazione in ogni modo traumatica ed alterativa, talvolta più pericolosa della rinuncia all'intervento stesso.

Non a caso è significativo che nel campo del restauro artistico, ancor più che in quello architettonico, le polemiche più accese si siano incentrate sulle puliture murali (Cappella Sistina, Cappella Brancacci, Duomo di Cremona, ecc.), che hanno trovato assonanze con le ormai famose polemiche innescate dalla mostra "*An Exhibition of Cleaned Pictures*" (1947) sulla pulitura dei dipinti presso la National Gallery¹².

L'uso indiscriminato delle puliture chimiche, infatti, come l'impiego non a sufficienza soppesato dei consolidanti, hanno spesso provocato più danni di quanti problemi non abbiano risolto, sia per taluni insensati interventi, sia per la oggettiva aggressività dei formulati quand'anche elaborati dagli stessi istituti di ricerca nazionale.

Per rendere avvertiti gli operatori sulla pericolosità delle tecniche di pulitura e di consolidamento le Istruzioni Operative prevedono sempre, nella procedura esecutiva, prove e campionature preliminari finalizzate a ridurre i rischi mentre, in appositi elenchi, sono indicati i possibili e più frequenti errori in fase esecutiva (non conformità) ed i modi per rimediare che, come si vedrà, non sono solamente di ordine tecnico ma sottendono atteggiamenti operativi che hanno a che vedere con i fini della conservazione.

Come già in precedenza accennato vi è il costante richiamo alla attenta osservazione dei fenomeni di degrado e dell'insorgenza di anomalie, anche in fase esecutiva, per la interpretazione dei quali, quando non possono ritenersi sufficientemente compresi sulla scorta delle precedenti esperienze maturate, si dovrà fare ricorso ad indagini analitiche, di cantiere o di laboratorio.

Ricorrenti sono pure i consigli sui criteri generali ma fondativi che stanno alla base delle valutazioni per la determinazione e l'uso di materiali e tecniche di intervento¹³.

Dovrebbe inoltre risultare ben chiaro, dalla lettura delle Istruzioni Operative, che per quanto compete all'operatore del restauro, la correttezza dell'intervento non sia legata alla leggibilità del dipinto o ad una presentazione dell'opera che soddisfi le attese della committenza o del pubblico, ma dalla garanzia che nemmeno piccole parti di *materia* siano andate perdute e, con essa, i valori legati alla autenticità dell'opera, in vista della sua trasmissione al futuro, che ci derivano dalla sempre attuale lezione Brandiana¹⁴.

Rimane d'altra parte del tutto condivisibile la posizione di A. Conti quando, riflettendo sul ruolo del restauratore e su quello dello storico dell'arte, sottolinea come la competenza del restauratore sia prevalentemente relativa questioni tecnologiche mentre le problematiche attinenti alla presentazione ed alla possibile integrità dell'opera siano di competenza dello storico dell'arte¹⁵.

Un ruolo non secondario per rendere attuabili le volontà di conservazione, è ricoperto dalle strutture operative che si assumono il compito della esecuzione materiale del processo conservativo.

Gli insoddisfacenti risultati che a volte sono stati rilevati nel campo della conservazione sono, come si diceva, molto spesso imputabili, per quanto attiene gli aspetti tecnologici, ad errate valutazioni ed inadeguate conoscenze del contesto sul quale si opera, della sua consistenza fisica, delle tecniche tradizionali, dei materiali che si vanno ad applicare e della loro compatibilità con l'esistente.

Si evidenzia così un primo e fondamentale compito affidato agli operatori della conservazione: la necessità dell'analisi e della conoscenza di quei fattori tecnologici che, tutti insieme, concorrono a produrre il positivo risultato finale di un corretto intervento.

Essi possono essere così riassumibili:

- conoscenza delle antiche tecniche esecutive e manutentive e dei materiali di uso tradizionale, conoscenza delle caratteristiche tecniche dei prodotti moderni utilizzabili, loro composizione e prestazioni.
- conoscenza delle caratteristiche dei supporti e loro compatibilità con i prodotti tradizionali o moderni da utilizzare.
- conoscenza delle caratteristiche dell'ambiente esterno: corrosività, caratteri climatici e relativo effetto sullo strato esterno e sul supporto.

- conoscenza delle caratteristiche costruttive dell'edificio o dell'oggetto su cui effettuare l'intervento e presenza o meno di fattori intrinseci al manufatto che possono provocare fenomeni di degrado o vanificare l'intervento conservativo eseguito.

L'attività di conservazione, quindi, atto finalizzato al superamento ed alla prevenzione dei danni di natura diversa, ma anche al mantenimento della materia e dei dati che da essa vengono veicolati, non potrà, per sua natura essere resa operativa attraverso sostituzioni o sottrazioni o, comunque, attraverso atti che modifichino la materia e la morfologia dell'opera.

Essa si attuerà solo attraverso regole che vengono così sintetizzate:

- *minimo intervento*, criterio che data ormai da oltre un secolo¹⁶ e che è un sicuro punto di riferimento culturale ed operativo per evitare pericolosi eccessi interventisti che si traducono sempre in inutili distruzioni e perdite di testimonianze storiche.
- *distinguità del nuovo*, perchè ogni intervento di innovazione, che sarà necessariamente aggiuntivo, sia in grado, con le opportune coerenze tecnologiche e figurative di rendersi distinguibile dall'esistente cosicchè non possano insorgere fraintendimenti falsificatori.
- *reversibilità*: gli interventi manutentivi o aggiuntivi dovranno essere realizzati con materiali e tecniche tali da poter facilmente essere eliminati in caso di accertato errato uso o di modificazione dei presupposti tecnologici e/o culturali che li hanno motivati.
- *compatibilità*: tutti gli interventi dovranno possedere gli inderogabili caratteri di compatibilità materica e tecnologica in modo che siano evitati fattori di "rigetto" dell'intervento manutentivo eseguito.

A seguito di quanto fin qui considerato discende che, nell'ambito culturale della conservazione, la tradizionale figura del restauratore, inteso per lo più come singolo operatore depositario di "segreti dell'arte" ed esoteriche qualità artigianali, cambierà radicalmente: non più unico interprete e giudice dei fatti artistici o architettonici secondo le consuetudini culturali del XIX secolo, ma tecnico colto, dotato di forte propensione alla conservazione ed alla "custodia" di quanto affidatogli, che esprimerà la sua operatività nell'ambito di interventi di tipo prevalentemente conservativo/manutentivo, esimendosi dal rendere operativi i propri giudizi di valore¹⁷.

Si delinea, così, una nuova figura professionale che, abituata per formazione teorica alla gradualità e per formazione tecnica al dettaglio, ha affinato una capacità critica notevolissima, in grado di indirizzare anche l'operato di maestranze.

La particolare istruzione che deve possedere e che prevede lo studio delle discipline storico-scientifiche, il recupero in chiave culturale delle tecniche antiche nonchè la conoscenza delle più avanzate tecniche di restauro (e delle loro controindicazioni), produce un personaggio consapevole che non può essere relegato solamente al ruolo di mero esecutore.

Al contrario costituisce una figura particolare dove l'aspetto intellettuale e quello pratico si fondono in una professionalità specifica in grado di rispondere in modo positivo ai problemi conservativi.

La vastità del patrimonio storico-artistico, la riconosciuta diffusione di Beni culturali sul territorio ed il generalizzato stato di degrado in cui spesso essi si trovano, ha prodotto nell'ultimo decennio il nascere di sinora inedite realtà operative, strutturate e flessibili, specializzate in manutenzione e conservazione, dotate di caratteristiche tecnico-organizzative ed operative, le quali, nei casi più felici, si sono dimostrate in grado di rispondere in termini qualitativi e quantitativi più che soddisfacenti alla domanda di intervento anche in considerazione che gli interventi conservativi sulle grandi superfici richiedono tempi di esecuzione ed oneri finanziari realisticamente sostenibili.

La consapevolezza della centralità degli aspetti pratico-organizzativi nelle attività di restauro o conservazione, si badi bene, non è una inedita esigenza prodotta dai nuovi competitivi e consumisti mercati neocapitalistici: già il Vasari, infatti, fu cosciente dell'importanza preminente di questi aspetti tanto che delle sue opere egli non sottolinea in primo luogo la qualità del prodotto, ma piuttosto la quantità, la rapidità di esecuzione, il basso prezzo, la puntualità nelle consegne, la propria capacità di arruolamento di validi collaboratori e di coordinamento delle loro attività in funzione del risultato finale¹⁸.

Queste nuove realtà operative, strutturate sulla piccola o media dimensione ma a forte connotazione imprenditoriale, sono incentrate sulla nuova figura professionale sopra delineata e devono essere in grado di assumersi il compito storico di conservare e trasmettere integralmente la 'materia' dell'opera d'arte al futuro, esercitando una attiva mediazione e fusione fra l'ottica del "restauratore" ottocentesco ed un'ottica imprenditoriale che dovrebbe consentire di gestire adeguatamente interventi conservativi, anche sulle ampie superfici.

La peculiarità di queste organizzazioni dovrà essere la consuetudine a comprendere, al proprio interno, strutture costituite da operatori specializzati, collaboratori e consulenti.

Appare, infatti, sempre più urgente considerare l'operatività della conservazione come un campo che deve necessariamente essere aperto a contributi multidisciplinari e specialistici.

Accanto al restauratore opereranno, quindi, ove se ne presentasse la necessità, altri professionisti addetti alla tutela (storici dell'arte, architetti, archeologi) ed esperti scientifici (fisici, chimici, biologi, geologi, botanici, ecc.) in relazione alle tematiche coinvolte.

Tali strutture, alle quali purtroppo, in diversi casi, non sono stati estranei atteggiamenti equivoci e contraddittori (del resto comuni a qualunque tipo di struttura, indipendentemente dal tipo di attività, dimensione o collocazione geografica) devono possedere la capacità di rendersi rapidamente operative e di intervenire sulla vasta gamma di problematiche sollecitate dal cantiere della conservazione non sottovalutando l'importanza, anche simbolica, di atteggiamenti corretti e coerenti rispetto ad un'etica del lavoro nei confronti delle maestranze: a questo proposito non è superfluo sottolineare che un corretto trattamento contributivo e retributivo nei confronti dei lavoratori dipendenti, o prestatori d'opera temporanei, (assunzioni, retribuzioni, assicurazioni, osservanza delle norme di sicurezza e di tutela della salute dei lavoratori, continuo aggiornamento professionale, rifiuto del lavoro nero) non può essere ritenuto secondario, non solo per senso civico o per doverosa osservanza di leggi e norme, ma anche nella convinzione che comportamenti improntati a giustizia e rispetto della legalità abbiano in realtà molto a che vedere con gli obiettivi ed i risultati delle attività di conservazione, particolarmente in un momento in cui, per contingenti e note situazioni di mercato, vi è diffusa disponibilità di un sottoproletariato del restauro, a volte dequalificato ma anche sfruttato e sottopagato, che opera, obbiettivamente, in condizioni non certamente favorevoli a consentire l'esecuzione di interventi ineccepibili¹⁹.

La complessità e la dimensione delle problematiche tecnico-culturali sollecitate, dunque, non sembra risolvibile in una figura singola con poteri pseudo-taumaturgici, ma da una corallità di contributi ed esperienze che configurano l'opera della conservazione come un momento conoscitivo che viene sempre più assumendo, senza ambiguità, il significato di una conquista altamente stimolante e di notevole portata culturale: forse uno dei momenti più alti della cultura contemporanea.

In questo ambito le competenze tecniche e quelle scientifiche non potranno rimanere separate.

L' "esperienza", infatti, non può sussistere senza una adeguata costruzione teorica.

Compito della tecnica è dare risposte ai problemi posti, proponendo soluzioni; la scienza, invece, ha il compito di interrogare i fenomeni e di porre le domande; il dialogo tra scienza ed empirismo è alla base di ogni progresso, di ogni conoscenza. Il processo conoscitivo diventa significativo e produttore nel momento in cui avviene il coinvolgimento di competenze, conoscenze, culture originariamente lontane come, ad esempio, quelle artistiche e quelle scientifiche.

Laddove la pratica della conservazione riesca a promuovere interazioni strette fra le diverse discipline e competenze, in apparenza distanti ma disposte a dialogare, questa si configurerà, in maniera palese, come un substrato fecondo in cui formazioni culturali diverse trovano l'opportunità di fondersi, integrarsi e, probabilmente, di rigenerarsi.

Contenuti specifici del volume

Il volume costituisce una sorta di ampio capitolato, ma al tempo stesso un codice di pratica, redatto sotto forma di schede. Ogni scheda è suddivisa in campi (voce di capitolato, materiali ed attrezzature, descrizione analitica della procedura esecutiva, non conformità possibili in fase di esecuzione e loro trattamento, elenco dei controlli in corso d'opera ed a collaudo, modalità di esecuzione e criteri di accettabilità dei controlli).

Il volume, pur avendo scopi ed utilizzi del tutto autonomi, è stato redatto secondo i criteri previsti per le "Istruzioni Operative" (IOP), secondo le norme UNI EN ISO 9000.

I contenuti culturali, professionali ed operativi del dibattito in corso sul restauro e sulle figure professionali in esso coinvolte, sopra solo accennati per sommi capi, faranno forse risultare scandaloso e dissacratorio introdurre i concetti industriali della Qualità in un ambito dal quale queste problematiche, tipiche del prodotto e dell'attività seriale, sembrano mantenere distanze siderali e non, si badi bene, per arretratezze di settore, ma semmai per una incontestabile, orgogliosa e ribadita diversità.

A tutti coloro che ritengono di sostenere, a ragione o a torto, tale convinzione - che è culturale oltre che concettuale - si rammenta che anche i più recenti interventi legislativi in materia di Lavori Pubblici hanno oramai più volte confermato la tendenza a recepire estesamente i contenuti della Qualità anche in

materia di Beni Culturali e che, in particolare, per quanto riguarda il settore delle Imprese titolate ad eseguire i lavori relativi, è stata di recente istituita una nuova categoria specialistica, all'interno dell'Albo Nazionale Costruttori, specifica per gli interventi di conservazione e restauro di decorazioni e dipinti (cat. S2) in aggiunta a quella precedente relativa al restauro (cat. 3A) che, prima onnicomprensiva, viene ora limitata al restauro architettonico ed archeologico (cat. G2) ²⁰.

Sebbene possano legittimamente sussistere fondate perplessità sulla possibilità di assimilare le attività di conservazione dei dipinti murali, come di ogni altra attività di conservazione o manutenzione, alla produzione di oggetti in serie, ciò non di meno sarà necessario confrontarsi con queste nuove regole per comprenderne gli intrinseci significati ed individuare, se e per quanto possibile, modi di comportamento la cui urgenza è resa oramai inevitabile dai nuovi dettati legislativi.

Le IOP sono i cosiddetti documenti di terzo livello del Sistema Qualità.

Esse indicano le modalità di esecuzione di una data attività e sono destinate alle Unità Operative.

Le Istruzioni Operative costituiscono di fatto il vero elemento di qualità sostanziale del S.Q. in quanto definiscono la qualità intrinseca assicurata.

Solo attraverso le IOP è possibile comprendere come, operativamente, vengono svolte le attività tecniche aziendali e, quindi, esse costituiscono l'unico strumento disponibile alla Committenza per valutare QUANTA QUALITÀ viene offerta ed in cosa consiste il patrimonio tecnico dell'Impresa di restauro.

Le Istruzioni Operative, secondo i criteri procedurali dei SQA, devono essere disponibili in cantiere per la consultazione, in caso di necessità, da parte di Operatori, Assistenti di cantiere, ecc..

Se gestite attraverso un database, le Istruzioni Operative possono essere rapidamente veicolate all'interno della modulistica del S.Q. facilitando, così, la compilazione della stessa.

In questo caso si potrà fare riferimento al volume *"Un Manuale di Qualità e Procedure Gestionali per la PM"*, pubblicato presso Editrice Alinea in questa stessa collana.

Le 28 IOP contenute in questo volume, relative alle opere di conservazione dei dipinti murali (affreschi, dipinti a secco, graffiti) tendono a descrivere quello che attualmente è considerato "lo stato dell'arte": in esse, quindi, non sono indicate procedure innovative o sperimentali, ma solo quello che abitualmente si fa, secondo pratiche consolidate, presso gli operatori del settore.

Esse sono strutturate come segue:

1) CODICE

In questo campo è definito il codice alfanumerico specifico della IOP.

2) DESCRIZIONE DI CAPITOLATO

In questo campo è contenuta la voce di capitolato relativa alla specifica IOP. La voce di capitolato è sufficientemente ampia in modo da definire con precisione l'oggetto dell'intervento, la tipologia di materiali/prodotti e di attrezzature impiegate, le cautele da adottare, le eventuali esclusioni.

3) STRUMENTI E MEZZI D'OPERA

In questo campo è contenuto l'elenco dettagliato delle attrezzature specifiche occorrenti a consentire l'esecuzione delle opere indicate nel campo precedente (Descrizione di capitolato).

Per ogni tipo di attrezzatura si fa riferimento alla relativa scheda di manutenzione.

4) MATERIALI - CONSUMO MEDIO PER UNITÀ DI SUPERFICIE.

In questo campo è contenuto l'elenco dei materiali occorrenti a consentire la esecuzione delle opere indicate nel campo 2 (Descrizione di capitolato).

Per ogni tipo di materiale/prodotto si potrà fare riferimento alla relativa scheda tecnica e verrà definito il consumo medio per unità di superficie. Nello specifico di questo tipo di opere essi sono da intendersi, ai fini della loro incidenza economica, una frazione limitata del valore complessivo dell'intervento descritto

5) DESCRIZIONE SINTETICA DELLA PROCEDURA ESECUTIVA - TEMPI

In questo campo è definito sinteticamente il numero di fasi e le attività elementari necessarie per eseguire correttamente le opere indicate nella specifica IOP. Sono pure indicati i tempi medi occorrenti alla esecuzione complessiva delle opere stesse. I tempi di esecuzione riportati, stabiliti in base a medie consolidate, sono da considerarsi indicativi e da rivalutarsi in relazione alle specifiche condizioni di lavoro. In essi non sono considerati i tempi relativi a campionature e prove.

6) FASI

In questi campi, che saranno tanti quante sono le fasi costituenti l'intervento indicato, vengono descritte le singole azioni che compongono ogni fase. Hanno lo scopo di fornire informazioni dettagliate sulla procedura esecutiva al Progettista, agli Operatori, agli Assistenti di cantiere, ecc. qualora in cantiere se ne presentasse la necessità.

7) ELENCO DELLE NON CONFORMITA' E LORO TRATTAMENTO

In questo campo viene definito l'elenco delle non conformità (errori più comuni e ripetitivi) relative alla cattiva o imperfetta esecuzione dei lavori.

Per ogni non conformità viene definita la figura professionale che è delegata a decidere in merito al trattamento e alla esecuzione delle opere relative.

L'elenco delle non conformità può essere implementato e aggiornato qualora se ne ravvisasse la necessità.

Tutte le non conformità che dovessero essere rilevate durante la esecuzione dell'intervento relativo a questa IOP, e non comprese nell'elenco del campo in oggetto, dovrebbero essere successivamente aggiunte così da implementare l'elenco ed i metodi di risoluzione.

8) ELENCO DEI CONTROLLI

In questo campo è definito l'elenco dei controlli che devono essere eseguiti sulle singole azioni ritenute più o meno critiche relative alla IOP. Sono pure definite le responsabilità in ordine alla esecuzione dei suddetti controlli.

I controlli sono in prevalenza relativi alla verifica della corretta esecuzione delle stesse ed alla valutazione dei risultati ottenuti.

Il livello e le modalità di controllo possono essere più o meno sofisticati e possono consistere in una ben strutturata osservazione visiva, eseguita da personale esperto, oppure in complesse indagini strumentali di cantiere o di laboratorio. Per la programmazione di questo secondo tipo di indagini si farà riferimento alle Tabelle A e B in Allegato. Nella Tabella A sono schematizzate le indagini analitiche più frequenti (sia di cantiere che di laboratorio) che possono rendersi necessarie a partire dalla osservazione di anomalie riscontrate sia in fase di campionamento che in fase di controllo in corso d'opera o a collaudo. Nella Tabella B, invece, sono definite le indagini tecnologiche, in genere da eseguire in laboratorio, per la verifica delle prestazioni attese dall'intervento eseguito o da eseguire.

9) CRITERI DI ACCETTABILITA' DEI CONTROLLI

In questo campo sono descritte le indagini visive, e le modalità di esecuzione delle stesse, che devono essere eseguite in relazione ai controlli previsti nel precedente punto 8. Sono pure definiti i criteri di accettabilità dei controlli. Come si vedrà, si tratta essenzialmente di criteri di valutazione visiva che si rifanno a prassi ormai consolidate dall'esperienza; in alcuni casi, e quando necessario, si farà riferimento all'uso di strumentazioni che, in questa fase, saranno utilizzate prevalentemente per misure indicative. Anche in questo caso la presenza di anomalie o degradi inattesi ed inspiegabili a seguito di osservazione visiva, potrà essere meglio approfondita e diagnosticata facendo riferimento alle indicazioni contenute nelle Tabelle A e B.

Lo scopo delle informazioni contenute in questo campo è quello di consentire, per quanto possibile, che le verifiche in corso d'opera, sebbene eseguite o eseguibili da differenti soggetti, possano dare esiti raffrontabili e congruenti anche se non può essere negata la necessità che per la esecuzione di tali controlli si deve fare riferimento a personale appositamente addestrato e dotato di un bagaglio di esperienze non certamente trascurabile.

Questo volume, dunque, costituisce l'esito delle esperienze maturate in anni di attività nel cantiere di conservazione dei dipinti murali, ma è anche frutto, più in generale, delle riflessioni sui metodi e sulle tecniche della conservazione sviluppate all'interno del Laboratorio "Valutazione di Qualità del Costruito" presso il DI.Tec, Politecnico di Milano (Direttore Prof. Valerio Di Battista) che ha reso possibile anche la pubblicazione del precedente volume, *La manutenzione delle superfici edilizie*, del quale il presente costituisce una sorta di prosecuzione.

Entrambi rappresentano il tentativo di dare concretezza alle riflessioni sopra riportate, tentando di districarsi in questa realtà affascinante e labirintica, trovando sintesi operative tra teorie condivise, esigenze conservative, possibilità economiche e pratiche di cantiere e di offrire un contributo, ancora provvisorio, ma già utilizzabile dagli operatori di settore. E' stato in precedenza più volte ribadito come sia ben presente all'Autore che questo lavoro, ancor più che il precedente, possa essere passibile di numerose critiche sia di carattere concettuale che tecnico. Gli errori e le imprecisioni potranno essere

corrette con il contributo degli addetti ai lavori, le lacune colmate: già sin d'ora si ringrazia chi vorrà collaborare, con la propria esperienza, a migliorare, implementare, emendare.

In questa fase, comunque, è sembrato giusto proseguire il tentativo, già iniziato con il citato volume *La manutenzione delle superfici edilizie*, e, ancor prima, con *Un Manuale della Qualità e Procedure Gestionali*, quello cioè, di sperimentare strumenti di gestione, di costruire basi di esperienza che possano servire a compiere meno errori. Si poteva forse fare di più e di meglio ma, ancora una volta, ci viene rammentato che, spesso, il *meglio* è nemico del *bene*.

NOTE

1. L. Rinaldi, *Scoprimiento e ambientazione delle pitture murali: problemi di metodo*, in "Conservazione e valorizzazione degli affreschi nella Provincia di Varese", a cura di P. Marani, Atti del Convegno, 21 aprile 1995, Varese, 1977
2. C. Boito, *I restauri in Architettura*, tratto da: "Restaurare e conservare", in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milano, 1893, citato da M.A. Crippa, *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Jaca Book, Milano, 1988
3. Con questo termine o, anche, con "cultura materiale", al di là delle varie interpretazioni ideologiche, si intende il "saper fare" di coloro che hanno operato in passato conoscendo nel miglior modo possibile i caratteri tecnici dei materiali ed i modi di posatura. Cfr. T. Mannoni, *Tecnica, Arte e Artigianato*, in "Archeologia delle tecniche produttive", Escum, Genova, 1994, p. 276-278.
4. Bellini A., *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in: A. Bellini, (a cura di) "Tecniche della conservazione", Franco Angeli, Milano, 1986, p. 9-56
5. Non si è ritenuto, come in altri testi manualistici, tra cui alcuni riportati in bibliografia, di ripercorrere la storia del restauro dando ragione dello svilupparsi delle relazioni tra ideologia e azione e quindi tra progetto ed intervento, ma si rimanda alla selezionata bibliografia in appendice per opportuni approfondimenti.
6. E' da ritenere che le tradizionali regole dell'arte siano state certamente un punto di riferimento per gli operatori ma che, rispetto ad esse, l'artista ed i suoi collaboratori fossero assai liberi nella interpretazione e nell'azione, anche quando si trattava di intervenire a posteriori con intenti di restauro. Cfr. T. Mannoni, *Scienza e pratica nel restauro*, in "Caratteri costruttivi dell'edilizia storica", Escum, Genova, 1994, p. 264-266.
7. Si veda il saggio introduttivo di Paolo Torsello, *Tradizione e restauro*, in: C. Archelao, *Le ricette del restauro*, Marsilio, Venezia, 1998, p. IX-XVIII, ma anche A. Conti, *Manuale di restauro*, Cap. ottavo, Einaudi, Torino, 1996, p.133-150.
8. Vi è una estesa quantità di fonti trattatistiche ed archivistiche, prodotte o scoperte dal Settecento ad oggi che, insieme al procedere degli studi storico-critici e filologici, offrono un ricchissimo campo di notizie, molte delle quali ancora da verificare anche sotto l'aspetto dei fenomeni tecnici, riguardo all'uso degli additivi naturali nelle misture. Essi venivano impiegati come rinforzanti di malte (sangue di bufala, zucchero, formaggio, letame), oppure per regolarne l'indurimento o facilitarne la posa (polpa di fico, mistura di segale, latte cagliato, sangue, tuorlo d'uovo) per non parlare, poi, dei *beveroni* che, in fase di restauro, venivano applicati per consolidare i dipinti. Sull'argomento si veda il saggio di P. Torsello già citato in nota 7 ma anche la postfazione di P. Bensi, *Alcune considerazioni sulle fonti per la storia delle tecniche artistiche*, in: C. Archelao, *Le ricette del restauro*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 253-261; si veda anche F. Micocci, G. Pulcini, *Gli intonaci*, NIS, Roma, 1991, in particolare p. 26-32 con le tabelle comparative degli additivi naturali, degli usi che di tali additivi sono stati fatti nel passato in comparazione con i prodotti di natura sintetica che dovrebbero assumere la stessa funzione e ne costituiscono, oggi, il possibile sostituto.
9. Conti A., *Manuale di restauro*, op cit.
10. Cfr. "Operare tra teoria e pratica" in: P. Gasparoli, *La manutenzione delle superfici edilizie*, Alinea, Firenze, 1997, p. 15-24
11. Cfr. "Osservazione" in: *Enciclopedia*, Vol. 10, Einaudi, Torino, 1980, pag. 278-295
12. Sulla *Cleaning Controversy*, oltre ai numerosi contributi disponibili, si veda, in particolare la *Introduzione* di A. Conti in, A. Conti, (a cura di), "Sul restauro", Einaudi, Torino, 1988

13. Si noterà, nella lettura delle singole Istruzioni Operative, come si raccomandi, p. es. in caso di puliture con solventi, *"la regola che il prodotto (e la tecnica) da utilizzare dovrà essere il più solvente e il più blando"* (cfr. IOP P02, P06); vengono fornite indicazioni sui criteri di pulitura, che dovranno essere basati *"sul tipo di sostanza da eliminare"*, *"sulla tecnica di esecuzione del dipinto"*, *"sul suo stato di conservazione"*, con evidente riferimento ai contenuti della Raccomandazione NORMAL 20/85 (cfr. Fase 5, IOP P02); più in generale sono estesamente strutturati controlli perché qualunque operazione elementare sia condotta senza abrasioni dello strato pittorico, perdita frammenti del dipinto, patinature intenzionali, ridipinture, ecc.; che, a seguito dell'intervento, non vi sia stata alterazione dei pigmenti, che il consolidamento non abbia modificato i cromatismi o prodotto alterazioni della struttura del supporto, ecc. (cfr. i *"Criteri di accettabilità dei controlli"* di ogni singola IOP).
14. La grande lezione di Cesare Brandi può essere qui sintetizzata nella definizione di restauro: *"Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estatica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro; e nei due principi da lui formulati: "Si restaura solo la materia dell'opera d'arte" e "Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo"* cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977
15. A. Conti, op. cit, p. 104-114.
16. *"En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer; mieux réparer que restaurer; mieux restaurer que refaire; mieux refaire qu'embellir; en aucun cas, il ne faut rien ajouter, surtout rien retrancher"*. Questo famosissimo 'assioma', formulato da A. Didron nel 1839 sul *"Bulletin Archéologique du Comit. historique des arts et monuments"*, I, p.47, fu poi ripreso nell'articolo *Réparation de la cathédrale de Paris*, in *"Annales archéologiques"*, 1845. Si cita dalla nota 21 del saggio di G. Carbonara, *Restauro e colore della città: un problema da rivedere*, in *'Storia Architettura'*, n.1-2/1988, pag.35,52.
17. Sulla figura del restauratore già il Boito considerava che poiché *"altro è il conservare, altro il restaurare"* i conservatori sono *"uomini necessari e benemeriti"* mentre i restauratori sono *"uomini quasi sempre superflui e pericolosi"*. Con tono polemico, e proprio in merito alle competenze del restauratore, sempre il Boito si domanda *"Il restauratore deve essere dunque una specie di manovale, il quale trovi nella propria ignoranza il più sicuro dei freni al ridipingere e al compiere; o dev'essere un pittore, coscienzioso, si intende, ma in oltre abile in tutte le tecniche della pittura e perito nei vari stili dell'arte? Io, confesso, temo in questo caso l'ambizione del sapiente; ma temo ancora più l'ambizione dell'ignorante. Non basta, pur troppo! il non saper fare per fare. Ora, nei restauri della pittura qui sta il busilli: FERMARSI A TEMPO; E QUI STA LA SALVEZZA: CONTENTARSI DEL MENO POSSIBILE"*, citato da: G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo, 1974, p. 21-22
18. Sulla capacità del Vasari come "uomo di marketing", come si direbbe oggi, e della sua ottima conoscenza del mercato e dei meccanismi del successo, si veda il saggio di presentazione di G. Previtali in: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, ecc.*, nell'edizione dei tipi di L. Torrentino (1550), Einaudi, Torino, 1986
19. Sull'argomento relativo alla professione ed al ruolo del restauratore, alle esigenze di aggiornamento professionale, alle politiche con questi problemi connesse ed al dibattito in corso, si veda: G.Lippi, (a cura di), *Le professioni del restauro, formazione e competenze*, Nardini, Firenze, 1992, Atti del Convegno, Ferrara 26-29 settembre, 1991, sebbene le tematiche trattate tendano ancora a delineare la figura del restauratore come "artigiano" seppure evoluto e colto.
20. Cfr. Legge n° 415 del 19.12.1998 (Merloni-Ter) in particolare gli artt. 8 (Qualificazione), 9 (Norme in materia di partecipazione alle gare), 10 (Soggetti ammessi alle gare). Per quanto riguarda l'Albo Nazionale dei Costruttori cfr. Dm 15.05.1998 n. 304. Le "diversità" riguardanti le attività sui Beni Culturali, sia in materia di progettazione che di affidamento e di direzione dei lavori, sono esplicitate, provvisoriamente, dalla "Bozza di Regolamento", Titolo XIII (artt. 208-221), in *"Edilizia e Territorio"*, Dossier n°1/1999, Ed. Il Sole 24 ore, Milano, pag. 124-127.

PREFAZIONE

DAL COSTRUIRE AL COSTRUITO E VICEVERSA

Questo serio e approfondito lavoro di Paolo Gasparoli, oltre all'utilità diretta per tutti coloro che operano in questo settore ed a quella indiretta, di indicare un importante approccio da seguire a una pubblicistica tecnica troppo spesso distratta dagli obiettivi che dovrebbero esserle propri, propone non pochi e non piccoli argomenti di riflessione.

Infatti una pratica del restauro di architettura che esca dal recinto delle conoscenze "occulte" ed entri nel dominio della divulgazione e della discutibilità scientifica, sposta inevitabilmente alcuni orizzonti della teoria e, soprattutto, si inoltra di fatto, a pieno titolo, nelle regole usuali degli interventi edilizi e si colloca, pertanto, nell'ambito delle normative internazionali e nazionali attinenti alla qualità, alla sicurezza etc, come del resto, ad esempio, già considerato per molti aspetti e procedure dalla recente legge n° 109 sulle opere pubbliche.

E' tuttavia indubitabile, e molte acquisizioni della cultura dal dopoguerra ad oggi lo confermano, che il progetto del costruito, di cui il restauro rappresenta un'esperienza ad elevata sensibilità, propone problematiche specifiche legate sia alla necessaria acquisizione delle conoscenze attinenti al costruito da operare, sia alla complessa valutazione e positiva considerazione dei suoi diversi e molteplici valori, tra cui quelli documentari, estetici e simbolici che definiscono le relazioni d'appartenenza del bene in questione alla vastissima e non facilmente determinabile famiglia dei beni culturali .

Ciò può comportare, ad esempio, che da un lato si intenda definire un regime di regole o di deroghe speciali che riguardino un ambito di edifici particolari (i monumenti ?) o che dall'altro si evidenzino piuttosto lo sviluppo di un'attenzione più ampia che perviene a diffondersi su tutti i processi che a qualsiasi titolo e modo interessino il costruito.

Questa dicotomia non è irrilevante; ad essa, da parte di alcuni, si tende a rispondere rinchiudendo il restauro in un recinto specifico abbastanza ristretto che sembra escludere, in via ufficiale, la generalità del costruito; da parte di altri - ed in particolare in molte scuole di pensiero della cultura italiana - si tende ad affidare al costruito rilevanza culturale (in particolare nella denotazione estesa della cultura materiale) non dissimile da quanto abitualmente riconosciuto ai monumenti più famosi.

Questa ultima interpretazione esplicita una particolare responsabilità aggiuntiva alla qualità di questi interventi e, di conseguenza, si riverbera su tutte le fasi del processo sul costruito, dalle analisi al progetto, dall'esecuzione al controllo.

Ma come si organizzano, allora, questi processi e in che misura il progetto garantisce una equa, ragionevole ed accettabile mediazione tra obiettivi di conservazione e di trasformazione dei diversi valori in gioco, ad esempio culturali, funzionali o economici, ma tutti - se pur con ottiche diverse - egualmente rilevanti?

Altri interrogativi sono posti dalle peculiarità che il costruito propone al mondo dell'impresa.

L'impresa, infatti, che opera in questo campo, deve poter uscire da una tradizione prevalentemente artigianale (ma tutti sanno quanto ciò riguardi l'intero settore dell'edilizia) e svilupparsi, invece, in un articolato sistema di attività innovative configurando, nel tempo, un ricco tessuto di relazioni complesse assai simile a quello dell'industria evoluta, a partire dal fatto che proprio l'intera attività sul costruito evidenzia le maggiori potenzialità di allargamento per i servizi, le imprese, e il nuovo indotto.

Insomma, quali prospettive di trasferimenti positivi - e quali problemi - possono derivare dall'inevitabile allargamento dell'edilizia verso l'intervento sul costruito, e quali ritorni da questi interventi alla generalità dei processi che attengono all'edilizia?

Mi sembra che questo testo e la concezione che esso sottende rappresentino assai bene questi problemi e le potenzialità di questo incontro dal costruire al costruito, che forse ad alcuni sembrerà una pericolosa contaminazione, ma che a me appare piuttosto come un momento significativo della difficile ma promettente crescita culturale, scientifica e produttiva che potrebbe denotare questo settore.

L'edilizia, infatti, è un particolare e importante segmento della produzione, che nel momento in cui la cultura industriale esce da un diffuso e generale fordismo, che ad essa si era dimostrata inconciliabile (tanto nelle evocazioni industrialistiche del moderno, quanto nelle negative esperienze di prefabbricazione) assume, invece, le più attuali forme di articolazione produttiva e di sviluppo per assemblaggio di processi differenziati, parziali ma compiuti e complessi.

Tutto ciò lascia forse intravedere la possibilità di riconfigurare anche antiche unità (nella tradizione dell'architettura non vi è distinzione tra costruire e costruito) rivissute e aggiornate, riunificando concetti, teorie e pratiche da tempo del tutto distinte, aggregandole, però, in nuove e inedite relazioni, costituendo paradigmi del tutto innovativi, e costituendo nuove interconnessioni, lungo le quali si intravedono nuove professionalità ed al cui incrocio già germogliano molteplici potenzialità di lavoro ancora da esplorare.

In questi nuovi "giacimenti" l'edilizia fornisce all'intervento sul costruito, di cui il restauro è una delle procedure di punta, molte ragioni e molti strumenti concettuali per avvicinarsi a modalità di progetto, intervento e gestione congruenti con le esigenze e le procedure più avanzate della contemporaneità.

Ma, di contro, l'intervento sul costruito offre all'edilizia tutta l'attualità di un progetto più consapevole e più attento alla complessità e ricchezza delle sue relazioni e tutte le potenzialità di nuovi, molteplici ed inusuali servizi di gestione complessa e integrata dei beni costruiti, oltre ad una nuova amplissima domanda di elementi e sistemi tecnici innovativi, necessari a migliorare l'estensione e la qualità dei beni da conservare e, per altro verso, indispensabili al continuo adeguamento di questi stessi al rapido mutare delle esigenze di utilizzo.

Una contaminazione ricca e positiva, quindi, che potrebbe far avanzare la nostra cultura (oggi essa è insieme filosofia, tecnica, economia, politica, etica ed interesse sociale) e, in particolare, quelle discipline dell'architettura che potrebbero ambire a riprendere quel ruolo abbandonato, ma ancora necessario, di rappresentazione nell'ambito antropico, dell'intera attualità della cultura umana.

Prof. Arch. Valerio Di Battista
Ordinario di Tecnologie del Recupero Edilizio
DiTec - Politecnico di Milano

PRESENTAZIONE

"Lo dirò solo al mio confessore". Con queste parole il pittore Stefano Barezzi liquidava le pressanti domande che gli venivano rivolte, per sapere quale tecnica d'intervento avesse usato per il restauro dell' Ultima Cena di Leonardo da Vinci. Non voleva saperne di divulgare il suo presunto segreto.

Faceva intendere d'essere il depositario della pietra filosofale del restauro, di una ricetta miracolosa. E invece realizzò uno dei peggiori e pericolosi interventi per la conservazione di quel prezioso dipinto.

Siamo a metà dell'Ottocento. Ma la tecnica di opporre i segreti di bottega alla verifica scientifica è un atteggiamento che arriva fino ai giorni nostri. Ha ostacolato la crescita della disciplina, facendo intendere che per risolvere un problema importante c'è sempre la possibilità di rivolgersi ad un taumaturgo. Non al mondo della ricerca.

Salvo accorgersi poco dopo avergli affidato l'incarico, magari a prezzi amatoriali, che di segreti non ce ne sono. A questo punto si apre la recita del solito canovaccio: consulto di esperti, pareri illuminati. Lungaggini infinite, la conclamata imprevedibilità del lavoro; eppoi, quando va bene, risultati modesti.

Negli ultimi anni questa situazione è cambiata. E' sempre più difficile menare il can per l'aia. Sicuramente per merito di chi ha saputo insistere nel volersi dare basi certe nell'operare. Soffermendosi quel che basta sulle sottili distinzioni filosofiche che agitano la disciplina e facendo tesoro delle esperienze vissute nel quotidiano. Ma senza farlo diventare un segreto di bottega.

Questo è il prezioso lavoro che Paolo Gasparoli ha fatto in questi anni, mettendo a disposizione di tutti il proprio serio e concreto lavoro nel campo del restauro, soprattutto in relazione al problema della conservazione delle superfici e della qualità delle procedure gestionali, pubblicando due innovativi e imponenti contributi.

Paolo Gasparoli è una figura inusuale per la disciplina, poiché raccoglie in sé il ruolo dell'architetto, quello di imprenditore del settore e quello di studioso interessato alla ricerca e alla sperimentazione; ma, soprattutto, è una persona che rende disponibile il proprio lavoro in maniera del tutto disinteressata, avendo come obbiettivo non lo stretto orizzonte della bottega - nell'accezione deteriorata del termine - ma il formarsi del sapere fabrile.

Per questo non condivido le sue preoccupazioni, quando paventa possibili critiche a questo lavoro di divulgazione, in base alla considerazione secondo cui la mutevolezza dell'oggetto della conservazione non ammetterebbe di costringere i procedimenti d'intervento in una sorta di ricettario.

E' vero che l'intervento di conservazione può differenziarsi da punto a punto di una medesima superficie, in funzione del tipo e del livello di degrado; e dunque ogni lacerto può essere trattato come un caso a sé. Ma è altrettanto vero, allo stato attuale delle conoscenze, che la disciplina del restauro non ha sviluppato metodologie congruenti, in termini di scala, col livello di approfondimento maturato dalle discipline scientifiche per le indagini conoscitive. Così, mentre si riescono ad apprezzare variazioni dell'ordine del millesimo di millimetro, i margini d'errore al momento di operare si trovano in un intorno del centimetro.

E allora, proprio la disponibilità di strumenti come questo, La conservazione dei dipinti murali, consentirà a tutti di crescere, in modo da argomentare sempre di più l'intervento in funzione delle sue eterogeneità. Ma non nel breve periodo. Solo in un futuro non prossimo, allorquando la stratificazione delle empirie si sarà agglutinata in un insieme di regole molto più articolato di quello di cui oggi disponiamo.

Arch. Roberto Cecchi
Soprintendente
per i Beni Ambientali e Architettonici
di Venezia