



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 8, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

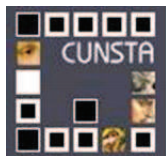
Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

Il restauro e i possibili modi per “comunicare” il patrimonio culturale

Alessandra Chiapparini*
Valeria Pracchi**

Abstract

Lo scenario normativo internazionale conferma il diritto di accesso alla cultura quale risorsa per la produzione di benefici, non tanto economici, ma di sviluppo sociale: in tal senso, il patrimonio “contiene” interessi e valori che determinano una responsabilità collettiva di conservazione. Nonostante partecipazione e coinvolgimento siano condizioni imprescindibili, tali valori restano solo potenziali perché non pienamente percepiti. Attraverso l’illustrazione dell’esperienza in corso sull’Isola Comacina, il contributo propone di considerare i contenuti del restauro come letture alternative per una comunicazione capace di ricostruire un rapporto tra persone e cose perché, a cavaliere tra scienze umanistiche e scienze esatte, si indaga la vita dei luoghi scoprendo la consistenza fisica degli oggetti e la conseguente continua esigenza di cura, che rimandano ad esperienze quotidiane capaci di descrivere profondamente la dimensione vitale del patrimonio culturale.

* Alessandra Chiapparini, Dottore di Ricerca in Progetto e Tecnologie per la Valorizzazione dei Beni Culturali, Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, via Bonardi 9, 20133 Milano, e-mail: alessandra.chiapparini@mail.polimi.it.

** Valeria Pracchi, Professore Associato di Restauro, Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, via Bonardi 9, 20133 Milano, e-mail: valeria.pracchi@polimi.it.

The international regulatory framework confirms the right of access to culture as a resource for the production of benefits, not just economic, but linked to social development: in this sense, heritage “contains” interests and values that determine a collective responsibility in conservation. Although participation and involvement are essential conditions, these values remain only potential because not fully perceived. Through the description of the on-going experience on the Isola Comacina, the contribution proposes to consider contents of restoration as possible alternative interpretations for a communication able to rebuild a relationship between people and things because, working astride between humanities and sciences, it investigates the life of places discovering the physical aspect of objects and the need for continuing care, which refer to everyday experiences, and deeply describing the vital dimension of cultural heritage.

1. Introduzione

Viviamo una stagione di crollo verticale dell’attenzione per i temi della tutela dei beni culturali... Di fronte a questi ed altri segni di pesante degrado sembrano ancora salvarsi due sole oasi: le mostre e i restauri. L’effimero la vince dunque sul permanente, la cura delle ferite ha la meglio sulla prevenzione. Mostre e restauri hanno infatti un punto in comune: possono essere presentati e “comunicati” come eventi [...]. Niente di male se si riuscisse a riattivare il circolo virtuoso fra l’evento effimero e il patrimonio permanente¹.

La pessimistica osservazione di Salvatore Settis, che contrappone effimero a permanente, attribuisce la facile vittoria del primo al fatto che mostre e restauri possano essere più facilmente presentati al pubblico interessato, spettacolarizzandoli come eventi. Manca, a suo giudizio, la capacità di rendere “l’occasione” capace di innescare azioni di lunga durata che contribuiscano ad una reale politica di tutela.

È difficile negare l’evidenza dell’assunto, dimostrata in senso lato anche da una temperie culturale che predilige l’evento (inteso come qualcosa che esaurisce le potenzialità al suo termine), piuttosto che l’abitudine a ragionare in termini di processo in cui quel che conta è la continuità (così come il controllo e la correzione della rotta tracciata).

Proveremo in questo testo a proporre alcune osservazioni che muovono dalla convinzione che un rinnovato approccio al “restauro” possa invece essere un potente strumento per il coinvolgimento delle persone ai fini di una strategia pro attiva di tutela, con effetti quindi di più lunga durata e di maggior impatto anche di tipo sociale ed economico.

¹ Settis 2009, p. I.

2. Una nuova forma di restauro discende da un rinnovato sguardo alle cose

Per cominciare corre però l'obbligo di una precisazione: si usa spesso il termine restauro come sineddoche ma, anche sul piano normativo, è ormai acclarato come esso sia semplicemente una parte (l'evento in un certo senso) all'interno di un processo coordinato e continuativo comprendente studio, prevenzione, manutenzione e (estrema *ratio*) restauro: ciascuno concorrente a definire una strategia di conservazione del patrimonio culturale². Strategia da cui discendono attività tecniche (siano esse di manutenzione, prevenzione o restauro), ma che ha il suo significato più profondo e la sua radice nello studio. Secondo la definizione di Amedeo Bellini:

Il restauro è l'esecuzione di un progetto di architettura che si applica ad una preesistenza, compie su di essa tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori intrinseci ed estrinseci di degrado, per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili, utilizzando studio preventivo e progetto come strumenti d'incremento della conoscenza³.

Il fine ultimo è molto chiaramente individuato nell'incremento della conoscenza. In questo senso il restauro è una disciplina che appartiene al novero delle scienze umane, pur adoperando procedimenti scientifici; spesso si tende invece a considerare "il come si fa" – la pratica del restauro – come ciò che davvero conta, mentre è di gran lunga più importante il perché si fa. In questo senso il restauro ha al proprio centro l'indagine sul passato: l'oggetto (monumento, territorio...) diviene una sorta di palinsesto, da comprendere per quanto possibile, e da offrire allo sguardo altrui, svelando i numerosi *layers*, che sovrapposti nelle varie fasi, danno lo stato attuale.

Chiarita la finalità, ci saremmo limitati a sottolineare la dimensione "storica", invero molto importante, condensata però negli oggetti da restaurare nella loro materia, segnata dagli avvenimenti accaduti nel trascorrere del tempo. Mentre la storia dell'architettura non intrattiene necessariamente un rapporto diretto con la materialità dell'oggetto, il restauro deve. L'indagine, la conoscenza della materia (non solo naturalmente), cioè come quel bene è stato fatto, secondo quali logiche e mentalità, con quali saperi, con quali fatiche, è tematica di recente acquisizione, scarsamente considerata fin tanto che il manufatto veniva indagato attraverso categorie consuete e pertinenti alla storiografia architettonica, con la finalità precipua di valutarne il grado di artisticità. Il riconoscimento dell'opera come opera d'arte necessitava e privilegiava l'analisi critica del testo, entro la quale la

² D.Lgs 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137. Articolo 29, *Conservazione*: comma 1. «La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». I seguenti commi da 2 a 4 specificano il significato di prevenzione, manutenzione e restauro.

³ Bellini 2005, p. 24.

sua dimensione materiale costituiva solo il supporto per l'epifania dell'immagine. È ormai noto, a cinquant'anni di distanza dalla pubblicazione della *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi, come questo aspetto costituisca oggi uno dei punti più critici, insieme all'idea di considerare come superiore metro di giudizio (spesso da trasporre in atto attraverso il restauro) la prevalente categoria dell'artisticità. Le conseguenze legate a quella temperie culturale sono molteplici, ma per la finalità che qui ci proponiamo ci limiteremo a considerarne solo alcune.

La prima è la radicale opposizione che si viene a creare tra una dimensione vitale e una extra temporale. L'opera d'arte gode infatti di uno statuto straordinario che la vuole fuori dal flusso temporale: deve conservarsi sempre immobile, quasi una sorta di cristallo e, i segni del tempo o della mano umana sono causa di diminuzione del valore, e devono pertanto essere rimossi perché non fanno parte della sua esistenza; non c'è in tal senso una dimensione storica laddove non c'è mutamento.

Si pensi, per fare un esempio, a come è sempre inquadrata e fotografata l'architettura moderna: tagli delle immagini identici, rigorosamente in bianco e nero, senza che vi siano segni di degrado o imperfezioni e senza presenza umana. È una icona bloccata in una sorta di iperstaticità che condiziona persino gli esiti dei restauri. Non sono diverse le immagini dei grandi capolavori scultorei in cui la statua è ripresa con un fondo neutro senza rapporto con l'intorno, comunicando una perfezione astratta.

Anche il linguaggio della critica estetica, lo strumento stesso di lavoro lo impone, è compreso da un pubblico colto che ha un quadro concettuale generale capace di accogliere i tasselli che la mostra, il catalogo, la spiegazione o l'opera stessa concedono.

Inoltre questo approccio, ancora legato ad una cultura neoidealista, taglia radicalmente i legami, le ragioni, la cultura materiale che hanno consentito l'estrinsecazione di quel pezzo, di quella architettura. Le opere sembrano creazioni nate per miracolo, senza sforzo e senza lotta con la materia, gli strumenti per lavorarla, le possibilità tecniche offerte e i colpi di genio per superare le difficoltà, le fatiche e le mentalità. Si pensi al saggio dedicato alla pittura di Mattia Preti, scritto da quella meravigliosa penna di Roberto Longhi: pagine e pagine di analisi dei "testi" ed una chiusa finale: nacque... morì.... È chiara l'intenzione di sottolineare come i banali accadimenti della vita non continuo e non possano influenzare l'arte.

Sul versante della storiografia architettonica, bisognerà attendere la fine degli anni '80, per indicare ad esempio la storia delle tecniche costruttive come nuova frontiera: aprendo il convegno internazionale dal titolo *Il modo di costruire*, Eugenio Battisti tesseva l'elogio della mano, inteso come valorizzazione di una storia che ha «l'ambizione specifica [...] di ripercorrere una vicenda di motivazioni concrete, di applicazioni dirette, di sempre sperimentali procedimenti insegnati oralmente o acquisiti per imitazione»⁴.

⁴ Selvafolta 1994, pp. 149-153, da cui è tratta anche la citazione immediatamente a seguire.

Molti anni sono quindi passati da quell'invito

a occuparsi dei modi e dei luoghi di formazione degli operatori, ivi compresi il cantiere quale ineliminabile palestra culturale e soprattutto l'invito ad attivare indagini che affidino valore al processo oltre che al progetto e al risultato finale dell'architettura, promuovere ricerche che vadano al di là delle immagini di facciata e imparino a riconoscere come tra il primo affiorare dell'idea sul tavolo da disegno e l'inaugurazione dell'opera esista, non già un vuoto di gesti e di parole, bensì una sequenza di atti estremamente significativa che certamente non si esaurisce al termine dei lavori, ma si prolunga negli sforzi dell'uso.

La citazione evoca un'immagine di flusso che ben si adatta a comprendere il momento che si attraversa, in opposizione, da un punto di vista metodologico, al metodo dominante fino a pochi anni fa, e che aveva rivoluzionato il modo di fare storia, archeologia e storia della cultura negli anni '60 e '70: lo strutturalismo. Nato dal tentativo di individuare le invarianti, esso mirava a riconoscere le strutture stabili che resistevano nel tempo. Lo studio di queste invarianti costituiva la virtù dell'analisi stessa⁵. Questo approccio è andato in crisi col tempo e oggi si assiste in un certo senso al suo sgretolamento. Se si pensa ad esempio all'importanza che ha via via assunto l'analisi stratigrafica applicata allo studio degli edifici si comprende come questa visione sia superata. La stratigrafia è un metodo di lettura dei fenomeni dove ogni oggetto è considerato come il prodotto di una serie di fasi: ciò che noi osserviamo è un aggregato che subisce continuamente processi che sono cumulativi. L'edificio è il risultato di un'evoluzione di cui abbiamo i segni finali, le tracce terminali di come è ora, ma questa geografia non è nient'altro che una trama per ricostruirne il processo, e la stratigrafia è la tecnica di lettura a ritroso di questa processualità.

L'edificio è dunque un sistema aperto di relazioni stratificate, che è sempre soggetto, che lo si voglia o no, a modifiche, a diversi utilizzi e al degrado naturale.

Strumenti di lettura quali l'analisi stratigrafica o le tecniche archeometriche sono relativamente recenti per la storiografia artistica, e sono mutuati dagli studi di matrice archeologica, ambito nel quale la presenza di documentazione scritta è quasi inesistente, e l'unica fonte da interrogare, quasi da "spremere", è il pezzo stesso. L'archeologia dell'architettura ha così portato rinnovata

⁵ Traiamo questi ragionamenti da un più ampio intervento di Carlo Tosco tenuto al convegno svoltosi al Politecnico di Milano (8 novembre 2007) sulle tecniche costruttive storiche, riportato in forma sintetica in Tosco 2008, pp 161-164. Un esempio, sempre offerto dallo storico torinese, è relativo a *Le structures du Latium medieval: le Latium meridionale et la Sabine du 9. a la fin du 12. siecle* di Pierre Toubert del 1973. È chiaro fin dal titolo che il testo punta ad una lettura di tipo strutturale e identifica in queste strutture alcuni fenomeni sociali e istituzionali quali la formazione dei castelli tra X e XII secolo come elementi stabili che avevano consentito un nuovo utilizzo del territorio. Riguardando il libro a distanza di anni appare quasi come una forma di moderno aristotelismo, infatti come nella gnoseologia aristotelica, l'idea era quella di identificare delle sostanze che restavano le stesse, nonostante mutassero gli accidenti. La struttura è qualcosa che rimane al variare delle cose, non è questo o quel castello, ma è "il castello".

attenzione sulle pratiche costruttive, sul sapere empirico, sull'uso tradizionale dei materiali: un'attenzione che non esclude affatto il ricorso ai metodi analitici e alle sperimentazioni di laboratorio, ma che li utilizza in piena complementarità con altri strumenti, per una "nuova storiografia".

Per usare le parole famose di Febvre, si tratta di imparare a produrre il proprio miele con fiori non consueti⁶.

Solo in tempi recenti dunque l'opera è stata intesa come fatta di materia che esprime idee e contemporaneamente documenta tecniche, condizioni sociali e culturali; il suo "valore" dipende dalle modalità con le quali è appresa dalla coscienza attuale nella sua consistenza e da come questa ne ha recepito i momenti di vita passata; essa è oggetto che appartiene ad una molteplicità di categorie.

Eppure già alla metà degli anni '60 si era ormai pervenuti, proprio sul piano culturale, ad un distacco dalle filosofie sottese alla concezione estetico-idealistica del bene in quanto di particolare pregio o rarità, per aderire ad una differente visione volta a privilegiare, nel momento del riconoscimento, un giudizio di valore di tipo più storico che estetico, in grado di sottolineare piuttosto la rilevanza che il bene abbia avuto per la storia dell'evoluzione della civiltà di cui costituisce documento, memoria del tempo in cui è sorto.

La Commissione Franceschini⁷ privilegiò infatti un'idea di tutela, per la quale il bene diviene "culturalmente rilevante" per quel che esso è in grado di rappresentare, più che per quel che è, divenendo determinante il fatto che tale bene possa assolvere, attraverso la pubblica fruizione, ad una "funzione culturale" di trasmissione di una memoria del passato, che si tratti o meno di un'importante espressione artistica o di un oggetto di specifico rilievo archeologico. In tal senso la funzione culturale è spostata dal valore in sé, al valore in rapporto a quanto

⁶ Febvre 1949, p. 428: «La storia si fa con i documenti scritti, certamente. Quando esistono. Ma la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. Con tutto ciò che l'ingegnosa dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo miele se gli mancano i fiori consueti. Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. Con le perizie su pietre fatte dai geologi e con le analisi di metalli fatte dai chimici. Insomma con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, dimostra la sua presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte, e di costituire finalmente quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza del documento scritto?».

⁷ La Commissione d'indagine istituita con la legge 26 aprile 1964, n. 310, per la *Tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, (cosiddetta Commissione Franceschini dal nome di colui che ne fu il Presidente) recitava: «*Appartengono al patrimonio culturale della Nazione* tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

il bene è compreso e accolto dalla comunità della quale è testimonianza. L'idea dunque di rendere intellegibili le molteplici storie che vi si intrecciano diviene fondamentale, come del resto di recente ribadito dalla Convenzione sul Valore del Patrimonio Culturale per la Società siglata a Faro nel 2005, che traduce il passaggio dalla domanda "Come preservare il patrimonio?" a "Perché e per chi valorizzarlo?"⁸ La constatazione alla base è il fatto che la conoscenza e l'uso del patrimonio rientrano nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale, come definito nella *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*, e che il patrimonio culturale sia fonte utile allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale, oltre che a un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse.

Un radicato mutamento di concezione dell'oggetto, che da opera d'arte diviene bene culturale, avrebbe dovuto comportare anche l'uso di modificati strumenti di lettura e di comunicazione della sua storia. Così non è stato, e si resta fermi alla «insufficiente cognizione dello stesso patrimonio», e alla «scarsa preparazione civica e diffusa contrarietà alle leggi di tutela», mali sottolineati sempre dalla Commissione nel 1964, anche dovuti ad una persistente «comunicazione fordista»⁹ che tende ad escludere le fasce meno "colte" della popolazione, nonostante l'aumento considerevole della fruizione di "cultura", legata ai cambiamenti sociali e alla maggiore disponibilità di tempo e di risorse che ha caratterizzato progressivamente l'ultimo mezzo secolo.

D'altro canto, molto chiaramente, Giuseppe De Rita, nell'analisi dello stato dell'arte sulla salute dei beni culturali compiuto a metà degli anni '80, scriveva:

Rinforzare l'offerta non può essere un criterio di lungo periodo della politica culturale italiana: potrebbe infatti avere l'effetto non entusiasmante di moltiplicare le iniziative senza che esse abbiano alcun messaggio interno; e l'effetto perverso di assimilare la cultura alle merci, dove in effetti il rinforzo dell'offerta (magari con qualche *battage* pubblicitario) sposta in alto la propensione al consumo, una domanda cioè sconnessa con i bisogni reali e veramente avvertiti¹⁰.

Al contrario, l'attività di valorizzazione e comunicazione del patrimonio si è orientata alla produzione di una varietà illimitata di prodotti culturali più o meno replicabili, il cui consumo rimane estraneo alla domanda e ai bisogni

⁸ Articolo 2. Definizioni: a) il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi; b) una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore a degli aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro di un'azione pubblica, sostenere e trasmettere alle generazioni future.

⁹ Montella 2009, p. 43.

¹⁰ De Rita 1987, p. 267.

effettivi del pubblico, dipendente piuttosto dalla capacità monetaria di acquisire e fruire di quei beni, generando una sorta di costume di massa, per cui la cultura diviene uno status symbol per rispettare un bisogno di «decorosa ritualità»¹¹, spesso non del tutto consapevole, e con conseguenze dal punto di vista della conservazione, «talché è facile figurarsi come molti ne perderebbero interesse e che pochi soffrirebbero, al di là delle apparenze, per il venire meno di qualche quota di quanto finora conservato»¹².

Nell'esperienza alla quale stiamo lavorando, e che sinteticamente riassumeremo, siamo ripartiti dall'analisi di queste criticità, avendo come obiettivo quello di ricostruire i nessi tra oggetti e la loro storia costruttiva, facendo leva particolarmente sullo studio del dato materiale.

Spiegare come sono fatte le cose è un potente meccanismo per comprenderle, perché rimanda ad un dato esperienziale che in buona parte tutti possediamo. Il “fare” è infatti parte integrante dell'esperienza del vivere quotidiano e per questo può costituire una chiave di lettura efficace per comunicare il patrimonio culturale sia nelle azioni che ne hanno consentito la costituzione, sia la trasformazione e, non da ultimo, la conservazione stessa. Considerazioni queste che vengono rafforzate anche dai più recenti sviluppi della ricerca neuroscientifica. La scoperta dei neuroni-specchio¹³ ha infatti chiarito la capacità umana di apprendere dall'osservazione (non necessariamente diretta) dell'azione altrui. Gli studi finora effettuati dimostrano una intrinseca capacità di comprendere le azioni degli altri “dall'interno”: ogni volta che vediamo fare qualcosa, siamo in grado di anticiparne gli obiettivi e le intenzioni, grazie all'attivazione dei neuroni correlati alle nostre capacità motorie, siano esse semplici o complesse, permettendo così una profonda comprensione del comportamento; quando lo sviluppo della conoscenza è legato all'azione, e quindi alla pratica, l'attività di apprendimento sembra essere in qualche modo più immediata, per motivi intrinseci al sistema neurologico umano.

I neuroni-specchio sembrano inoltre spiegare come, dall'osservazione di azioni altrui, il cervello sia in grado di mappare i movimenti individuali confrontandoli e classificandoli nel proprio repertorio motorio, permettendo così di costruire un “terreno motorio comune”. In questo senso, anche se la conoscenza dell'azione osservata non appartiene alla nostra memoria motoria,

¹¹ Montella 2009, p. 102.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ I primi risultati dell'esistenza dei neuroni specchio sono stati registrati negli anni '90 da un team di scienziati guidati dal Prof. Giacomo Rizzolatti dell'Università di Parma. Dallo studio dell'attività cerebrale dei macachi, gli scienziati sono stati in grado di osservare come un medesimo gruppo di neuroni si attivi sia durante l'esecuzione di una determinata azione, sia durante l'osservazione della stessa eseguita da un altro soggetto. L'importanza della scoperta dei neuroni specchio è quindi legata alla possibilità di capire come gli individui si relazionino al proprio ambiente, al modo in cui siano compresi i gesti e le azioni altrui e ai modi in cui il nostro cervello apprenda osservando l'azione degli altri (imitazione). Si veda Rizzolatti, Craighero 2004.

il sistema specchio è in grado di interpretare almeno i movimenti più semplici che formano l'azione complessa sulla base delle proprie possibilità.

Le ricerche hanno anche messo in evidenza il ruolo della ricchezza del repertorio motorio individuale nel facilitare la comprensione delle attività degli altri; questo implica che la conoscenza pregressa, in ogni caso, influisce sulla comprensione della realtà, e la contestualizzazione delle situazioni in una circostanza nota renderà l'apprendimento più profondo.

Infine, i neuroni specchio ci dicono molto sulla nostra capacità di imparare per imitazione. La formazione di memorie motorie sembra infatti essere agevolata quando i soggetti osservano ed eseguono uno stesso movimento. Questa prospettiva suggerisce di considerare approcci di apprendimento tipici della sfera dei "mestieri", dove la conoscenza è acquisita principalmente "copiando" le pratiche degli altri. Secondo questa linea, comprendere l'azione è più facile quando osservata ed imitata, piuttosto che spiegata verbalmente, e ciò probabilmente perché «succede spesso che ciò che sappiamo esprimere verbalmente sia solo una parte di quello che sappiamo fare [...] il linguaggio non è un "utensile specchio" adeguato per i movimenti fisici del corpo umano»¹⁴.

Questo tipo di approccio ha anche importanti conseguenze dal punto di vista della consapevolezza e della propensione alla conservazione: quando infatti si conoscono saperi, fatiche, mentalità, si è più portati ad un atteggiamento conservativo. Una esperienza istruttiva in tal senso è stata fatta durante i restauri alla cascina Cuccagna a Milano, in cui sono stati organizzati dei fine settimana nei quali gli iscritti imparavano a riparare i vecchi intonaci ancora presenti con rappezzetti di intonaco a base di malta di calce. Le liste di attesa non si sono potute esaurire e la soddisfazione finale era molto alta: ciò che stupiva maggiormente era proprio l'apprezzamento per il mantenimento degli intonaci esistenti, che venivano visti come superfici in cui la non perfetta complanarità e i segni del tempo ancora evidenti li rendevano più preziosi. L'introduzione alle giornate era stata capace di spiegare cosa rappresentassero quelle superfici, come fossero state fatte e perché non avesse nessun senso eliminarle, cancellando per sempre le informazioni contenute, per far posto a materiali moderni, spesso incompatibili¹⁵.

Quello descritto è un esempio interessante che ha sfruttato la condizione tipica del restauro che è quella di occuparsi di una materia che si segna, che "soffre", ed ha quindi bisogno di cure: anche questo è un dato legato all'esperienza comune e quindi ben comprensibile. Inoltre l'esperimento ha superato la "semplice" (pur molto apprezzata) strategia comunicativa della visita in cantiere sui ponteggi, modalità che sta prendendo sempre più piede e che ottiene gradimento proprio per la possibilità di un ravvicinato incontro con la materia.

¹⁴ Sennet 2008, p. 97.

¹⁵ Bellini 1990, pp. 1-11.

Un altro caso è quello del restauro della Cattedrale di Santa Maria a Vitoria-Gasteiz (Spagna) i cui restauri hanno reso l'edificio una delle attrazioni turistiche più importanti di tutta l'area dei Paesi Baschi. Non soltanto è possibile visitare la cattedrale "scalando" le impalcature ed osservando i restauratori all'opera, ma è stato sviluppato un sistema di programmi formativi per approfondire la conoscenza della storia dell'intera area, con attività pratiche mirate per adulti e bambini, che consentono di comprendere profondamente l'evoluzione del monumento e del suo contesto, toccando anche i modi di vita, le attività, gli "sforzi" e le "fatiche" che hanno condizionato lo sviluppo economico e sociale di tutto il territorio (come la miniera di sale appena fuori la città). Il successo dell'iniziativa è stato notevole, tanto che oggi non solo è necessario prenotare una visita, ma l'affluenza e l'interesse delle persone per la chiesa è tale da finanziare in buona parte i restauri ancora in corso. Ci si chiede al termine dei lavori se per la salute del monumento (e di tutta Vitoria) sarà più o meno opportuno smontare quei ponteggi.

Le visite durante lo svolgersi dei cantieri sono una preziosa occasione, non tanto legata alla spiegazione dello specialismo del "restauro", quanto a far capire la necessità di cure continue del patrimonio, finanche quelle banali come la spolveratura delle superfici delicate. Raramente però il materiale prezioso raccolto durante le fasi analitiche dei restauri, o le appendici tecniche necessarie alla durata futura dell'opera, trovano posto nelle spiegazioni offerte durante le visite a luoghi o musei. Certo, si tratta di trovare il linguaggio adatto, ma non è inutile e neppure noioso spiegare il senso e la necessità di attraversare una zona filtro che cattura le polveri o il trattamento dell'aria nella cappella degli Scrovegni o nel Cenacolo, segni di progressiva attenzione che coinvolgono i visitatori nell'interesse comune del preservare.

L'idea che abbiamo in mente è che il modo di comunicare il patrimonio culturale debba essere legato alla nostra capacità di far depositare gli studi entro un quadro concettuale, che consenta al fruitore di recepirli e di fissarli almeno in parte; altrimenti si otterrà una veloce scomparsa di un semplice livello informativo che non trova riferimenti personali o che si trasformerà in mera curiosità. Basta visitare un museo delle culture extraeuropee per provare un senso di spaesamento (pur sempre salutare) per un cittadino europeo, che non ha strumenti per "mettere insieme" e darsi spiegazioni del fatto che, mentre in Italia opera Michelangelo, in Africa si fondono statue di giaguari dalle forme primordiali, in nuova Guinea si scolpiscono pali votivi di altezza impressionante. Ciò che comprendiamo non può quindi essere disgiunto dalla nostra conoscenza ed esperienza precedente, quanto dai condizionamenti della cultura e della «comunità interpretativa»¹⁶.

Quando infatti si parla di esperienza estetica, che presuppone e descrive una sorta di emozione di fronte ad un'opera, essa non è mai separabile dai

¹⁶ Hooper-Greenhill 2000, pp. 22-31.

dati della conoscenza che si ha di quell'opera, e che è profondamente variabile a partire dal soggetto che la osserva, dalla sua cultura, dalla sua storia personale, dalla sua appartenenza ad un mondo culturale che tra l'altro muta e si evolve continuamente; in tal senso non esiste un'esperienza estetica se non come una derivata di una esperienza di tipo storico. Come sottolineato dalle teorie ermeneutiche di Gadamer¹⁷, il processo di interpretazione degli oggetti si muove circolarmente dall'intero al dettaglio, dal passato al presente e viceversa. La comprensione delle cose si sviluppa in maniera dialogica, grazie ad una stratificazione di significati prodotti dall'interazione tra l'opera, chi la osserva, una "fusione degli orizzonti", quello del soggetto legato alla tradizione ed alla conoscenza pregressa del presente, e quello dell'opera che include le interpretazioni e le tradizioni che ha attraversato. Inoltre, proprio come in un dialogo, l'interpretazione non può mai considerarsi davvero conclusa perché è sempre possibile aggiungere nuovi elementi, e ciò che era già stato compreso può essere messo nuovamente in discussione. Ecco perché l'opera ha necessariamente delle caratteristiche di polisemanticità, non significa una cosa per tutti, è un decodificatore di messaggi che vengono recepiti in modo diverso a seconda dei secoli, delle persone, della nazionalità e che costituiscono una vera e propria sfida alla costruzione dell'interpretazione, che assomiglia a quel concetto di analisi interminabile di cui parlava Freud.

3. *Un possibile esempio*

L'esempio che vorremmo proporre, per tradurre il lungo introito teorico, riguarda il tentativo che stiamo compiendo di "raccontare" quel piccolo microcosmo costituito dall'Isola comacina¹⁸.

L'isola (unica presente nel lago di Como) ha uno sviluppo territoriale di circa sei ettari ed ha sempre avuto un ruolo centrale per il lago, date le vicende storiche che la videro protagonista, anche se la sua riscoperta è relativamente recente, dovuta soprattutto alle campagne di scavo organizzate a partire dagli anni Dieci del Novecento¹⁹, che portarono alla luce reperti archeologici e parti di edifici di notevole importanza e rarità. Ciò nonostante la bibliografia edita è relativamente scarsa, datata e soprattutto frutto di parziali interventi specialistici

¹⁷ Gadamer 1976, pp. 117-133.

¹⁸ Il lavoro è frutto di una tesi di laurea ancora in corso di svolgimento da parte di N. Bego, F. Vittorelli, L. Trezzi, dal titolo *Nuovi metodi per la comunicazione del Patrimonio Culturale: il caso dell'Isola Comacina*.

¹⁹ La prima campagna di scavo, ad opera di Ugo Monneret de Villard, risale al 1914, seguita da altre cinque condotte da Luigi Mario Belloni (1958-59, 1962-63, 1968-69, 1972, 1978), di cui una subacquea, che riportarono alla luce i resti degli edifici religiosi oggi visibili sull'isola.

ad opera di archeologi o legata a narrazioni storiche quasi di stampo mitologico, piuttosto che suffragata da analisi recenti e comprovate.

Nell'anno 2000 si accesero i riflettori sul luogo a causa della sua ipotizzata vendita, data la natura demaniale della proprietà. L'interesse riaffiorava dunque in conseguenza dell'emergenza e, scongiurato l'evento, si avviò una attività di studio e di ricerca in cui era già chiara l'intenzione di creare un sistema all'interno del quale l'isola avesse un ruolo cardine²⁰. Finalità generale era quella di sostenere interventi per uno sviluppo equilibrato del territorio attraverso una migliore conservazione e valorizzazione del suo patrimonio culturale, mirando ad un riequilibrio, in modo da decongestionare l'area a lago, ampliando l'offerta turistica e indirizzando i flussi di turismo culturale anche verso le zone montane o quelle meno consolidate²¹.

L'occasione indotta dall'Accordo Quadro di Sviluppo Territoriale Magistri Comacini ha consentito, all'interno del progetto più ampio, di avviare sull'Isola una fase di *start up* consistente nel restauro di alcuni edifici presenti: il cosiddetto monastero dei Santi Faustino e Giovita, le case per artisti di Pietro Lingeri, la chiesa di San Giovanni e, avamposto sulla terra ferma, l'Antiquarium destinato a diventare sede della raccolta di reperti archeologici e punto di partenza per la visita del luogo. Gli incarichi per la progettazione e la realizzazione dei restauri sono andati a progettisti diversi che hanno, ciascuno per il proprio caso, raccolto varie indagini di tipo storico, stratigrafico, archeologico o di laboratorio, sui singoli luoghi. Analisi legate al sistema vegetazionale si erano già rese indispensabili in vista di un necessario intervento generale di sistemazione dei percorsi e di controllo di una vegetazione ormai infestante. Al termine dei lavori è stato ricavato sull'isola un appartamento per la presenza fissa di un custode ed è stata assunta una guida, anche se ovviamente il percorso di visita può essere libero. Iniziative pubblicitarie, soprattutto a livello locale, e la validità del biglietto di ingresso per altri luoghi di interesse circostanti hanno consentito un notevole incremento di pubblico, che nella stagione 2011 ha raggiunto le 12000 presenze circa, pur con un bilancio non ancora in equilibrio.

²⁰ Nel 2002 venne presentato il progetto di sistema culturale integrato del Distretto Isola Comacina che coinvolgeva anche i paesi dell'area centrale della sponda occidentale del ramo del lago, la val d'Intelvi oltre a Lezzeno e Bellagio sulla sponda opposta. Nel 2004 il progetto si configurava, in continuazione al precedente, nell'Accordo Quadro di Sviluppo Territoriale, grazie all'allora nuovo strumento di programmazione negoziata che prevede una formale intesa di indirizzo e cooperazione in materia culturale. Nel 2005 l'Accordo quadro di sviluppo territoriale per la valorizzazione culturale del lago di Como e, in particolare dell'area dei Magistri Comacini, venne sottoscritto da Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, Provincia di Como e altri 18 enti con una dotazione di circa 14 milioni di euro da investire attraverso un piano di azioni coordinate per l'intero comprensorio coinvolto. Cfr. Della Torre 2005, pp. 20-25.

²¹ Gli obiettivi indicati si propongono di conservare attivamente il patrimonio favorendo e promuovendo la fruizione dei beni diffusi, soprattutto di quelli meno noti, attivando le necessarie modalità di comunicazione e di capacità di lettura, migliorando la qualità e il coordinamento delle manifestazioni, oltre a promuovere lo sviluppo interno e la formazione necessaria per accrescere la consapevolezza delle potenzialità e delle criticità del territorio anche presso le popolazioni residenti.

Diviene però ora fondamentale, anche richiamando gli obiettivi dell'accordo quadro, un ulteriore sforzo di messa a sistema e di completamento del materiale già predisposto in vista dei restauri, che vada oltre l'analisi dei singoli casi (che peraltro non costituiscono la totalità delle persistenze presenti rappresentate anche da numerosi resti archeologici) e "li ricucia" entro un sistema quale è l'isola. La nostra idea iniziale era dunque quella di mettere a disposizione delle guide e dei visitatori non solo i vari studi già effettuati, che rischiavano di rimanere ben saldi nei cassetti dei progettisti, ma anche nuove ricerche estese ad esempio al sistema di coltivazione di quelle terre o ai resti archeologici. Non siamo dunque partiti da analisi dell'offerta e da interviste sul grado di soddisfazione dei visitatori, quanto dalla percezione che noi stessi avevamo della difficoltà di comprendere un luogo che conserva brani di storie appartenenti a periodi assai diversi tra loro e con funzioni differenti. La volontà è quella di offrire una sorta di lettura stratificata, in cui l'attenzione è spostata dagli oggetti alle relazioni che tra essi intercorrono, attraverso il proseguimento delle ricerche e la loro riorganizzazione in vista della creazione di uno strumento capace di raccontare la "Gibilterra del Lario".

Una forma tradizionale di ricostruzione storica, che deve spesso ripercorrere secoli privi di documentazione basata su ipotesi comprovate, ha prodotto quantità davvero notevoli di materiale eterogeneo che si accumulava sui nostri tavoli e che, alla lettura, produceva due effetti: il primo era comico, quasi la recita di una litania eterna, senza che del resto a nessuno restasse impresso alcunché, il secondo era l'evidenza di come, quanto più indagassimo periodi lontani, tanto più le maglie del setaccio che dovevamo usare si facevano larghe, con così ampie labilità che ci costringevano a ricorrere a miti storiografici spesso privi di fondamento, legati a fonti non certo di prima mano. Siamo passati così a costruire un sito web che ci consentisse, attraverso interrogazioni mirate che si diramano vieppiù, di mettere sotto la luce dei riflettori ciò che ognuno può scegliere di approfondire, personalizzando le proprie curiosità o seguendo, secondo un itinerario di visita più o meno libero, la suggestione, che il singolo oggetto di fronte al quale ci si trova, porta con sé. Il metodo che abbiamo seguito, coerentemente con quanto si è provato ad illustrare nella prima parte di questo testo, considera l'incrocio delle fonti (siano esse tradizionali o innovative), particolarmente nel loro rapporto con lo studio della materialità dell'architettura.

Quattro sono le macrocategorie indagate, ognuna contenente dei sottoinsiemi: il territorio (paesaggio, percorsi, approdi), l'archeologia, intesa come complessi riconosciuti nell'interezza del loro disegno planimetrico e della loro funzione (studi, campagne di scavi, archeologia subacquea) le costruzioni non ruderizzate, (nuove o antiche), e la presenza di resti murari non di tipo archeologico ma legati al sistema produttivo e di uso del suolo (classificazione in terrazzamenti e resti murari non identificabili con certezza). Un secondo livello analizza le tematiche relative ai sottoinsiemi di ogni macrocategoria, un

terzo contiene approfondimenti e specifiche dedicati ad un pubblico più esperto. Come ogni architettura di un sistema multimediale è difficile da descrivere ma, per visualizzarla abbiamo provato a costruire un piccolo modello dell'isola e a materializzare, attraverso fili, la rete di relazioni che la nostra trama riesce a ricostruire, cercando di non omettere nulla. Alcuni esempi cercheranno di spiegare il senso del nostro lavoro, difficile del resto da tradurre attraverso il solo linguaggio verbale.

Il primo passo è stato quello di analizzare ogni brano murario presente per operare una distinzione tra resti riconoscibili come appartenenti ad edifici ruderizzati da muri ancora presenti ma legati ad altre funzioni (difensive o legate alla produzione del suolo). La distinzione è stata fatta studiando i singoli muri in base alla loro tessitura, alla tecnica di lavorazione, alla presenza o meno di giunti di malta etc... Un grande numero risulta così essere costituito e riconosciuto come muro di contenimento per la costruzione di terrazzamenti necessari alla coltivazione del suolo data la presenza di notevoli dislivelli. In una economia preindustriale, il contadino che preparava il terreno tramite aratura, conservava infatti le pietre emerse, riutilizzandole per la costruzione di "sponde" necessarie a sostenere i terrapieni, livellando il suolo e rendendolo così più semplice da lavorare. (Alcune modalità di interrogazione, chiamate informazioni o curiosità, mostrano con schermate semplici e attraverso disegni al tratto e fotografie come si facevano, a cosa servivano...) Operata questa distinzione tra strutture produttive e veri e propri resti archeologici si sono incrociati i dati con quelli ricavati dalle mappe dei catasti alle varie soglie storiche documentate che descrivono la produzione agricola sulla quale si pagavano le tasse, oltre che con i dati, sempre ricavati dai catasti, legati ai passaggi di proprietà. Si ottengono così delle rappresentazioni, partendo dalla soglia storica più antica (1722), che rendono evidente il fatto che i proprietari degli appezzamenti di terreno fossero pochi (dunque l'isola non era più stabilmente abitata, data anche la mancanza di resti di abitazioni di quell'epoca) ma ciascuno aveva sfruttato la singola proprietà in modo da avere sia produzioni che producessero reddito (olivi e gelsi per il filato pregiato) sia per il mantenimento degli animali necessario al sostentamento familiare. Dall'esame poi dei pochi edifici completi ancora presenti, in questo caso quello del cosiddetto monastero dei Santi Faustino e Giovita, che fu in realtà per un tempo assai più lungo stalla che chiesa, si ha modo di distinguere dalla forma della mangiatoia, dal tipo e dal passo tra gli anelli per legare gli animali, quali tra essi fossero maggiormente presenti: mucche, nella fattispecie, dalle quali la produzione dei derivati latteo caseari, che permette anche di spiegare il toponimo di latteria in una zona dell'isola che non conserva resti evidenti di tale edificio.

Analizzando le soglie storiche si osserva il cambiamento del sistema produttivo agricolo, ad esempio il passaggio da pascolo a prato, che non significa una forma di allevamento di minore intensità, (anzi) ma il cambio del sistema di allevamento. L'erba serve infatti per l'alimentazione del bestiame

soprattutto durante l'inverno, tagliata e seccata è il miglior nutrimento per gli animali durante tutto l'anno. La contrazione del coltivo a favore di ronco a ripe erbose significa inoltre che c'è minore necessità di produzione di alimenti per l'uomo (cereali, patate, ortaggi...): le ragioni potevano essere legate ad un suolo non facile da coltivare (ragioni climatiche o di terreno) o alla mancanza di abitazioni stabili, ciò che riduceva la necessità di produrre direttamente sull'isola.

Venendo sempre più vicino a noi si assiste alla riduzione delle proprietà fino ad avere un unico possidente: diminuisce in quel periodo drasticamente l'agricoltura, e dalle mappe si vede infatti l'avanzare del bosco, a segno di una decadenza della coltivazione e della diminuita necessità di tale forma di sostentamento.

Un altro tipo di studio, compiuto da agronomi, sulla presenza attuale della vegetazione, consente poi di capire come sia mutata la presenza di piante tipiche della zona del lago e come pian piano si sviluppino specie non autoctone, cercando di comprenderne ragioni e traiettorie.

I resti archeologici, che costituiscono gran parte delle presenze sull'isola, data anche la consunzione, risultano molto difficilmente comprensibili per un pubblico di non addetti ai lavori: così si è provato a raccontare, sempre partendo dall'esame del dato materiale, le modalità di costruzione: ad esempio pietre squadrate e ben apparecchiate comportano la figura specializzata dello scalpellino, denotando quindi una committenza e una intenzione particolare. Si spiega poi come venissero squadrate le pietre, quanto tempo fosse necessario per ottenere da un blocco lapideo un singolo elemento a sei facce, con quali attrezzi lo si potesse fare. Naturalmente si possono anche indagare e connettere altri tipi di dati, tipicamente i saggi e le ipotesi che gli archeologi del passato avevano prodotto, le foto storiche, vari materiali d'archivio... Ma l'idea centrale è quella di usare come chiave di lettura privilegiata quella della cultura materiale, del lavoro, per avvicinarsi a quei resti, che non si sarebbero certo potuti spettacolarizzare disegnando fantasiose ricostruzioni in tre dimensioni di presunte forme compiute.

L'isola permette inoltre occasioni di visita e approfondimento per interessi completamente diversi, offrendo spunto per altri capitoli di un lungo e gustoso racconto: essa è infatti nota, principalmente ad un pubblico di esperti, per la presenza di tre case (cosiddette) per artisti progettate dal noto architetto razionalista Pietro Lingeri, conterraneo e sodale di Giuseppe Terragni che a Como ha lasciato, tra le sue opere più importanti, l'asilo Sant'Elia e la Casa del Fascio. La costruzione delle case si deve infatti ad una curiosa vicenda che ha inizio quando, nel 1917, il cavalier Augusto Caprani, ormai divenuto unico proprietario, decide di lasciare l'isola in eredità al re del Belgio per dimostrare la sua ammirazione per il comportamento, soprattutto nei confronti dell'Italia, del paese durante la prima guerra mondiale (le informazioni e curiosità mostrano il viaggio in battello da Como del re e del suo seguito). Ricevutala in dono, si

può ben immaginare quali fossero i suoi pensieri, tanto che egli si affrettò, nel 1920, a donarla allo Stato Italiano il quale la affidò all'Accademia di Belle Arti di Brera che, come richiesto nel testamento dello stesso Caprani, si impegnò a realizzare una colonia per artisti italiani e belgi. L'anno seguente si svolse il concorso per un "piano regolatore" che prevedeva abitazioni per artisti, un edificio per l'amministrazione, utilizzabile anche per mostre e un piccolo ristorante-albergo. Non ne sortì nulla e così nel 1926-27 Gaetano Moretti ebbe l'incarico di redigere un secondo piano comprensivo di 15 case, un albergo, altre costruzioni e le minime infrastrutture necessarie, queste ultime realizzate a cavallo degli anni Trenta. Nel 1933 venne affidato a Lingeri il progetto per una riduzione del piano generale, che egli realizzò nello stesso anno, disegnando un albergo e una Casa d'Artista: solo di quest'ultima tipologia verranno realizzati tre esemplari tra il '37 e il '39 (di tutti i passaggi si può avere, tramite lo strumento multimediale, un breve racconto oppure l'approfondimento fino ai disegni dei vari progetti/concorsi).

Questi sono solo alcuni esempi del modo in cui vorremmo provare a comunicare al visitatore la vita di quel luogo, sapendo che molti aspetti restano del tutto irrisolti, lasciando questioni di fondo che non vengono risolte: domande che vengono sottolineate e non sottaciute, perché non sono manchevolezze nella ricerca, ma sono insite nella ricostruzione di storie lunghe e complesse. Il tessuto storico, la trama degli eventi è infatti lacerata da buchi profondi che forse non saranno mai del tutto ricuciti.

Ci si può domandare ad esempio perché in un'isola di così piccola dimensione²² vi sia la presenza di un così grande numero di edifici di culto (SS. Faustino e Giovita, S. Maria con il portico, S. Eufemia e la cripta, S. Giovanni Battista, l'aula battesimale, S. Pietro in castello), tra questi poi la particolarità di ben due casi di chiese a doppia abside, tipologia rara la cui attribuzione di significato spinge la ricerca verso studi dedicati ai mutamenti del culto. E ancora: l'isola è mai stata abitata stabilmente come vogliono antiche iconografie che la disegnano fittamente punteggiata di tetti, torri, campanili? Quali i resti di abitazione individuabili e appartenenti a quali periodi? Ciò che ha obbligato ad indagare i dati demografici, o a istituire confronti con altri casi che potevano in qualche modo esser considerati come assimilabili, ma qui troppo labili divengono le supposizioni. Per cercare di immaginare quale potesse essere la quotidianità di vita ci è sembrato poi più promettente provare a "giocare" con i reperti archeologici, oggi schedati e musealizzati presso l'Antiquarium per le necessarie esigenze di sicurezza. Nello strumento multimediale si possono però riposizionare laddove essi sono stati rinvenuti, riportandoli al contesto, e ragionare sulla loro funzione e sul rapporto che esiste anche in termini di

²² Come spiegato in una schermata introduttiva, usando un linguaggio più visivo che metrico, l'isola ha l'altezza massima di un edificio di 12 piani, è lunga 6 campi da calcio ed è larga quanto 8 vagoni di treno accostati.

datazione tra oggetti e "contenitori". Ma va detto che i pezzi che rimandano ad usi consueti sono molto scarsi.

Lo strumento di consultazione può inoltre, con relativa facilità, essere "modulato" sulle esigenze di tipi di pubblico diversi, sfruttando ad esempio le caratteristiche anche ludiche che si possono dare: diventa così possibile organizzare una sorta di caccia al tesoro che ha lo scopo, non tanto di sincerarsi se il visitatore abbia seguito le spiegazioni offerte, quanto di spingerlo ad una visita più completa e di muovere l'osservazione verso elementi a cui si presta solitamente meno attenzione.

Una delle ipotesi progettuali ancora in via di definizione, in aggiunta allo strumento multimediale, è di collocare direttamente sull'isola dei sistemi informativi multimediali (totem o *QR code*) che siano contemporaneamente da guida e da accesso al portale stesso.

Si dirà che l'esempio che abbiamo proposto è solo quello di uno strumento che "usa" le più o meno tradizionali indagini storiche. Vorremmo provare a rispondere con un caso che dimostra, a nostro modo di vedere, come il restauro, obbligando l'esame dei dati indiretti ad una verifica con i dati fisici, aiuti ad assumere uno sguardo problematico e corrosivo che smantella ipotesi storiografiche poco fondate e consente di ricostruire storie meno certe ma più complesse, che muovono ad un atteggiamento di curiosità rispettosa.

L'esempio è legato all'analisi della muratura in pietra di perfetta costruzione rimasta in parte nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita. L'esame della sua tessitura, della squadratura delle sei facce di ogni concio, degli elementi stilistici porta a sostenere che essa sia databile al pieno XIII secolo, ma ogni ricostruzione storica degli avvenimenti salienti riguardanti l'isola la dà come totalmente distrutta e mai più riedificata in quel 1169, *annus horribilis*, in cui Como, alleata con Federico Barbarossa, la rase al suolo per essersi alleata con Milano.

Si tenga conto del fatto che l'opera quadrata era completamente sconosciuta, non solo in Val d'Intelvi e nel Comasco, zona di provenienza dei Magistri Comacini, ma anche nel resto dell'Italia settentrionale, dove non appare attestata anteriormente alla seconda metà del XII secolo. Prima di questa data la si ritrova invece nel Mediterraneo orientale soprattutto nell'area siro-palestinese e armena, dove continuava ad essere in uso in virtù di un'antica tradizione che risaliva, per lo meno, all'età bizantina. L'ipotesi, già del resto avanzata da studiosi del passato è che siano le crociate l'occasione dell'intersecarsi di saperi e pratiche costruttive che vengono poi importate in Italia.

Inoltre i dati dello scavo archeologico lì effettuato non hanno portato alla luce materiali utili alla datazione, rivelando all'esterno dell'edificio, nel terrapieno rivolto verso il lago, resti di ambienti forse riconducibili a edifici civili o fortificazioni, purtroppo anche in questo caso del tutto privi di materiali datanti. Non sono comunque emersi i segni di alcuna fase di distruzione traumatica, il che rafforza l'ipotesi di una datazione successiva al 1169.

Forse dunque la narrazione che fissa all'*annus horribilis* la distruzione totale dell'isola e la diaspora dei suoi abitanti, può essere ritenuta slegata da una realtà in cui le attività, pur drasticamente diminuite, devono essere continuate, come del resto dimostrato dall'analisi del territorio.

4. Conclusioni

Storie più sfaccettate motivano il visitatore a sentirsi partecipe? Forse questo non basta, ma il restauro offre anche come chiave di lettura la possibilità di comprendere come le cose erano fatte, la peribilità della loro materia e la necessità delle cure che ad esse dobbiamo prestare se vogliamo mantenere le più ampie possibilità di lettura del nostro passato, che sono poi la ragione ultima per la quale il conservare trova senso. Potremmo dire, con la straordinaria sintesi operata da Bertold Brecht in *Domande di un lettore operaio*, che le curiosità che il conservatore ha e che deve essere capace di trasmettere riguardano certamente «Cesare (che) sconfisse i Galli, ma senza avere con sé neppure un cuoco?» O «Filippo di Spagna (che) pianse quando la flotta gli fu affondata, ma nessun altro pianse?»

Non è dunque il restauro in sé ad essere un efficace strumento di comunicazione, quanto le modalità di lettura che adopera per ricostruire le storie che ruotano attorno agli oggetti, riportati ad una dimensione vitale fatta di materia che si segna e che perisce, che possono spingere verso sollecitazioni di curiosità, di disvelamento, che obbligano poi ad un atteggiamento di cura costante, se ci si riconosce nella fatica e nel sapere del tutto empirico dei nostri predecessori.

Ma se questo nuovo modo di guardare agli oggetti e alla loro storia, che viene dall'ambito della conservazione e dall'archeologia, è diventato fondamentale per una comprensione più ampia, capace di ricondurre le cose a sistemi produttivi, sociali ed economici, è ancora poco usuale provare a sfruttarne le potenzialità al fine di comunicare il patrimonio per un maggior coinvolgimento nella sua tutela.

Vi sono almeno due modi diversi di studiare i materiali dell'architettura. Di un frammento di una vecchia malta, ad esempio un chimico dirà che si tratta di un composto formato da un legante allo stato solido e da frammenti di materia inerte. Spiegherà anche che il legante è roccia calcarea trasformata in ossido di calcio mediante "cottura", mutata poi in idrato di calcio con lo spegnimento e infine ridiventata carbonato di calcio dopo prolungato contatto con l'atmosfera. Ma si può fare un'altra lettura di quella malta, provando ad immaginarne la genesi in termini di pensiero e di lavoro umano [...] Almeno due diverse letture, dunque: una racchiusa nella sicurezza delle scienze esatte, l'altra aperta nell'orizzonte delle attività dello spirito; la prima interessata a spiegare come sono fatte le cose, l'altra a carpire il pensiero che le ha generate e il come e il quando²³.

²³ Torsello 1999, pp. 44-45.

Riferimenti Bibliografici / References

- Bellini A. (1990), *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, Atti del convegno Scienza e Beni Culturali, (Bressanone, 26-29 giugno 1990), a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Bressanone: Arcadia Ricerche, pp. 1-11.
- Bellini A. (2005), *Definizione di restauro*, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, a cura di B.P. Torsello, Venezia: Marsilio, pp. 21-24.
- De Rita G. (1987), *Le ragioni del successo dei beni culturali nella società post industriale*, in *Memorabilia. Il futuro della memoria: beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia. Confronti per l'innovazione*, vol. 1, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, p. 267.
- Della Torre S. (2005), *L'integrazione dei sistemi culturali come strumento di tutela pro-attiva. Un'esperienza in corso intorno all'Isola Comacina*, «ARKOS», vol. 10, pp. 20-25.
- Febvre L. (1949), *Vers une autre Histoire*, «Revue de métaphysique et de morale», LVIII, p. 428.
- Gadamer H.G. (1976), *The historicity of understanding*, in *Critical sociology: selected readings*, edited by P. Connerton, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 117-133.
- Hooper-Greenhill E. (2000), *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 1-39.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Rizzolatti G., Craighero L. (2004), *The Mirror-Neuron System*, «Annual Review of Neuroscience», n. 27, pp. 169-192.
- Selvafolta O. (1994), *'Elogio della mano': Eugenio Battisti e la storia del 'modo di costruire'*, in *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*, Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti (Milano, 27-31 maggio 1991), a cura di M.L. Gatti Perer, G. Bonetti, R. Marchi, A. Rovetta, parte II, numero monografico di «Arte Lombarda», n. 110/111, pp. 149-153.
- Sennet R. (2008), *L'uomo Artigiano*, Milano: Feltrinelli.
- Settis S. (2009), *Prefazione*, in *Il restauro: Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, a cura di B. Zanardi, Milano: Skira, p. I.
- Torsello B.P. (1999), *Il castello di Rapallo. Progetto di restauro*, Venezia: Marsilio, pp. 44-45.
- Tosco C. (2008), *Cultura materiale, stratigrafia e architettura*, in *Lo studio delle tecniche costruttive storiche: stato dell'arte e prospettive di ricerca*, a cura di V. Pracchi, Como: Nodolibri, pp. 161-164.

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Eleonora Belletti, Marc Bloch, Irene Campolmi,
Giovanna Capitelli, Giuseppe Capriotti, Franco Cardini,
Massimo Cattaneo, Alessio Cavicchi, Silvia Cecchini,
Alessandra Chiapparini, Francesca Coltrinari,
Gabriele D'Autilia, Concetta Ferrara, Chiara Frugoni,
Fabio Mariano, Andrea Merlotti, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone,
Francesco Pirani, Valeria Pracchi, Serenella Rolfi,
Cristina Santini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

