

Vulnerabilità del complesso museale e dei materiali esposti.

Interventi di restauro sulle tombe dipinte

Il discorso sulla vulnerabilità del patrimonio architettonico in una zona di alto interesse culturale, come Paestum, non può limitarsi all'esame degli edifici sotto il profilo strettamente monumentale; si estende, necessariamente, al museo, inteso non come valore architettonico autonomo, ma come contenitore istituzionale e privilegiato di opere d'arte; non solo perchè Paestum è un sito la cui esistenza e la cui conformazione attuali sono determinati da una domanda culturale che interessa contemporaneamente beni immobili e mobili, ma soprattutto perchè il rapporto tra contenitori architettonici e oggetti di pregio si ripresenta dappertutto, ogni volta che si affronta il problema della conservazione, ed in particolare nelle zone, come quelle a rischio sismico, in cui la struttura di ogni edificio richiede maggiori accorgimenti. Il museo di Paestum, in questo senso, rappresenta addirittura un caso limite, in quanto l'interesse minore al problema dei contenuti rispetto alla realizzazione architettonica esteticamente soddisfacente ha condotto a scelte che coinvolgono sia i criteri espositivi sia gli aspetti strutturali (intimamente connessi) e che oggi appaiono inadeguate. D'altra parte proprio il caso limite, che evidenzia contraddizioni altrimenti latenti, è a volte il più utile per cogliere la sostanza di un problema; e per questo l'esempio del Museo di Paestum assume un'importanza particolare.

Tra materiali del museo, il caso più noto di conservazione difficile per difetto di studio preliminare e per difetto del contenitore, è dato dalle pitture lucane. Si presenterà in dettaglio solo questo esempio, perchè esso è stato oggetto di un'indagine recente e perchè si ritiene che l'esame scientifico delle caratteristiche costitutive e conservative dei manufatti artistici, soprattutto in un caso come questo, dovrebbe guidarne il restauro e la musealizzazione. Successivamente si discuterà il problema globale dell'adeguatezza del museo.

Le pitture lucane constano di lastre di travertino dipinte a fresco e disposte sui quattro lati di una tomba a fossa (più raramente adornano pareti dotate di una vera e propria monumentalità); si tratta - e ciò ha condizionato la loro realizzazione - di pitture concepite per l'ostensione durante il funerale, e destinate a far compagnia al morto, senza più esser viste da nessuno. La storia della loro musealizzazione è tristissima. Nel 1982, le sale che le ospitavano furono raggiunte dall'acqua piovana, penetrata dal soffitto che, pur recente, presentava evidentemente una situazione di dissesto, verosimilmente per il modo in cui alla copertura piana originaria era stato sovrapposto un tetto a spiovente (oggi rifatto). Più in generale, esse sono ospitate in un'aula con grandi finestroni, aperti sui lati est ed ovest, con ante di ferro che nei giorni di chiusura si arroventano, e con pareti costruite senza la minima coibentazione. Ciò è, in generale, ritenuto inaccettabile per la conservazione degli affreschi, per i quali conta relativamente poco la presenza di un valore di temperatura o di umidità piuttosto che di un altro, ma importa molto la presenza di condizioni termoigrometriche il più possibile costanti. Infatti, all'interno di un cattivo confinamento ambientale, ogni essiccazione (che segue fatalmente ogni reumidificazione) provoca nuovi scompensi sul dipinto, per la migrazione di sali dagli strati preparatori alla superficie (fenomeno che nel museo di Paestum, prima dell'intervento 1987 dell'I.C.R.¹ aveva assunto proporzioni vistose anche sulla « Tomba del Tuffatore ») e per la perdita di acqua da una struttura che per sopravvivere ne ha bisogno. In queste condizioni, l'evidente crisi delle pitture lucane in questi ultimi anni doveva necessariamente essere indagata alla luce di questi problemi di musealizzazione; tanto più che sulle pitture immagazzinate in ambienti non espositivi, con umidità e temperatura incomparabilmente più costanti, i fenomeni di degrado apparivano analoghi ma più lenti.

Diciamo subito che un cantiere condotto nel 1988 dall'I.C.R. sotto la mia direzione ha appurato che i principali fenomeni di degrado avevano radici molto più remote della musealizzazione; ma il loro violentissimo aggravio non poteva essere disgiunto da questa. E' bene soffermarsi su questo doppio aspetto del problema, tanto più che le pitture lucane, per le loro condizioni di partenza, caratterizzate da una forte anomalia costitutiva rispetto ad un normale affresco e dalla millenaria impregnazione di agenti inquinanti nel terreno, richiederanno sempre, per la loro conservazione, un'operatività specifica e specializzata.

Queste pitture che, ripetiamo, furono concepite per l'ostensione nel funerale e non per la decorazione di ambienti praticabili, sono riferibili alla famiglia degli affreschi, in quanto composte con colori applicati sulla calce

1. Sotto la direzione di A. Vaccaro Melucco; cfr *Atti XXVII Convegno di Studi Magna Grecia Taranto*, p. 338-357.

fresca, successivamente carbonatata. Ma la loro parentela con gli affreschi finisce qui. Lo strato di calce, infatti, è applicato direttamente sul supporto roccioso, senza l'interposizione di strati di arriccio che ne garantiscano l'adesione, e senza essere stato miscelato con quegli inerti che di norma ne migliorano la tenuta. Con una generalizzazione, un pó rischiosa ma sicuramente indicativa, si potrebbe dire che la nostra, invece di essere una pittura su intonaco, sia una pittura su scialbo. Per giunta la carbonatazione, che è il complemento necessario della formazione dell'affresco, è avvenuta a tomba chiusa, in molti casi, quindi con la calce ancora fresca che, con pochissima aria, si è carbonatata lentamente e male². Lo dimostrano le ricarbonatazioni parziali visibili nelle sezioni, ma spesso anche ad occhio, e le impronte sulla calce fresca lasciate dallo stesso rito funerario (tracce delle ghirlande apposte sulle pareti, ditate delle pie mani che inumavano il morto e disponevano il corredo, ecc).. Ed è significativo che i dipinti che recano i segni di una esecuzione non distante nel tempo dal funerale, quindi interrati ancora freschi, presentano un quadro conservativo nettamente peggiore di quelli che, per varie ragioni, si può presumere fatti in un momento nettamente distinto, e quindi interrati a pellicola pittorica ben fissata.

Possiamo confrontare il caso della lastra sud (tomba Spina-Gaudio '85, n° 89), di scavo recente, con quello della lastra nord (tomba Arcioni 1969, n° 81). Nella prima si sono rinvenute le tracce di ditate e ghirlande già descritte e in alcuni punti è presente il colore su uno strato di calce sottostante alla pellicola esterna invece che su questa (altro esempio tipico di carbonatazione difettosa); si riscontrano anche se in forma meno grave che nelle lastre musealizzate da tempo, i più tipici segni del degrado delle pitture lucane, macchie biologiche e collasso dello scialbo a « craquelures ». La seconda lastra, invece, quella nord tomba « Arcioni 1969 n° 81 », l'unica che ha visto l'intervento I.C.R. 1988 portato fino alla fase finale della rappresentazione museale, non ha avuto bisogno di consolidamento: la pellicola e la preparazione sottostanti erano compattissime e gli attacchi biologici trascurabili. Però questa lastra reca evidenti le tracce di una lunga lavorazione preliminare, nella quale, ad esempio, sono stati rifilati i timpani dopo la pittura delle palmette, ed è stata quindi interrata quando il dipinto era già vecchio, ed il carbonato fissato³.

2. Il fenomeno dell'interro della lastra, a calce ancora fresca, fu notato per primo dal Napoli (M. NAPOLI, *La Tomba del Tuffatore*, Bari, 1970, p. 98-99); secondo lui però la lentezza della carbonatazione ne avrebbe migliorato la qualità. Questa affermazione è ripresa da una corretta manualistica, ma non tiene affatto conto delle condizioni specifiche delle pitture pestane, in cui la differenza del supporto da quello di un affresco canonico e la sua precoce impregnazione hanno innescato immediati processi degenerativi della pittura non carbonatata.
3. L'interro a calce ancora fresca, e, conseguentemente, l'esecuzione ravvicinata nel tempo al funerale, sono al centro di molte interessanti osservazioni di A. Greco Pontrandolfo e A.

Un altro spunto di riflessione sull'anomalia tecnica delle pitture lucane rispetto ai normali affreschi antichi è dato dalla loro complessità di esecuzione pittorica. Le riprese ad I.R. colore e U.V. evidenziano una serie di particolari pittorici non più visibili ad occhio nudo, sovrapposti, ovviamente, alla prima stesura del colore. Non siamo in grado di precisare ancora la meccanica di realizzazione di questi particolari, perchè le indagini sono ancora in corso; così come, per la stessa ragione, non siamo in grado da precisare eventuali levigature a cera (anche per la difficoltà di raccogliere campioni non inquinati dell'applicazione di protettivi a base di cera in uso tra il 1960 e il 1986). Però è chiaro che tutto ciò ci allontana ancora di più dall'affresco canonico e, se da un lato, sotto il profilo storico, mostra una complessità pittorica nel IV sec. a.C., in ambito provinciale, assolutamente non sospettata, dall'altro ci avverte di quanto sia insolitamente delicato il problema della pulitura e del trattamento delle superfici.

Materiali così insoliti presentano condizioni di degrado assolutamente eccezionali. Secondo l'ipotesi comunicatami dal dott. C. Meucci, del laboratorio di prove sui materiali dell'I.C.R. gli attacchi biologici più deturpanti, caratterizzati da serie di macchie puntiformi, che spesso sono più fitte dove la preparazione di calce è più disgregata, sono frutto di agenti inquinanti migrati dal terreno attraverso la roccia porosa, in parte fermatisi nella stessa calce, in parte giunti alla superficie dipinta. Queste formazioni sono dunque antiche, ed inattive dal punto di vista biologico, ma tendono comunque ad inscurirsi, nel generale collasso della struttura che le ospita, come evidenzia il confronto tra le tombe di scavo più remoto e le più recenti. Le zone a calce disgregata sono spesso le stesse in cui assistiamo al collasso della pellicola pittorica; ed è significativo che questa, a differenza della normale casistica del degrado degli affreschi, avvenga dopo il deterioramento dello strato preparatorio sottostante, che si contra e secondo linee di frattura dette craquelures e deaderisce dal supporto. Con una facile boutade, non lontana dal vero, si può dire che quando questo fenomeno è in corso spesso è la pellicola pittorica a reggere la preparazione, e non il contrario. Però queste zone di craquelures, che spesso sono le stesse degli attacchi puntiformi, indicano chiaramente antiche impregnazioni e deumidificazioni in-

Rouveret (vedi in ultimo A. ROUVERET e A. GRECO PONTRANDOLFO, *Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura*, in *Dialoghi di Arch.*, 2, 1983, p. 91-130, in part. p. 93-94). Dai primi risultati del nostro lavoro risulta chiaramente che buona parte delle tombe sono state interrate fresche, ma altre sicuramente no. Sul piano storico, naturalmente, l'eventuale stoccaggio di alcune lastre o il loro adattamento a tombe diverse da quelle d'origine non modifica affatto la ricostruzione del rituale e dell'ideologia che le studiosi hanno proposto. Sul piano tecnico, invece, ci pare opportuna una verifica puntuale, lastra per lastra, che inquadrì le possibili varianti tra i due estremi delineati. Anche perchè l'evidente contrasto tra la povertà del mezzo tecnico e la complessità dell'esecuzione pittorica pone grossi problemi in merito all'esistenza, alle spalle delle pitture pestane, di una elaborata cultura pittorica, ed in merito al suo adattamento alle lastre dipinte, che sono tutt'altro che risolti.

controllate. Da ciò la necessità di affrontare il problema conservativo prima del tema della sistemazione ottimale in museo⁴.

In questo campo alcune prove effettuate nel cantiere da me diretto, che hanno dato buon esito grazie all'abilità dei restauratori E. Mancinelli, A. Guglielmi, S. Salerno, dell'I.C.R., possono aprire la via ad una prima ipotesi di risanamento. Non è questa la sede per un ampio resoconto, che sta comunque agli atti dell'I.C.R. e della Soprintendenza di Salerno. Esse però, volte all'individuazione di metodi specifici di pulitura e consolidamento, meritano un accenno. La riadesione delle craquelures fonda su leganti inorganici, mentre la ricesione della pellicola o di quelle parti dove il legante inorganico è insufficiente può fondarsi sull'oculata applicazione di prodotti di sintesi di uso comune nel restauro pittorico; quanto alla pulitura, dato l'alto numero di processi di decoesione in atto, essa, più che su soluzioni miracolose, deve basarsi su una manualità altamente specialistica, anche per la necessità di rimuovere cera, o vinilico, o altre sostanze dannosissime applicate con pie intenzioni dopo la scoperta, spesso sul terriccio rimasto attaccato alla pittura. L'ultima scelta di metodo sperimentata riguarda la rinuncia a qualsiasi tipo di integrazione pittorica usuale negli affreschi più recenti (e soprattutto alle convenzioni « di scuola » che vi si sono stratificate), nell'intento di giungere alla presentazione della pittura quale essa è attualmente, cioè un frammento archeologico che conserva solo in parte i valori cromatici e formali antichi. Tutti questi discorsi però cadranno nel vuoto, se non si interverrà a stabilizzare l'assetto ambientale, perchè non ci sarà mai legante, di qualsiasi tipo, che terrà in una struttura in cui incidono fortemente le variazioni termogrometriche.

L'analisi presentata sulle pitture lucane è recente ed è, inoltre, più completa. Però la maggior parte dei materiali archeologici, a Paestum come altrove, manifesta problemi simili, di cattiva conoscenza della tecnologia di fabbricazione e dei conseguenti fenomeni di degrado, tipici di materiali cui la permanenza nel terreno ha, in aggiunta, mutato le condizioni originarie, sia sotto il profilo estetico, rendendoli l'immagine « archeologica » di quello che erano in origine, sia sotto il profilo fisicochimico. Un museo archeologico dovrebbe essere pensato in funzione di questi problemi, e non come semplice luogo di raccolta di opere d'arte. In realtà però questo non è mai avvenuto a Paestum.

Il museo infatti nasce innanzitutto con un equivoco di fondo sulla sua destinazione d'uso che ha profondamente segnato la sua storia. Pur essendosi sviluppata, a partire dai primi scavi statali, iniziati nel 1907 da V. Spinazzola,

4. Non sembra che esistano, sotto il profilo conservativo, differenze sostanziali nella provenienza da una necropoli o da un'altra. Un approfondimento porterà sicuramente al riconoscimento di agenti inquinanti distinguibile da una necropoli all'altra, però i fenomeni principali e più caratteristici di collasso interessano tombe provenienti dall'intero territorio pestano.

una raccolta di oggetti, ospitata negli anni eroici tra le due guerre in locali di fortuna e poi nel Palazzo Vescovile, quando la zona era del tutto inospitale e persino l'acqua potabile che serviva al personale arrivava per ferrovia⁵, il museo non nasce per accogliere i reperti degli scavi di Paestum. Il museo, collocato oltretutto con evidente contraddizione in piena città antica, sorge per ospitare i materiali rinvenuti a Foce Sele, a 13 km di distanza, realizzando così il paradosso di un museo sito in un'area archeologica che raduna gli oggetti di un'altra. Va detto però, a parziale giustificazione di questa scelta, che quando il museo fu ideato (il progetto originale è del 1938, anche se la realizzazione è degli anni '50) non si prevedevano le scoperte avvenute nel dopoguerra, che modificarono radicalmente la quantità e la qualità delle collezioni, e dunque fu ritenuto legittimo il criterio di avvicinare, in un unico punto di visita, il cui fulcro era rappresentato dai templi, tutte le cose più notevoli del comprensorio, che erano ancora relativamente poche. Sono infatti posteriori al progetto le acquisizioni delle pitture lucane, della Tomba del Tuffatore, delle importantissime necropoli preistoriche di Gaudio, dei depositi dei santuari urbani, dei corredi delle necropoli, dei vasi di bronzo dell'Heroon; cioè tutto quel complesso di opere che rende oggi Paestum il quarto museo archeologico dell'Italia meridionale, ed uno dei più grandi in assoluto tra quelli a valenza territoriale. Però il museo non fu costruito per tutto ciò ma per ruotare intorno alle metope dell'Heraion di Foce Sele.

Queste sono un documento di importanza eccezionale della scultura arcaica⁶; e su esse si orientò l'edificio, che gravita su una cella su cui sono ricollocate in modo da restituire l'idea del thesauros che le conteneva in origine (ricostruzione peraltro rivelatasi infondata, per il rinvenimento di altre metope della stessa serie, a lavori ultimati)⁷. Tutta la costruzione dipendeva dalla cella: un enorme balconata concepita più per il giro delle metope che per contenere altri oggetti, che infatti vi sono stati sempre collocati con difficoltà, e con un'indelebile impressione di provvisorio. E la cella doveva essere il centro di un edificio di proporzioni ancora maggiori, con due ali simmetriche (mai realizzate) che accentuavano una monumentalità d'epoca totalmente fuori posto in un'area archeologica⁸.

Dal momento che il museo, anche se progettato nell'anteguerra, fu costruito quando le nuove scoperte, cui si è accennato, si susseguivano a ritmo sostenuto, c'è da chiedersi come mai si proseguì in una scelta che,

5. Per la storia delle collezioni vedi A.M. ARDIVINO, *Paestum, museo archeologico nazionale*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, a cura di A. LEONE e G. VITOLO, Salerno, 1982, p. 833-840.

6. Cfr P. ZANCANI MONTUORO e U. ZANOTTI BIANCO, *Heraion alla Foce del Sele II. Il primo Thesauros*, Roma, 1954, p. 63-373.

7. Cfr M. NAPOLI, *Le metope arcaiche dal thesauros dell'Heraion del Sele*, Bari, s.d., p. 91.

8. Così il progetto originale, di M. De Vita.

privilegiando Foce Sele, andava ad evidente discapito della presentazione razionale delle collezioni. Per onestà va detto che nessuna colpa di ciò può essere imputata al soprintendente dell'epoca, P.C. Sestieri, almeno da quanto risulta dalle testimonianze raccolte; prevalsero evidentemente altri orientamenti culturali, su cui oggi finalmente si può stendere un velo di oblio⁹. Questi determinarono anche la seconda fase costruttiva, un primo ampliamento, sul retro, realizzato ancora per accogliere nuove metope da Foce Sele. Questa fase, limitata nell'estensione, va citata però soprattutto per altre ragioni. Infatti, malgrado la necessità di radicarsi ad una struttura fortemente simmetrica, il corpo di fabbrica, opera dell'architetto De Felice, segna l'ingresso di elementi nuovi, asimmetrici, e legati ad una concezione architettonica basata sulla creatività in cui assumono ampio risalto dei canoni estetizzanti: si noti il soffitto realizzato con una voluta successione di colori diversi, non funzionali alla fruizione dei materiali contenuti nella sala, ma godibili autonomamente. Dopo il 1966, infine si progetta la parte nuova del museo, e secondo un disegno unitario, la revisione del vecchio corpo di fabbrica, realizzata su tempi lunghissimi, fino alla fine degli anni '70¹⁰.

Questa parte, che si basa su una fortissima asimmetria, forse per reazione al fabbricato precedente, segna il prevalere di questa concezione « creativa » di cui si sono già visti i prodromi, in cui si cerca la gradevolezza delle soluzioni formali proposte dall'architetto, sia isolatamente, sia anche come raccordo estetico complessivo. La ricerca delle soluzioni formali finisce però per prevalere sulle esigenze di funzionalità dell'esposizione, che risultano del tutto estranee al progetto, come, del resto, erano estranee a molta cultura museale di quegli anni. Valgano gli esempi. In una saletta a nord viene esposta la Tomba del Tuffatore: è un grave errore, perchè la sala è un ambiente di passaggio obbligato; però quella collocazione permette di installare nel cortile antistante una fontana, realizzata da C. Alfano, artista peraltro di tutto rispetto, formata da tre pilastri che ripropongono, con allusione scoperta, quelli dalla scena del tuffo: l'occasione di creare un angolo elaborato, con l'iterazione dell'immagine dal monumento antico a quello moderno, è troppo ghiotta per essere sacrificata. In realtà, una fontana vicino a pitture così delicate ed anomale come quelle tombali pestane è soluzione quanto meno opinabile; e certo non è mai piaciuta a chi ha dovuto lavorare nei magazzini del museo, posti a quota inferiore; ma ci si chiede se questa iterazione non sveli un profondo fraintendimento dei valori estetici della Tomba del Tuffatore (oltre che di quelli storico

9. L'inaugurazione del museo avvenne il 27 novembre 1952, mentre si erano da poco conclusi gli scavi nei santuari urbani, presentati per l'occasione con un vero tour de force (P.C. SESTIERI, *Il nuovo museo di Paestum*, Roma, 1964, p. 1 e n. 2). E' evidente in queste antiche pagine, ed in altre analoghe (cfr M. NAPOLI, *Il museo di Paestum. Cava dei Tirreni*, 1970, p. 10), lo sforzo dei responsabili della soprintendenza di Salerno di aprire quanti più spazi fosse possibile ai materiali provenienti da Paestum.

10. A cura di G. De Franciscis.

culturali, lontanissimi da qualsiasi exploit sportivo, e radicati a valori specifici come il banchetto funebre ed il passaggio dalla vita alla morte) e se, di fatto, non finisca con il subordinare il monumento antico alla fontana moderna.

Questo sospetto di prevaricazione della volontà estetico-creativa su esigenze museali più proprie, dalla esposizione delle opere alla gestione degli impianti, si rafforza se si esaminano altre soluzioni, dalle feritoie che illuminano le vetrine dall'esterno, alle larghe porte-finestre, tipiche di un gusto anni '60, che gettano nelle sale luce e calore eccessivi, alla incredibile biblioteca, realizzata con un soppalco nel centro della « cella », e mai utilizzata perchè mancante dei più elementari requisiti che la biblioteconomia prescrive, e comunque per l'evidente impossibilità di conciliare il silenzio che lo studio richiede con il rumore della frequentazione museale. Alcune delle soluzioni proposte, soprattutto a « spezzare la monumentalità fascista », già non sono più visibili, rimosse discretamente negli anni, praticamente dal giorno successivo alla consegna dell'opera, a volte anche su motivate richieste sindacali ; è il caso, ad esempio, di uno squarcio aperto nel pavimento del museo, dentro la « cella », per permettere la visione dall'alto del locale sottostante (e questa scelta espositiva la dice lunga sul tipo di approccio al materiale antico). Questo squarcio oggi è chiuso da una botola, per ragioni di sicurezza, e i locali sottostanti sono adibiti a magazzino, anche perchè la loro conformazione, con muri curvilinei, spazi risicati, che potrà pur presentare in una certa ottica dei pregi estetici, è tale da porre più di un problema nel caso di forte afflusso di visitatori ; ma nella sistemazione di questo piano interrato compaiono comunque altri elementi degni di riflessione, tra cui non si può non segnalare un muro di un edificio antico, lasciato in vista, per una porzione limitata (e quindi indipendentemente dal suo valore culturale), come abbellimento di un angolo ; esso oggi è al centro di un riutilizzo spontaneo da parte del pubblico, che vi getta le monete, tipo « Fontana di Trevi », da uno dei tanti squarci aperti per movimentare il piano superiore, e non si vede come potrà essere adattato ad una razionalizzazione futura degli spazi. Un ultimo esempio, che non è più apprezzabile per la modificazione avvenuta nel frattempo, era dato dall'ingresso, attrezzato con vari arredi di pregio a scapito dell'impianto del corpo di guardia, struttura fondamentale in un museo, che si è dovuto realizzare successivamente a spese della sistemazione appena completata.

Questa concezione estetizzante dello spazio museale, che fortunatamente vede da tempo fieri oppositori nei progettisti delle nuove generazioni, non presenta solo evidenti limiti culturali proprio sul piano formale che vuole prediligere, e su quello della comprensione dei materiali da esporre, ma, subordinando a sé ogni altro elemento compositivo, finisce per mancare di quel rispetto per la materia dell'arte che in un discorso conservativo è prevalente persino sul rispetto dell'idea dell'arte, a quanto ci dicono i

principi di base del restauro. Il resto è conseguente: vasi di bronzo giganteschi, come quelli dell'Heroon, uno dei principali vanti del museo, erano disposti su un bancone senza vetrina, secondo un effetto appositamente studiato, ma senza alcun riparo non solo dall'azione vandalica, ma soprattutto dalla polvere, che dei metalli antichi è uno dei principali nemici. La costruzione dei muri perimetrali era fuori da qualsiasi logica di coibentazione, non per imperizia, ma perchè la necessità non era avvertita; le statue romane, materiale, secondo una certa linea culturale anche fin troppo diffusa, meno importante dei materiali greci, erano state destinate ad abbellire il giardino prospiciente il museo, come se fossero state opera appena uscite di bottega, e non oggetti con una millenaria storia di traumi che rendevano impensabile la conservazione all'aperto; e l'elenco potrebbe continuare.

Queste scelte, che sono il frutto di una cultura che era diffusa - è giusto dirlo - non solo tra gli architetti ma anche tra i committenti, hanno compromesso la salute di molti pezzi, e si pongono adesso come un ostacolo oggettivo per il ripensamento degli spazi museali e la distribuzione dei materiali più meditata, e non viziata dal carattere di contingenza ed estemporaneità che balza agli occhi dei visitatori. E sotto questo aspetto la vicenda è fortemente emblematica: un museo che nasce sotto insufficienti o improprie motivazioni culturali è un museo in cui ci saranno rischi conservativi per i materiali, ed è persino un museo in cui la messa in opera di impianti semplici e servizi di gestione potrà comportare difficoltà insuperabili.

Sappiamo invece che il materiale archeologico per sua natura è più deperibile e delicato dei materiali delle opere d'arte moderne, per il fatto stesso di provenire da uno scavo, e quindi di essere passato necessariamente per tre fasi di danneggiamento, l'interro, con le circostanze di distruzione ed abbandono che hanno preceduto l'obliterazione, la permanenza nel terreno, in cui la sussistenza viene pagata a prezzo di alterazioni della materia, il trauma dello scavo e del ritorno all'aria, che è forse il momento più pericoloso di tutti. La non confrontabilità, a livello materiale, degli oggetti archeologici con le altre opere d'arte rende indispensabile una particolare cautela nell'ideazione del contenitore museale. Si è vista l'importanza dell'assetto ambientale nella conservazione delle pitture; e considerazioni analoghe possono essere facilmente svolte per le altre collezioni; ma prima di tutto ciò, c'è il dovere di operare una precisa enucleazione dei complessi, della loro importanza espositiva e della loro destinazione; e far discendere da questi dati l'organizzazione degli spazi architettonici; e non il contrario, come finora (ma il problema non riguarda certo solo Paestum) è accaduto. Questi principi, che spesso vengono citati al fine di una presentazione scientifica dei materiali, è stata messa in forse dall'ina-

deguatezza del contenitore, pensato sulla base di criteri equivoci. E questa, forse, è la più grande lezione che il museo di Paestum può dare.

Questa nota ha descritto un disastro avvenuto, e non mira a proporre soluzioni miracolistiche, che non esistono. Anzi, se qualcuno ce le proponesse, non le prenderemmo in considerazione, nella consapevolezza che solo una lunga riflessione ed un dettagliato esame dei materiali può portare al risanamento della situazione. Segnalerò solo, come spunto di riflessione, che il problema non si risolverà solo rifacendo i muri perimetrali, o gli impianti elettrici, o abbattendo tramezzi. Le condizioni del materiale hanno aggiunto nel corso degli anni altri vincoli che prima non esistevano. L'esempio più clamoroso è dato dal rimontaggio di alcune tombe a camera nel piano interrato, ed anche, sciaguratamente, nel cortile esterno, alla stessa quota. Questo rimontaggio, fatto adoperando cemento a profusione, appartiene alla categoria dei lavori irreversibili. Le tombe, in altre parole, sono condannate a restare lì dove si trovano. Ciò comporta un dilemma obbligato, di cui non si avvertiva nessuna necessità, ma da cui ormai non si può più prescindere: o separare queste tombe dal resto della pittura, il che, in un'esposizione definitiva, ha larghi margini di incongruenza, o progettare, con una costosissima trasformazione degli interni, la sistemazione di tutte le pitture al piano terra. In entrambi i casi non sarà una scelta indolore. E sarà una scelta che una gestione più rispettosa dei materiali antichi avrebbe evitato.

Angelo Maria ARDOVINO

Soprintendenza Archeologica

Via de Amicis

I - 20100 MILANO