

ARTES

LA RIVISTA DEL RESTAURO

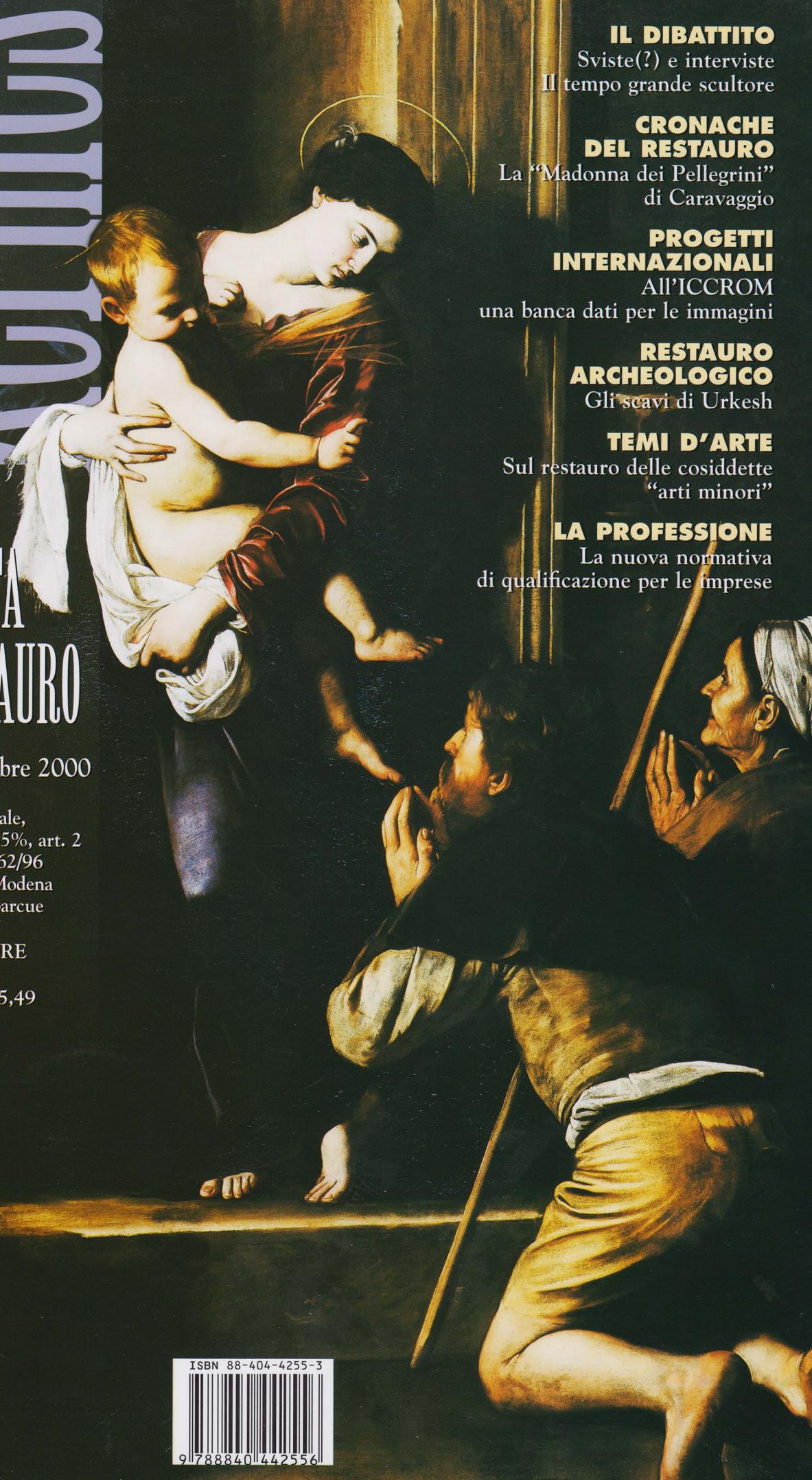
Ottobre - Dicembre 2000

Anno XIII, Trimestrale,
Sped. in abb. post., 45%, art. 2
comma 20/b, legge 662/96
Autoriz. Direz. Fil. Modena
tassa riscossa / taxe parcue

NARDINI EDITORE

L. 30.000 Euro 15,49

40



IL DIBATTITO
Sviste(?) e interviste
Il tempo grande scultore

**CRONACHE
DEL RESTAURO**
La "Madonna dei Pellegrini"
di Caravaggio

**PROGETTI
INTERNAZIONALI**
All'ICCROM
una banca dati per le immagini

**RESTAURO
ARCHEOLOGICO**
Gli scavi di Urkesh

TEMI D'ARTE
Sul restauro delle cosiddette
"arti minori"

LA PROFESSIONE
La nuova normativa
di qualificazione per le imprese

ISBN 88-404-4255-3



9 788840 442556

Sul restauro delle cosiddette “arti minori”

KERMES

TEMI D'ARTE

Giovanna Bandini

La forma non è che una veduta dello spirito, una speculazione sull'estensione ridotta dell'intelligibilità geometrica, fino a che non vive nella materia.

H. FOCILLON, Vita delle forme.

Per determinate categorie di manufatti artistici, non esiste neppure una chiara ed univoca definizione. Vetri, oreficerie, arazzi, miniature, ceramiche, oggetti eburnei, smalti, arredi lignei, paramenti ricamati, eccetera, figurano tutti sotto la generica denominazione di *arti minori*, oppure *arti decorative*, od anche *arti applicate e/o industriali* e già in antico essi risultavano inclusi nel novero delle *arti mechanicalae* o perfino delle cosiddette *arti utili*. Anche attraverso tali appellativi, questi manufatti si collocano in una posizione se non altro diversa rispetto a quelli che rientrano, invece, nell'ambito delle cosiddette *arti maggiori*, o dicansi *arti figurative*, oppure *arti belle*, od anche *arti pure*, assurte – in epoca Rinascimentale – addirittura al rango di *arti liberali*.¹

Pur tuttavia – sia sul piano teorico sia su quello critico – la dicotomia pare risolversi poiché le opere afferenti e all'una e all'altra categoria confluiscono tutte – e con pari dignità – nella sfera dell'Arte.² Gradualmente, viene ad essere dissipata quella sorta di “minorità” che – emblematicamente presente anche nella definizione – un tempo gravava sulla classe di tali oggetti figurativi. La presenza in essi di

forma e di funzionalità – ed in determinati casi in abbinamento con la serialità – non viene a costituire da ultimo, nella moderna critica, motivo di sostanziale disuguaglianza rispetto ad opere uniche e dicansi, quasi per antonomasia, belle, meramente da contemplare.

Ma se nell'ambito della storia dell'Arte il “problema” viene a stemperarsi e, senza dubbio, nella coscienza critica risultano oramai veritiere le parole di Walter Gropius che dichiarava finalmente caduta «l'arrogante barriera fra artigiano ed artista», invece nel campo del restauro il dibattito si è appena iniziato.³

Forma e funzione: un binomio difficile

L'innegabile aspetto “utilitaristico” – sovente rivestito dai manufatti attinenti alle arti decorative – si configura come una ragione quasi fonda-

Giovanna Bandini Laureata, con lode, nel 1989, con una tesi in “Storia della Miniatura e delle Arti Minori” (Facoltà di Lettere – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), si è specializzata, con lode, nel 1997, in Storia dell'Arte (indirizzo “Arti Minori”) presso l'Università di Firenze. Dal 1983 ha operato come restauratore di ceramiche e vetri presso la Soprintendenza Archeologica di Roma dove, dal 1996, riveste l'incarico di Responsabile dei Laboratori e del Settore Restauro del Museo Nazionale Romano. Ha pubblicato diversi scritti sulla storia, la tecnica ed il restauro di opere d'arte.



Fig. 1 - Orecchini polimerici (oro; argento; corallo; perle; pietre dure; smalti). Produzione italiana del XIX e XX secolo. Roma, collezione privata (Foto autorizzata dell' A., 1999).



Fig. 2 - Portaocchiali di velluto ricamato con seta e filati metallici. Manifattura romana della fine del sec. XIX - inizi sec. XX. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).

tiva dell'essere stesso di tali opere. Oltre tutto, la circostanza del loro convivere in "simbiosi" con un contesto che li ospita o che costituisce in certi casi addirittura parte integrante della loro "immagine" (come avviene, ad esempio, per le mattonelle maiolicate - dette altresì *azulejos* - che vanno ad ornare patii, oppure per le placche di metallo decorate con guarnizioni policrome ed inquadrare in mobili lignei con dorature, od anche, ma in misura differente, per le tappezzerie, per i lampadari di cristallo, per le *boiseries* osservabili in certi saloni di gusto rococò) non dovrebbe certo, in sede di inter-

vento conservativo, essere trascurata. In proposito, desidero soffermarmi su questo particolare aspetto e cioè, nello specifico, sottolineare come gli oggetti d'arte decorativa comunque incarnano, nella loro intrinseca natura, una doppia valenza, ovverosia: quella di costituire, nel loro complesso, sia "testi" conchiusi e relativamente autonomi in se stessi (sebbene composti, eventualmente, da materiali differenti); sia elementi che possono afferire ad un preciso contesto il quale ultimo contribuisce ad inglobarli e ad immetterli in un "discorso" articolato e di più ampio respiro. Nel primo caso - a titolo meramente esemplificativo - si possono annoverare, per esempio, gli ostensori d'argento con inserti d'oro e di pietre preziose, oppure i vettagli costituiti da carta dipinta e merletto nonché da costolature intagliate di avorio e/o di tartaruga; la loro funzione e la loro stessa connotazione non risultano particolarmente vincolate ad un determinato ambito (anche se, in origine, ossia al momento della loro produzione, poteva sussistere una puntuale connessione con quest'ultimo). Nel secondo caso, invece, il

manufatto entra a far parte di un preciso contesto - il quale è rappresentato, per lo più, da un complesso architettonico - in cui l'oggetto d'arte va a rivestire una puntuale e programmata funzione ornamentale che trascende il proprio essere elemento in sé (come il caso delle decorazioni a mosaico, dei rilievi in stucco, dei rivestimenti parietali e/o pavimentali di ceramica, dei paramenti di legno intarsiato, ecc.).

Esiste, poi, l'esempio - che potrebbe definirsi una sorta di ibridazione rispetto alle due istanze sopra espresse - di manufatti che nascono come opere a sé stanti e che, successivamente, divengono elementi inseriti in ambiti diversi da quelli primieri, andando con ciò a ricoprire, oltre tutto, una funzione sostanzialmente differente.⁴ Mi riferisco, a titolo esemplificativo, ai bacini ceramici islamici che, nati come preziose suppellettili, sono stati in un secondo tempo utilizzati come decorazione di campanili e di facciate di chiese romaniche italiane, addivenendo, pertanto, ad una nuova *facies*, completamente altra da quella d'origine (e trasformandosi, a seguito di questo cambio di "destinazione d'uso", in essenziali fattori ornamentali di tali edifici). Analogo - pur nella diversità dell'esempio qui esposto - è altresì il caso delle armi e delle armature le quali - fabbricate, ovviamente, per scopi ben precisi e sebbene dotate di particolari valori artistici, oltre che documentari - possono divenire, in più esemplari, significativo motivo di arredo collezionistico per ambienti allestiti in rocche o castelli, oppure in raccolte musealizzate (contribuendo ad evocare, con la loro stessa presenza, suggestive situazioni ed atmosfere).

Un discorso a parte, meritano, poi, quei manufatti costituenti, assieme ad altri, gruppi omogenei per foggia e/o funzione. In proposito, a titolo esemplificativo, desidero qui annoverare i servizi di posate, le suppellettili di metallo e di ceramica, le serie di bicchieri in vetro od in cristallo, come pure i gruppi di piccole figure realizzate in alabastro, corallo, conchiglie, nonché le collezioni di oggetti tra loro omogenei per tema, funzione o per materiale. Tutti questi manufatti rivestono, per loro verso, una duplice valenza: *in primis*, come singoli elementi a sé stanti, dotati di precipue, individuali connotazioni; in seconda istanza, essi si configurano - nell'insieme, al di là della loro "datità" singola - come un organico complesso di oggetti in cui l'unità d'assieme si delinea come ulteriore valore.

Il problema della molteplicità e della polimatericità

Pertanto, tali legami che si vengono a generare tra "testo" e "con-testo", tra "individualità" e "molteplicità" – così stretti e variati – non debbono snaturarsi così che non vengano a verificarsi, in caso di restauro, discrepanze metodologiche d'approccio magari tra un filone decorativo e l'altro, od anche tra un elemento ed un suo consimile.⁵ Sono difatti da ricusare quegli interventi che, nel privilegiare un aspetto del complesso (per esempio, l'impianto architettonico intonato a discapito delle maioliche presenti nei sopra menzionati patii, oppure la struttura lignea dei mobili nei riguardi delle placchette sovradipinte, od anche le *boiseries* rispetto alle tappezzerie), producono difformità di risultati – esiti che si denunciano come stridenti e lesivi tanto per l'"immagine", complessa ma unitaria, quanto per la "materia" delle opere – poiché con essi viene a spezzarsi, inesorabilmente, quel fragile equilibrio, ed alla fine, quella pur composita saldezza che governa l'armonia d'insieme.

Tali difformità, per loro verso, possono generarsi sia per la scarsa conoscenza esercitata dagli operatori (i quali, al momento di agire ed ignorando le tecniche di intervento conservativo per ciascuno dei diversi materiali d'arte presenti, agiscono tutt'al più correttamente solo su alcuni di questi, "abborracciando", con delittuosa superficialità, circa gli altri), sia per mancanza di volontà, ma soprattutto, per difetto di sensibilità da parte di coloro che tali restauri dovrebbero dirigere.

D'altronde, è pur vero che non è agevole reperire maestranze specializzate le quali, in occasione di interventi su organismi e su complessi "polimaterici", abbiano nel loro bagaglio di *valentia*, la competenza e le cognizioni da applicarsi sopra una vastissima gamma di manufatti d'arte tra loro diversificati (e non solo per materiali costitutivi), seppure talora compresenti. È qui che, magari, dovrebbe entrare in causa l'*équipe*, ovvero sia un gruppo di esperti (*équipe* costituita da storici dell'arte, chimici, fisici, restauratori specializzati, periti di grafica computerizzata, ecc.) che, con il coordinamento di un "conservatore", possa addivenire a soluzioni ponderate e calibrate nel rispetto, appunto,



della coralità d'assieme. Pertanto, il compito del conservatore – che in questo contesto fungerebbe da "direttore d'orchestra", da intendersi, comunque, come *primus inter pares* – sarebbe quello di guidare e coordinare i vari contributi specialistici per ricercare quella sorta di (auspicabile) corretto bilanciamento delle risultanze. Ad esempio, nell'intervenire su placchette di porcellana dipinte a "piccolo fuoco" oppure su riquadri di bronzo, questi ultimi magari recanti decorazioni a "freddo" – il tutto inserito nel contesto di un cassettoni di legno avente dorature ed intarsi – la pulitura delle parti metalliche deve principalmente mirare tanto all'asportazione delle superfetazioni di sporco e grasso eventualmente presenti, quanto alla rimozione degli effetti e dei fattori che hanno originato le ossidazioni delle ornamentazioni di metallo (e che possono costituire una delle principali cause del sollevamento della decorazione pittorica ivi presente).⁶ Nel contempo, però, il conservatore non deve tralasciare di approntare un oculato intervento da porsi in atto sia sulle ornamentazioni di porcellana, sia sulla struttura lignea del mobile, e ciò con lo scopo non tanto e non solo di sanare precarie situazioni conservative eventualmente sussistenti (fori causati da tarli, scollamento di parti, lacune nelle dorature), ma anche con l'intento di ricostituire un dosato rapporto di equilibri e di relazioni proporzionabili, almeno, a quelli già esistenti sin dall'origine fra i vari elementi costitutivi il composito manufatto. Rapporto che le diversificate alterazioni – nonché gli interventi apportati su singole porzioni – posso-

Fig. 3 - Particolare di ambone marmoreo con inserti decorativi a mosaico costituito da vari materiali (paste vitree policrome; brani di ceramica islamica; tessere lapidee). Maestranze pugliesi o campane; XIII secolo. S. Giovanni di Toro - Ravello (Foto dell'A., 1997).



4

Fig. 4 - Incollaggio di frammenti componenti due *appliques* fittili, recanti tracce di pittura, risalenti all'epoca ellenistica. Produzione campana del II secolo a. C. Reperti conservati presso il Museo Nazionale Romano - Roma (Foto autorizzata dell'A., 1995 - Archivio della Soprintendenza Archeologica di Roma).

no aver inesorabilmente stravolto.⁷ Per cui, il momento dell'intervento di restauro di un oggetto d'arte decorativa deve rappresentare l'occasione in cui l'opera ha la possibilità di recuperare – al di là delle fondamentali valenze estetiche, storiche nonché tecniche ed utilitaristiche – una sua intrinseca, globale espressività che il degrado, l'incuria o le manomissioni possono aver infirmato se non addirittura obliterato.

Continuità funzionale ed esigenze conservative

L'atto di recupero di questi valori – nei quali la forma è elemento di supporto oltre che veicolo dell'immagine – diviene fondamentale motivo di conoscenza in senso globale ma specifico dell'oggetto stesso, nonché opportunità di riscatto della sua identità artistico-documentaria (e conseguentemente l'oggetto medesimo non viene unicamente vincolato, ma nemmeno del tutto scisso rispetto a pur presenti ma non preponderanti significati utilitaristici).

Circa le sopra citate valenze utilitaristiche – generalmente rivestite dagli oggetti d'arte applicata – la riproposizione di queste non dovrebbe rappresentare l'unico motivo che concorre a determinare un intervento conservativo. La continuità d'uso, per esempio, di un arazzo o di un tappeto, alla fine, può costituire causa di usura e, conseguentemente di degrado; quindi, in questo caso il graduare l'esposizione alla luce del manufatto – seppur a seguito di un integrale ed

accurato intervento di restauro – può in effetti preservarlo, limitando i relativi rischi di un progressivo ed inevitabile deterioramento dei rispettivi colori e trame. Diversamente, calibrate e cadenzate manutenzioni effettuate su determinati oggetti d'arte decorativa – che, sebbene vetusti, ancora possono svolgere egregiamente e senza danno per loro stessi la funzione per cui sono stati realizzati, come, esempio, il caso dei lampadari di cristallo, o dei centritavola di porcellana, oppure delle specchiere, od anche delle argenterie “da parata” – sono sostanzialmente in grado di consentire l'auspicabile continuità funzionale nonché l'utilizzo di tali oggetti. In ogni caso, sta sempre alla sensibilità ed al livello di conoscenza e di esperienza del conservatore / restauratore valutare il tipo di intervento da effettuare stabilendo, nel contempo, la destinazione e l'eventuale possibilità d'uso.

Principi fondativi

C'è comunque da constatare che in Italia manca completamente la figura del conservatore⁸ (sebbene si percepisca, da più parti, la necessità della sua istituzione), sovente tale ruolo viene rivestito istituzionalmente dallo storico dell'arte o dall'archeologo di turno i quali – più per dovere che per reale interesse o cognizione e, ovviamente, fatte salve le debite eccezioni – rivestono il compito di direttore dei lavori per quanto concerne, appunto, il restauro di manufatti d'arte “decorativa”.

Sono altresì rari i casi di collaborazione autentica, effettiva tra specialisti di diversa competenza – cooperazione che, come si è visto poc'anzi, può risultare necessario realizzare quando si affrontano complessi polimerici con inevitabili commistioni di diversificati materiali – là dove, oltre tutto, si è per lo più privilegiato il restauro di opere appartenenti alla classe delle cosiddette arti maggiori. Anche gli studi metodologici e le pubblicazioni hanno assunto da ciò – e prevalentemente in questo ambito – motivo di sviluppo e progressione. Diversamente, la prassi ma ancor più la discussione intorno alla conservazione di oggetti d'arte applicata sono tuttora da incrementarsi, codificarsi se non addirittura da instaurarsi, come pure la formazione di figure professionali *ad hoc* che dovrebbero agire in tale contesto. In ogni modo, in caso di necessità di intervento su manufatti d'arte decorativa, si

deve inderogabilmente tenere conto dei principi fondativi che scaturiscono dalla teoria brandiana, a tutt'oggi solido e valido sostegno concettuale al quale far riferimento (naturalmente calibrandone le direttive in relazione alla precipua realtà estetica, storica e tecnologica di ciascun oggetto d'arte). Inoltre, un ulteriore motivo essenziale – tra i pochi – che va ad accomunare il restauro di opere d'arte figurativa con quello da porsi in atto per manufatti d'arte applicata, è rappresentato dalla progressione e dagli esiti degli studi sviluppatasi su materiali che sono comuni ai due ambiti. Ad esempio, le mirate indagini diagnostiche, nonché i procedimenti ed i prodotti utili all'intervento conservativo messi a punto per quanto riguarda i supporti lignei di pitture su tavola possono risultare, quanto meno, di sussidio anche per oggetti quali, a titolo esemplificativo, le cornici, i cori lignei, il mobilio in genere. Ed ancora, i risultati ottenuti – dopo anni di sperimentazione – per quanto concerne i consolidanti delle ultime generazioni applicati su paramenti di arenaria, sono come minimo fruibili in vista di una loro applicazione pure su terrecotte (architettoniche e non).

Peculiarità metodologiche

Ma vi sono peculiarità metodologiche che – come avevo poc'anzi accennato – non possono essere tralasciate al momento di affrontare il

restauro di oggetti d'arte decorativa. Per esempio, durante processi di pulitura da realizzarsi su lastre d'argento decorate con smalti, l'intervento deve avvenire nel rispetto degli eterogenei elementi che costituiscono il manufatto. Per cui, non è opportuno dar corso a lavaggi per immersione della parte metallica (procedimento, questo, che si palesa particolarmente efficace per asportare perniciosi sali solubili, tali ultimi causa, sovente, di distacchi di porzioni del rivestimento) poiché l'acqua, nei confronti del vetro costituente lo smalto, agisce invece quale fattore di deterioramento anche grave. Oppure, le operazioni, sempre di nettatura, da allestirsi su di un abito di epoca rinascimentale (costituito, magari, da sete, broccati, velluti, lane colorate, e con ricami ottenuti mediante filamenti d'oro e d'argento), debbono conformarsi non tanto e non solo in relazione alla loro efficacia circa un determinato tessuto,



Fig. 5 - Porta-orologio di vetro con rifiniture metalliche, penna di pavone ed orologio con cassa d'oro e quadrante di smalto. Produzione italiana dell'ultimo quarto del XIX secolo. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).



Fig. 6 - Esercitazione di ricamato a "punto croce". Manifattura romana datata 1869. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).



7
Fig. 7 - Vassoio d'argento con motivi floreali ottenuti a sbalzo. Manifattura americana (?) ascrivibile cronologicamente al primo ventennio del XX secolo. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).

bensì rapportarsi a tutta la gamma degli elementi costituenti il vestito, differenziandosi, all'occorrenza, sia in relazione alle varie stoffe compresenti, sia in rapporto ai differenti livelli di degrado palesate da queste.

Per quanto riguarda, poi, tale ultimo aspetto – vale a dire il diversificato stadio del deterioramento sovente rilevabile su oggetti polimerici – è opportuno soffermarsi un attimo sulla questione. Difatti, possono presentarsi “testi” che manifestano alcune loro parti in discreto stato di conservazione, ed altre – costituite da materiali difforni – le quali, diversamente, si palesano in avanzato decadimento. In tale evenienza, tutte le operazioni volte al recupero dell'oggetto debbono, necessariamente, commisurarsi tanto allo specifico stato di conservazione di ciascuna porzione, quanto ai risultati che complessivamente si andranno a raggiungere a seguito del restauro. Il rischio che si corre in questi casi è quello di conseguire esiti stridenti ed oltre tutto episodici (ad esempio, in un abito, il panno di lana – mantenutosi maggiormente perché più resistente – potrà risultare perfettamente nettato e ritrovare splendore, mentre le parti in seta – fragili e molto compromesse – si mostrerebbero in tutta la loro precaria condizione e senza apprezzabili miglioramenti pur dopo accurate e lunghe operazioni di nettatura e di rinforzo dei filati).

Proprio in tali situazioni possono risultare quanto mai utili delle simulazioni preventive ottenibili tramite *computer*; questo allo scopo sia di prevenire certi “disastri” ai quali non sarebbe, poi, più possibile porre rimedio,⁹ sia di

pianificare gli interventi. Ciò al fine di non generare fastidiose discrepanze tra gli effetti indotti su determinati elementi costituenti il manufatto rispetto agli altri, oltre che per ricavare un equilibrato bilanciamento dei rapporti esistenti fra le sue parti, prima virtualmente e, di poi, direttamente sulla materia dell'oggetto su cui si deve agire.

Unità, molteplicità, ripetitività

Per quanto concerne, ancora, la totale mancanza di uno o più esemplari entro un “intero” compiuto formato da molteplici elementi in serie (come il caso di una forchetta in seno ad un servizio di posate, ecc.), essa incarna un innegabile danno certamente per la sola singola unità in se stessa, ma può contribuire, altresì, al depauperamento di tutto l'insieme. In ogni caso, nella circostanza, il contesto, pur divenuto in minima misura incompleto, ma sempre decodificabile per l'allusività dell'insieme stesso rispetto alle singole sue parti, contribuisce a lenire il senso della mancanza, almeno in una corretta e chiara sistemazione museale.

Per converso, il carattere cadenzato dei motivi decorativi reiterati, entro un'opera che li contiene in un incorniciamento ovvero in un supporto decorativo, se da un lato può consentire un risarcimento delle eventuali lacune fondato sulla presa d'atto della legge ritmica che governa l'insieme o la sua parte, dall'altro lato rende quest'integrazione pleonastica od addirittura pedissequa in quanto può qui ben a proposito ed efficacemente intervenire il cosiddetto “restauro mentale” di longhiana memoria.¹⁰ Possono, allora nei fatti, effettivamente proporsi in concreto soluzioni intermedie, tutte da studiare, comunque non scolastiche, delicatamente ed evocativamente espresse ed aderenti, di volta in volta, al singolo caso. Una sorta di allusione ulteriore, insomma, rispetto alla mera ricostruzione “mentale”, là dove quest'ultima non è in ogni modo da tradurre meccanicamente e compiutamente in forma, ma da reinterpretare, solo suggerita, e tramite varie mediazioni ermeneutiche, nonché di linguaggio e di gusto odierno, sommessamente e sottilmente espresse previa, naturalmente, una profonda penetrazione critica dell'intero testo figurativo.¹¹

In tali situazioni, del resto, è assai facile cadere nella trappola del ripristino sconfinando,

ciò, nel restauro mimetico e completando dunque quanto mancante (motivazioni che, di certo, non sarebbero, oggi, proponibili ed accettabili in ambiti riferibili ad opere d'arte "maggiore"). L'accorgimento per contrastare una tale velleità è, allora, quello di affidarsi alla misura ed al senso critico, temperando il tutto con il più assoluto e rigoroso rispetto dell'opera, senza farsi trascinare dalla propria "abilità" e/o da infondate manie di completezza ad ogni costo. Il tutto secondo i dettami non appena esemplificati.

Sulla conoscenza dei processi formativi e delle metodiche di intervento

Ma per porre in atto pienamente ciò, per dar vita ad una specifica coscienza critica, la quale deve sottendere sempre qualsiasi tipo di intervento, alle figure del conservatore, del restauratore, del perito e del conoscitore di manufatti d'arte applicata, viene richiesta *in primis* – anche se, naturalmente, in misura differenziata



8

secondo le precipue competenze – una notevole padronanza circa la cognizione dei processi formativi che hanno portato alla realizzazione dell'opera, e successivamente il dominio delle più aggiornate e corrette metodologie di restauro – pertinenti sia alla specifica disciplina, sia ad ambiti affini.

Inoltre, si vuole qui sottolineare che – in occasione di interventi conservativi da disporsi su opere d'arte decorativa – non ci si può improvvisare restauratori, ad esempio, di porcellane, o di scultura lignea, oppure di merletti sebbene, magari, si sia acquisita una rimarchevole perizia nell'arte di restaurare tele dipinte o affreschi od anche pregevoli manufatti metallici.¹² Sono "linguaggi" fra loro relativamente differenti che richiedono metodiche d'approccio peculiari, a volta a volta appropriate, e questo risulta valido tanto in ambito conservativo, quanto in sede di lettura storico-critica, come pure al momento di realizzare mirate indagini di tipo analitico-diagnostiche sull'oggetto d'arte. Oltre a ciò, giova ripetere, anche in questa sede, che la "qualità" di un restauratore non dovrebbe rapportarsi unicamente all'importanza che l'opera, per la quale egli è chiamato ad intervenire, riveste nell'ambito della critica d'arte, bensì essa deve evincersi dalle sue capacità specialistiche, dalla sua sensibilità e soprattutto dall'attenzione che egli andrà a porre nell'affrontare e risolvere i tanti problemi anche specifici che, inevitabilmente, gli si prospetteranno (e che, talora, possono risultare, addirittura, più semplici per quanto riguarda un quadro, per

Fig. 8 - Fase di pulitura meccanica di mosaico parietale di epoca neroniana – composto da paste vitree, conchiglie, intonaco dipinto, tessere lapidee e fittili – componente il c.d. ninfeo di Anzio attualmente esposto nel Museo di Palazzo Massimo alle Terme in Roma (Foto autorizzata dell'A., 1998 - Archivio Soprintendenza Archeologica di Roma).

Fig. 9 - Scialle di seta con ricamo policromo in filo anch'esso di seta. Produzione italiana della metà del XIX secolo. Si può osservare come la luce del sole abbia prodotto scolorimento sia del tessuto, sia del ricamo; il fenomeno è ben percepibile specie se si confronta il recto (a destra) con il verso (a sinistra) dello scialle stesso. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).



9



In sintesi, il restauratore di manufatti artistici (siano tali opere afferenti tanto alla categoria delle cosiddette "arti maggiori", quanto a quelle che, per brevità, indicherei come riferibili alle "arti decorative") deve risultare effettivamente «il vero architetto del piano di conservazione e di restauro [che] lavora insieme con un gruppo nel quale la presa di coscienza dell'interdisciplinarietà» deve permettere di costruire un equilibrio, sempre fragile e specifico di ogni singolo caso, tra la scienza, l'arte, la storia e il know-how tecnico, senza che uno di questi campi prevalga mai sull'altro».¹⁴

10

Fig. 10 - Ventaglio di carta dipinta con inserti metallici e vetri, il tutto montato su stecche d'avorio lavorato. Manifattura romana della II metà del XIX secolo. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).

esempio, di Tiziano o di Manet rispetto a quelli che si possono incontrare al momento di agire su un paramento sacro opera di un anonimo atelier di artefici).

Sapere, saper fare, saper restaurare

Fig. 11 - Oggetto di vetro, con ornamentazione realizzata "a freddo", contenente due spilloni di metallo dorato. Produzione italiana dell'ultimo quarto del XIX secolo. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).

In questo senso – come ho poc'anzi detto – la specializzazione in campo conservativo degli operatori addetti al restauro di manufatti pertinenti alla categoria delle cosiddette "arti minori" (ad esempio, le ceramiche ed i vetri, oppure le oreficerie e le opere di glittica, od anche i tessuti e gli arazzi), deve necessariamente andare di pari passo con la competenza tecnologica, nonché con una reale conoscenza storico-artistica dei manufatti stessi su cui si agisce. E ciò allo scopo di non creare restauratori che agiscono come meri "attacca cocci" o "pulisci pietra" od anche "rammendatori", oppure "rabberciatori", ovverosia, in definitiva, operatori i quali, seppur dotati di buona capacità manuale, risultano però privi di quella coscienza critica e di quegli strumenti conoscitivi indispensabili per la buona conduzione di un qualsivoglia intervento conservativo. Operatori, insomma, che diverrebbero passivi esecutori di generiche indicazioni fornite loro da indebiti "direttori dei lavori" o "supervisori" i quali non sempre possiedono – per loro verso – la specifica formazione, la competenza, nonché l'attenzione reclamata dalle peculiarità storico-artistico-tecniche-conservative di siffatti oggetti.¹³

Questioni museografiche

Ma si veda, ancora, il caso di dover intervenire su oggetti d'arte decorativa polimerici già musealizzati ed afferenti a collezioni costituite principalmente da molteplici manufatti. Tra l'altro, tali manufatti – oltre a richiedere, in sede di restauro vero e proprio, come si è ben visto, svariate competenze e maestranze specialistiche – necessitano successivamente – al momento, cioè, della loro ricollocazione nella sede espositiva, oppure in fase di "stivaggio" nei depositi – di condizioni ambientali diversificate e distinte secondo i materiali stessi. Ad esempio, i vetri non debbono essere esposti in locali in cui i valori dell'U.R. risultino superiori al 45%; diversamente, i legni e le tavole in genere, presentano il loro livello ottimale di U.R. intorno al 50-55%; per le ambre e gli avori, invece, tale condizione si ottiene con parametri che si aggirano intorno al 65-70% di U.R. Situazioni così diversificate non è semplice ottenerle magari in un unico ambiente museale,¹⁵ per cui i manufatti, anche se appena restaurati, possono andare comunque incontro ad un inesorabile – talvolta anche rapido – declino e comunque ad un deterioramento interno divaricato. Quindi, il parere di un conservatore o quello di un restauratore "specializzato ed informato" dovrebbe essere ascoltato ed avere quel giusto rilievo anche dopo che l'intervento conservativo si è materialmente concluso e cioè quando l'oggetto stia per essere esposto oppure risulti destinato ai depositi.

Lo stato dell'arte

In una illuminante relazione di Giuseppe Marchini sul tema del restauro dei manufatti d'arte minore – presentata ad un convegno organizzato a Pistoia nel 1968¹⁶ – l'autore stigmatizzava molte delle tante carenze del settore. Leggendo oggi quel testo ci si accorge che da allora, nei trent'anni trascorsi, parecchia strada si è compiuta e svariate deficienze sono state in parte risolte, ma permangono altre impellenti emergenze e si ravvisano, altresì, nuove problematiche.

Difatti, anche se si sono moltiplicati e potenziati gli ambiti di intervento dell'Opificio delle Pietre Dure – incluso il tanto auspicato Laboratorio di restauro degli arazzi a suo tempo invocato da Marchini stesso – le competenze del centro fiorentino, persino se assommate a quelle dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, non sono sufficienti a coprire da sole le esigenze di formazione professionale riguardanti i molteplici, davvero innumerevoli, settori delle arti. Sicché, a petto di una miriade di restauratori di tele e tavole, ad esempio, risultano alquanto carenti operatori nel campo dei manufatti vetrei e delle vetrate storiche, e peggio ancora non esiste il luogo dove l'insegnamento in questo settore viene impartito poiché non c'è scuola in Italia che prepari adeguatamente a tale compito. L'ideale, in merito, sarebbe creare un centro a Venezia o a Murano – ovvero sia nei luoghi che un tempo videro la maggior fioritura artistica e lo sviluppo di quest'arte nobile e che oggi ospitano sia strutture museali e scientifiche atte a coadiuvare la formazione dei restauratori, sia laboratori artigiani dove ancora si continua l'arte. Ed il rischio è di vedere tuttora – e magari pure in futuro – quegli operai volenterosi ma non qualificati che, nel corso di interventi di pulitura da effettuarsi su vetrate, «raschiano la grisaglia senza misericordia» (la colorita espressione è tratta dal testo di Marchini citato poco sopra).

Sulla formazione di figure specialistiche

Inoltre, sempre nell'ambito del restauro delle arti decorative, sussiste l'esigenza di dar corso a specifiche e specialistiche indagini scientifiche volte ad esaminare preventivamente le opere da



11

sottoporre a restauro, oppure a coadiuvare le varie fasi dell'intervento stesso; ma su questo versante ancora molto deve compiersi poiché ben pochi sono i centri di ricerca che si prestano ad espletare tali indagini o che possono, per competenza, effettuarle.

L'ideale sarebbe che, *in primis*, i due Istituti Centrali creassero le condizioni tecniche e didattiche per formare restauratori ed analisti e poi, che ogni Soprintendenza – la quale ravvisasse la



12



13

Fig. 13 - Oggetti - di corallo bianco, di avorio, di porcellana dipinta a "piccolo fuoco" - afferenti ad un gruppo omogeneo di "cineserie". Produzione cinese del XIX secolo. Collezione privata (Foto autorizzata dell'A., 2000).

Fig. 14 - Veduta parziale del pavimento tardo quattrocentesco, costituito da circa milleseicentocinquanta mattonelle maiolicate con tipologie decorative codificate, sito nella Cappella Basso della Rovere in S. Maria del Popolo - Roma. (Foto autorizzata, G. Guidotti 1982).

necessità di tali specifiche competenze – si dotasse di un piccolo laboratorio interno e di personale specializzato, oppure facesse ricorso a professionisti di accertata esperienza, così da far fronte ai molteplici, quotidiani quesiti ed alle costanti necessità che scaturiscono prima e durante ciascun intervento di restauro. Alle Università, invece, dovrebbe essere demandata la formazione dei "conservatori", e ciò sia attraverso mirati piani didattici da mettere a punto all'interno delle Facoltà e nei Corsi di Laurea incentrati sui problemi del restauro e della conservazione, sia mediante apposite Scuole di Specializzazione

(queste ancora completamente da istituirsi) dove potrebbero essere ulteriormente perfezionate le conoscenze di un così vasto, importante, ma trascurato settore.

In ultimo, volevo richiamare l'attenzione su alcune potenzialità che, nel campo, potrebbero fornire gli Istituti d'arte specializzati in determinate discipline artistiche. Mi riferisco alla scuola per il mosaico di Ravenna, a quelle per la ceramica presenti a Faenza, Montelupo, Sciacca, Deruta, agli istituti d'arte del legno di Anghiari ed Urbino, ed altre istituzioni ancora. Tali organismi potrebbero rappresentare i luoghi ideali per la nascita od il potenziamento degli iniziali centri di formazione per aspiranti restauratori. Questi ultimi – ovverosia gli allievi che aspirino alla professione di restauratore – partendo dalla buona conoscenza dei processi formativi delle opere appresa nel ciclo di studi svolto presso l'istituto d'arte, approderebbero ai luoghi accreditati di formazione per la conservazione ed il restauro con maggiori cognizioni e consapevolezza di altri, avendo per giunta a disposizione, in queste località, strutture di supporto – quali musei e biblioteche specializzate e centri di ricerca già avviati – e, maggiormente, una temperie storica e culturale che, in molti casi, permea e vivifica ancora la stessa vita produttiva del luogo. Il che non dovrebbe voler dire trascurare i principi generali, vale a dire, in sostanza, la teoria del restauro al di là ed oltre i settori a volta a volta in esame, giacché anche



14

questa – anzi, questa per prima, assieme alla storia della disciplina – potrebbe e dovrebbe venire insegnata presso tali centri superiori.

Conclusioni

Infine, desidero rivolgere un appello al Ministero per i BB. e le AA. CC. ed alle Soprintendenze interessate affinché includano, nei loro Programmi Ordinari e Straordinari, pure interventi di restauro relativi a manufatti di arte decorativa;¹⁷ ciò allo scopo di tutelare, conservare e tramandare quanto resta di questo vastissimo ed eterogeneo patrimonio – di grande significato e rilevanza sotto il profilo storiografico – che rischia, altrimenti, di depauperarsi inesorabilmente anche a cagione dell'incuria in cui sovente versa, soprattutto per la mancanza di volontà nel promuovere per esso – da parte di chi istituzionalmente potrebbe e/o dovrebbe – appropriati piani di recupero e di valorizzazione.



Fig. 15 - Particolare di fontana, realizzata intorno al 1594 con marmi, mosaici in pasta vitrea, stucchi e conchiglie, tuttora sita nel Palazzo Altemps in Roma sede dell'omonimo museo (Foto autorizzata dell'A., 1997 – Archivio Soprintendenza Archeologica di Roma).

Note

¹ Utile riferimento, per la storia di tale "discriminazione", è l'ormai classico testo di F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972; per un'oculata, anche se sintetica, indagine tanto storica quanto critica, si veda, altresì, M. ROTILI, A. PUTATURO MURANO, *Introduzione alla storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Napoli 1970. Sul problema della discriminazione relativa alle due "categorie" di arti, cfr. anche L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Le arti minori nel medioevo*, Milano 1994, ed in particolare pp. 9-23. Infine, per una rapida sintesi circa l'evoluzione del concetto di artigianato, si veda, per esempio, E. LUCIE-SMITH, *Storia dell'artigianato*, Roma-Bari 1984, analogamente, per un'attenta disamina della questione terminologica e critica, si vedano le prolusioni a firma di L. CASTELFRANCHI VEGAS e C. PIGLIONE, nonché le varie specifiche voci del dizionario contenute in AA.VV., *Arti minori*, vol. dell'Enciclopedia Tematica aperta, Milano 2000.

² C'è comunque da rilevare che in

una delle più recenti revisioni dell'ordinamento disciplinare universitario la materia di studio "Storia della Miniatura e delle Arti Minori" è stata smembrata e suddivisa, oltre tutto, in diversi raggruppamenti anche concorsuali, il che comporta, per conseguenza, una frammentazione ed un depauperamento della disciplina ed un sostanziale decadimento della ricerca specialistica (già, d'anzì, peraltro, penalizzata) a rimorchio ed in totale subordinazione nei rispetti di altri e disparati filoni di studio ritenuti, comunque ed in ogni caso, prioritari.

³ In tal senso, meritoria è l'iniziativa, promossa dal Museo Bagatti Valsecchi di Milano con la consulenza dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, di organizzare seminari di aggiornamento sul restauro delle arti decorative. A tal proposito, si veda la relativa pubblicazione che raccoglie le sintesi dei contributi presentati, ovvero AA.VV., *Il restauro delle arti decorative. Metodologie ed esempi*, a c. di M.G. VACCARI, Milano 1997. Su questa linea, va segnalato, altresì, il catalogo della mostra di AA.VV., *"Fatti come nuovi". Restauri di oggetti d'arte applicata nel Museo Poldi Pezzoli* (Milano 20 ottobre 1985 - 12 gennaio

1986), a c. di M.T. BALDONI BRIZZA, A. MOTTOLA MOLFINO, A. ZANNI, Firenze 1985, nonché, per quanto concerne la manutenzione di particolari manufatti ed arredi contenuti in edifici di culto, il volume AA.VV., *Edifici storici di culto, decorazioni, arredi*, a c. di G. BASILE, Roma 1999.

⁴ Analoga condizione si registra - pur con le debite distinzioni - anche per quanto concerne i c.d. "materiali di spoglio", cioè quei lacerti di vestigia antiche (per esempio, statue, sarcofagi, trabeazioni, colonne, epigrafi, ecc...) che vengono successivamente utilizzati con funzioni e scopi differenti da quelli un tempo rivestiti dalle opere in questione. Ma, per tali elementi, il discorso risulta quanto mai complesso, non di certo affrontabile in questa sede ed esauribile nello spazio di una nota.

⁵ Sulle "leggi" che governano la ripetitività delle ornamentazioni e sull'armonia che pervade l'insieme del complesso ove tali decorazioni sono inserite, si veda il classico, fondamentale testo di A. RIEGL, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano 1963 (ed. orig. *Stilfragen*, Berlin 1893).

⁶ Ciò, ovviamente, nel pieno

rispetto dei rispettivi materiali che costituiscono l'opera, ed in particolare, senza intervenire con metodologie e con prodotti che possono provocare danno o al metallo o al pigmento della decorazione, oppure alla struttura lignea, od anche agli inserti di porcellana.

⁷ In proposito, si veda quanto enunciato da U. BALDINI, *Teoria del restauro ed unità di metodologia*, vol. II, Firenze 1981, *passim*.

⁸ Per quanto concerne, invece, la situazione all'estero circa la formazione di Restauratori e/o di Conservatori, si veda, per esempio, il documento elaborato dall'ICOM - Committee for Conservation Working Group for Training in Conservation and Restoration dal titolo *The Conservator-Restorer: a definition of the Profession*, contenuto in AA.VV., *Le professioni del restauro. Formazione e competenze*, a c. di G. LIPPI, Firenze 1992, pp. 111-115. Sullo specifico argomento si vedano, altresì, i vari, pertinenti contributi presentati al summit di Pavia del 1997; cfr. pertanto AA.VV., *Tutela del patrimonio culturale: verso un profilo europeo del restauratore di Beni Culturali* (Pavia 18-22 ottobre 1997), a c. di M. SERINA e C. GIMON-

DI, s.l. (Bergamo?) 1998. Un'aggiornata, utile panoramica relativa all'argomento qui segnalato, è presente in B. ZANARDI, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano 1999, ed in particolare la conversazione con Mara Nimmo dal titolo *La formazione dei restauratori fuori d'Italia*, pp. 335-365. Per una concisa panoramica circa la (alquanto confusa) "situazione" della figura di restauratore in Italia, si rimanda a G. BANDINI, *Dalla formazione alla professione*, in Atti della IV giornata di Studio sulla ceramica - "Quale futuro per il restauratore di ceramica" (Faenza 16 aprile 1999), in corso di stampa sulla rivista "Faenza".

⁹ Non si dimentichi che la pulitura è l'unica operazione del restauro che risulta essere sempre irreversibile, come a suo tempo notato da H.JEDRZEJWSKA, *Principi di restauro*, a c. di A.CONTI, Fiesole (FI) 1983 (ed.orig. *Ethics in Conservation*, Stockholm 1976).

¹⁰ R. LONGHI, *Restauri*, in "La Critica d'Arte", V (1940), 2b, pp. 121-128, ma p.124.

¹¹ Ad esempio, si possono qui citare alcuni casi operativi che, in propo-

sito, rispondono alle necessità metodologiche appena richiamate, ovvero: con la riproposizione della cadenza ritmica di quei motivi decorativi modulari, ottenuta mediante l'impiego del procedimento pittorico detto in "sottotono" (sull'argomento, rimando al contributo di R.CASADIO, *L'impostazione didattica. Una guida metodologica all'intervento conservativo*, in AA.VV., *Il restauro all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Faenza. Trent'anni di impegno in campo conservativo*, Faenza 1993, pp. 35-54, ma in particolare p.51, fig.30), o con la tecnica della "selezione cromatica" (cfr., al riguardo, O. CASAZZA, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1981, *passim*), oppure con il metodo a "puntinato" (allo scopo, si veda G. BANDINI, *Forma e immagine, ossia considerazioni sul problema delle lacune nelle ceramiche*, in "Faenza", LXXVIII (1992), 3-4, pp.223-230). In ogni modo, la sommissa allusione reintegrativa non deve minimamente risultare fuorviante, giacché essa potrebbe pure venire frettolosamente scambiata con una caduta del rivestimento rispetto al supporto, come nel caso

delle maioliche o dei metalli smaltati: un equivoco, evidentemente, da evitare.

¹² Sulla specializzazione del restauro per tipologie ben definite di materiali e/o manufatti, si veda altresì L.DOLCINI, *Il settore delle arti applicate: considerazioni di metodo*, in AA.VV., *Le professioni...cit.*, pp. 55-60, ma 58.

¹³ Sul ruolo, poi, che il restauratore deve necessariamente rivestire all'interno di una composita équipe, si rimanda agli scritti elaborati, nei diversi decenni della sua attività, da P. Philippot; cfr., pertanto, la raccolta *Scritti sul restauro e dintorni. Antologia*, a c. di P. FANCELLI, Roma 1998, *passim*. Si veda, inoltre, il c.d. "Documento di Pavia" elaborato e approvato dalla Confederazione Europea delle Organizzazioni di Conservatori Restauratori di Beni Culturali [cfr. *Summit Europeo: "Tutela del patrimonio culturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali"*, in "Kermes", XI (1998), 31, pp. 53-54].

¹⁴ L'efficace espressione è desunta dall'articolo di J. FRANCK, *Equilibrio statutario tra gli attori della conserva-*

zione e del restauro dei Beni Culturali: implicazioni filosofico-morali del problema in Francia, in "Kermes", XI (1998), 31, pp. 56-59.

¹⁵ La situazione si fa alquanto più "grave" ed incontrollata quando si tratta dei depositi o dei magazzini ove opere, di varia foggia e, soprattutto, di diversificata natura, vengono indistintamente ammassate e, spesso, qui dimenticate.

¹⁶ G. MARCHINI, *Il restauro degli oggetti delle arti minori*, in AA.VV., *Il restauro delle Opere d'Arte*, Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi (Pistoia 15-21 settembre 1968), s.l., 1977, pp. 239-248.

¹⁷ A tal proposito, emblematiche appaiono le parole di Maria Sframeli allorché, nel redigere la scheda di candelabri lignei danneggiati dall'alluvione fiorentina del '66, stigmatizza l'estrema penuria di finanziamenti destinati dall'Amministrazione statale al restauro di manufatti contemplati nel novero delle "arti minori". Pertanto, si rimanda alla citata scheda presente nel volume AA.VV., *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra (Firenze 14 dicembre 1986- 26 aprile 1987), Firenze 1986, p. 85.



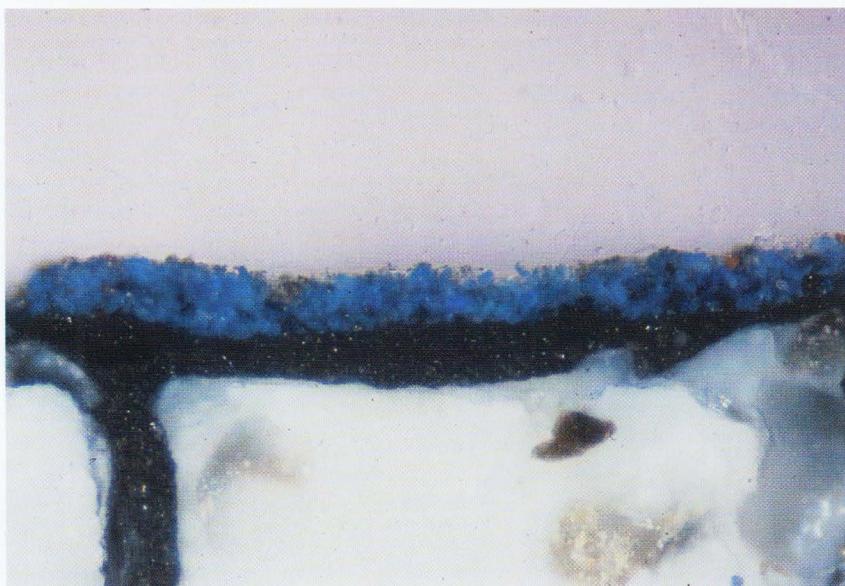
T.S.A. srl

*Tecnologie
Scientifiche
Applicate*

Abbazia di Viboldone
(S. Giuliano Milanese).

Dipinti murali
di **Giusto de' Menabuoi**.
*Azzurrite eseguita a colla d'uovo
su un fondo di imprimitura nero
per nero carbone.*

INDAGINI E CONTROLLI FINALIZZATI AL RESTAURO DI OPERE DI INTERESSE STORICO ARTISTICO E MONUMENTALE



NUOVA SEDE: 35136 PADOVA Via Pullè 19 tel 049 8900818 fax 049 714645