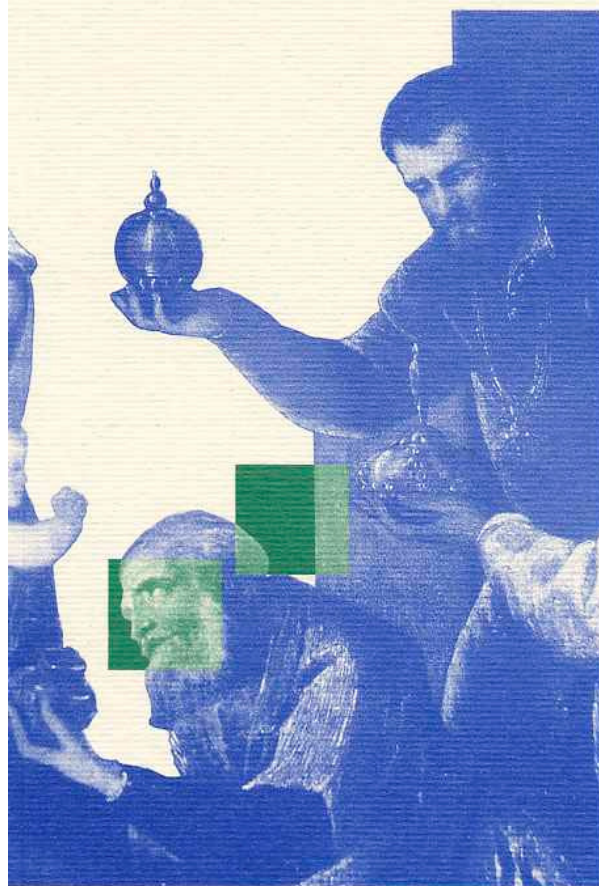


Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro

Pratiche e principi del restauro dei dipinti



a cura di
Vanni Tiozzo





Celebrazioni duecentocinquantenario della fondazione
Con il patrocinio del Presidente della Repubblica, *Carlo Azeglio Ciampi*

Accademia di Belle Arti di Venezia
DIPARTIMENTO TECNICHE E RESTAURO BENI ARTISTICI MODERNI E CONTEMPORANEI

Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro
Pratiche e principi del restauro dei dipinti

A cura di Vanni Tiozzo



il prato
Casa Editrice Il Prato

Atti della giornata di studi tenuta alla Accademia di Venezia il 03 ottobre 2000



Pubblicato grazie al contributo della REGIONE VENETO, L.49/1978

Casa Editrice Il Prato, via Turazza 19, 35128 PADOVA - tel. 049-8078534

Editori della rivista trimestrale: PROGETTO RESTAURO

© 2001 - Padova.



Celebrazioni duecentocinquesimo anniversario della fondazione
Con il patrocinio del Presidente della Repubblica, *Carlo Azeglio Ciampi*

Accademia di Belle Arti di Venezia
DIPARTIMENTO TECNICHE E RESTAURO BENI ARTISTICI MODERNI E CONTEMPORANEI

Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro
Pratiche e principi del restauro dei dipinti

A cura di Vanni Tiozzo



il prato
Casa Editrice Il Prato

Sommario

Presentazione Regione del Presidente della Regione Veneto <i>On. Giancarlo Galan</i>	p. 5
Presentazione del Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia <i>prof. Riccardo Rabagliati</i>	p. 7
Introduzione del Direttore Dipartimentale. Dipartimento Tecniche e Restauro Beni Artistici Moderni e Contemporanei <i>prof. Vanni Tiozzo</i>	p. 9
Atti della giornata di studi del 03 ottobre 2000, interventi:	
Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro <i>Giovanna Nepi Scire`</i>	p. 11
Riflessioni in margine al "risarcir i pezzi lacerati e mancanti..." di Pietro Edwards <i>Anna Maria Spiazzi</i>	p. 19
Le indagini diagnostiche da Pietro Edwards alle carte del restauro <i>Paolo Bensi</i>	p. 39
Riflessioni sull'Edwards e brevi note su alcune esperienze di restauro <i>Marco Ciatti</i>	p. 51
Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro, Restauro e Accademia <i>Vanni Tiozzo</i>	p.79
Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro	p.95
Appendice documentaria	p. 111

Presentazione del Presidente della Regione del Veneto

L'attenzione della Regione del Veneto nei confronti di quella straordinaria scienza della restituzione – culturale e fisica – dell'opera d'arte che è il restauro non è riservata ad occasioni episodiche od eventi speciali, ma data da tempo.

Una prima ricognizione storica della nostra presenza in questo campo così delicato della salvaguardia dei beni culturali è stata, tuttavia, fatta solo recentemente ovvero nell'occasione della mostra da noi promossa lo scorso anno in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini: "Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto. 1984-2000".

Quella iniziativa - che ha consentito con autorevolezza di dare rilievo pubblico sia ad uno dei principali compiti scientifici e culturali dei musei, la conservazione, sia all'azione della Regione quale ente che, in virtù della L.R. 50/1984, contribuisce economicamente al restauro delle opere d'arte conservate nei quasi trecento musei veneti - ebbe quale fonte di ispirazione il ricordo di Rodolfo Pallucchini e delle sue mostre ("I capolavori dei musei veneti" e "Cinque secoli di pittura veneta") organizzate all'indomani degli effetti devastanti del secondo conflitto mondiale anche sulla memoria racchiusa nel patrimonio delle nostre opere d'arte. Avviandoci verso il nuovo secolo, abbiamo, dunque, giudicato importante guardare al passato e comprendere, e far comprendere, che esso si tutela grazie a due azioni principali: conoscere e conservare.

Anche la giornata di studio, della quale qui si raccolgono gli atti, ha assunto quale bussola etica e deontologica il guardare al passato per migliorare il presente e costruire il futuro. Nel ricordo di Pietro Edwards (1744-1821), l'Accademia di Belle Arti di Venezia ha voluto avviare una riflessione non solo su pratiche e principi del restauro dei dipinti ma, più in generale e più profondamente, sullo 'stato dell'arte' del settore del restauro e sulle potenzialità ancora oggi non completamente espresse della professione di restauratore.

Un tema di grande attualità in questo momento in cui si stanno verificando vivaci coincidenze di interesse: la promulgazione di una legge, la cosiddetta Merloni ter, che ha riacceso il dibattito sulla definizione e la qualità delle imprese di restauro; il passaggio

alla giurisdizione universitaria delle Accademie di Belle Arti, con il loro ricco patrimonio di documenti e di competenze. Infine, il ruolo importante delle Regioni sempre più chiamate, anche in sede di coordinamento nazionale, ad impegnarsi nel settore delicato della formazione degli operatori della cultura; un impegno che, evidentemente, deve andare al di là dell'intervento nel campo di nostra competenza della formazione professionale di mano d'opera qualificata per guardare in prospettiva ad una crescita nell'ottica della ricerca e della documentazione.

Il Veneto dal ricco e particolare patrimonio artistico non presenta ancor oggi quel centro di ricerca, di studi e di formazione sul restauro che già Pietro Edwards, con cui ci si è confrontati in questo convegno, riteneva indispensabile ai suoi tempi proprio in considerazione della singolare particolarità tecnica dell'arte veneta. Godiamo, tuttavia, della felice situazione di una sempre proficua collaborazione tra gli enti che, per le loro diverse competenze, sono chiamati alla salvaguardia e alla tutela delle nostre opere d'arte, vero patrimonio dell'umanità. L'invito che ci viene dal ricordo dello Edwards è quello di non sprecare l'occasione di questa coincidenza di intenti.

Il nostro auspicio è, dunque, quello di vedere i frutti di quella coincidenza non solo nel conservare quello straordinario bene comune che è la memoria della nostra identità culturale, ma anche nella proposta di una progettualità altrettanto comune che porti alla crescita professionale dei nostri restauratori.

Presidente della Regione del Veneto
On. dott. Giancarlo Galan

In questo anno 2000, che è il duecentocinquantesimo dalla fondazione dell'Accademia di Venezia e insieme vede il passaggio, lungamente atteso, delle Accademie di Belle Arti italiane alla giurisdizione del Ministero della Ricerca Scientifica e dell'Università, una giornata di studi in onore di Pietro Edwards (1744-1821), pittore, restauratore e professore Accademico, assume un significato particolare.

Coinvolgendo in questo evento le maggiori istituzioni nazionali interessate alla tutela dei beni culturali, l'Accademia di Venezia intende infatti ribadire la continuità nel presente del suo interesse a formare operatori qualificati nel campo del restauro.

Negli ultimi decenni, la struttura didattica delle Accademie italiane ha molto ampliato la propria offerta formativa, accostando alle discipline tradizionali, quali la pittura, la scultura e le tecniche connesse, nuovi insegnamenti a carattere tecnico-scientifico. Questo ventaglio di saperi, in cui l'esperienza pratica delle tecniche tradizionali si associa allo studio delle discipline storico-critiche e insieme all'uso delle moderne tecnologie, è oggi, nel panorama della formazione universitaria, una caratteristica privilegiata delle Accademie di Belle Arti, ed è insieme il migliore contributo che esse possono portare alla formazione di quella complessa figura di operatore teorico-pratico, investito di cruciali responsabilità, che è il restauratore.

Evocando la figura di Edwards nell'ambito di un'Accademia di Belle Arti non si intende pertanto riproporre il modello anacronistico del pittore-restauratore; tanto più che nemmeno il pittore oggi è più legato esclusivamente agli strumenti tradizionali, ma utilizza per la sua espressività le più innovative risorse tecnologiche.

L'Accademia di Venezia, in particolare, avviando la sperimentazione di un corso di Diploma quadriennale in Pittura con indirizzo restauro, diretto dal Prof. Vanni Tiozzo, ha da tempo potenziato le attrezzature tecnico-scientifiche in uso nell'insegnamento del restauro, ed ha attivato collaborazioni con altre realtà universitarie, mutuando un insegnamento di Chimica del Restauro dalla Facoltà di Scienze Matematiche e di Fisiche Naturali dell'Università di Ca' Foscari.

Ci si augura dunque che questa giornata di studi possa non essere che la prima di una serie, e che inauguri una collaborazione armonica e un dibattito costruttivo tra tutte le realtà istituzionali interessate alla tutela del nostro patrimonio culturale e alla formazione di operatori altamente qualificati.

IL DIRETTORE
ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA
(prof. Riccardo Rabagliati)

Introduzione

Questi atti vogliono essere un primo tassello per un rapporto più esaustivo che il Dipartimento di Tecniche e Restauro dell'Accademia veneziana vorrebbe intendere, unitamente alle altre competenze del restauro e delle tecniche artistiche.

Lo scopo scientifico è quello di un dibattito che sappia non ignorare la cultura offertaci dal passato, per meglio valorizzare le competenze oggi impegnate nel settore. Tutto ciò, non rivolto specificatamente alla domanda, ampiamente dibattuta oggi, di quale debba essere il profilo formativo del restauratore, ma tendente ad un più armonico rapporto del restauro con la cultura e l'attività artistica.

Le grandi attenzioni per la ricerca sui lapidei, ad esempio, non possono essere giustificate come semplice interesse per i "grandi numeri" economici, ma quale testimonianza di un interesse intrinseco che parta da Istituti Universitari a cui competono le specifiche conoscenze disciplinari.

Il nocciolo delle conoscenze nell'ambito artistico tradizionale, pigmento legante e vernici, consta, per lo più, di ricerche documentali o di analitica spinta, e viene difficilmente interpretato tecnicamente, il che è testimoniato, con probabilità, proprio dallo squilibrio delle risorse e delle professionalità coinvolte nelle ricerche; fatto dovuto, forse, al confino delle Accademie nell'alveo del Ministero della Pubblica Istruzione.

Il Dipartimento delle Tecniche e del Restauro, della Accademia di Belle Arti di Venezia, ha l'ambizione di sviluppare proprio le ricerche tecniche su tale settore, partendo magari da "banali" prove che, supportate dalle conoscenze del passato, possono offrire un nuovo e più preciso contributo alla conoscenza dei materiali con i quali operare correttamente al presente e, si spera, anche per il futuro.

Nel clima di aperta collaborazione, sulla quale si confida, poniamo a disposizione, di tutti gli interessati, le trascrizioni delle parti più interessanti del carteggio di Edwards presente nell'archivio della nostra Accademia; in gran parte inedito e comunque di difficile reperibilità.

In ultima, un grazie alla Regione Veneto per il sostegno economico alla presente pubblicazione.

IL DIRETTORE DIPARTIMENTALE
DIPARTIMENTO TECNICHE E RESTAURO BENI ARTISTICI MODERNI E CONTEMPORANEI
(Vanni Tiozzo)

Restauro e Accademia.

Scorrere le documentazioni di restauro, presenti in Accademia a Venezia, impressiona per quantità e qualità tuttavia, pur essendo diverse le pubblicazioni estrapolate¹, assai limitati sono gli studi rapportati con l'oggi.

In questo modesto contributo prendo in considerazione due soli documenti per porre in evidenza questa argomentazione:

- *Capitoli che privatamente vi propongo alla considerazione degli EE.mi Rif.ri dello Studio di Padova per l'effettuazione del Ristauero generale dei Quadri di pubblica ragione, loro commesso con decreto dell' E.mo Senato 6 Giugno 1771.*²

Si tratta di un contratto tra la pubblica amministrazione ed alcuni professori per il restauro di tutte le pubbliche pitture, mediante il quale venivano fissate le norme per l'esecuzione dei restauri pubblici;

- *Carta del Restauro 1972 e suo Allegato C,*³

¹ M.Cagiano de Azevedo, *Provvidenza del Senato Veneziano per le opere d'arte*, "B.I.C.R.,3-4" Roma 1950; M.Vianello, *La tutela artistica a Venezia dal 1750 al 1810*, Univ.Padova, a.a. 1968-69; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1973, 2°ed.1988, pp.166-170; A. Conti, *Vicende e cultura del restauro - Pietro Edwards e le "pubbliche pitture"*, in "Storia dell'arte Italiana - Parte terza "Situazione momenti indagini" - Volume terzo"Conservazione, falso, restauro", Torino 1981, pp.57-59; L.Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei sec.XVII e XVIII*, in "Atti Istituto Veneto di SS. LL. AA.", 1974; G. Basile (a cura di, con profilo e regesto di Gloria Tranquilli), *Pietro Edwards - Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture - Istituzione di una formale pubblica scuola pel ristauero delle danneggiate pitture*, Min.BB.CC. I.C.R., Roma, 1994.

² Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, Busta "Copie di Atti riguardanti il Collegio dei pittori 1689/1798", datato 6/7/1777, firmato da Giuseppe Bertani, Niccolo Baldasini, Giuseppe Dizziani con la mediazione di Pietro Edwards, allora presidente del Collegio dei Pittori, il Dizziani era professore Accademico oltre che Collegiale. Tale documento, inedito, rappresenta la prima e più ricca elaborazione di quello conosciuto presente nella Biblioteca del Seminario Patriarcale Venezia, B.a Edwards n.1, ms.787/7, pubblicato parzialmente in: M.Cagiano De Azevedo, *Provvidenza del Senato Veneziano per le opere d'arte*, "B.I.C.R.,3-4" Roma 1950; M.Vianello, *La tutela artistica a Venezia dal 1750 al 1810*, Univ.Padova, a.a. 1968-69; A.Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1973, 2°ed.1988, pp. 166-170.

³ Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Circolare n.117 del 06 aprile 1972, inizialmente redatta come proposta di legge firmata da

E' una circolare ministeriale che rappresenta il più importante documento ufficiale di sintesi delle norme e delle prassi del restauro contemporaneo.

Per la settecentesca Accademia veneziana, l'abilitazione al restauro era elemento fondamentale nella tutela delle opere d'arte pubbliche, tanto da essere indicata al primo punto del documento ed esservi più volte ripresa. L'argomento restauratori era tracciato con tale selettività da portare ad indicare un numero massimo di sette⁴ persone per tutti i pubblici restauri; inoltre, è bene ricordare, che questa restrizione muoveva già da una situazione di selettività precedentemente definita dal Collegio⁵. Tanta severità non era certo data da intenzioni di sperimentazione, ma frutto di una consapevole politica nella gestione delle Arti; politica tendente a rifuggire a restauri di varia ed incerta esecuzione, pur se offerti. Con questa considerazione vediamo tracciato e sviluppato anche il delicato aspetto della formazione; è infatti implicito che la formazione del restauratore doveva muovere dalla migliore conoscenza delle tecniche artistiche, impartite dalla stessa Accademia, a cui doveva seguire un perfezionamento specifico per l'apprendimento delle tecniche e della filosofia del restauro da effettuare in seno alla stessa Accademia con la verifica dell'ispettore ai restauri. L'attenzione per la "preparazione tecnica e critica" dei restauratori è evidenziata anche dal documento del 1820⁶, nel quale Edwards, a fronte del diffondersi della tecnica "foresta" che si imperniava sul disegno ed il successivo

Pietro Romanelli, Alfredo Barbacci e Cesare Brandi –relatore-, tuttavia mai promulgata, quindi modificata in circolare ministeriale.

⁴ *“Fuori di queste sette Persone che posson dirsi, tre Principali, e quattro subalterne, non sarà permessa l'introduzione d'altri Professori, che sotto qualsivoglia titolo partecipino nel lavoro;... così poi per sicurezza del pubblico servizio resta agli Esebitori medesimi tolta la libertà di introdurre compagni, sostituti, o aiutanti ... ben intendendosi che la molteplicità degli operanti, e la licenza di chiamar sostituti toglierebbero a poco a poco la disciplina della compagnia, e la uniformità del lavoro, ed esporrebbero a rischio gravissimo l'esito dell'Intrapresa”.*

⁵ Il controllo dei pubblici dipinti era già stato delegato al Collegio dei Pittori, poi Accademia, in base ad una norma del 1724. Già nel 1762 il Collegio dei pittori aveva formulato un lungo elenco di opere bisognose di restauro ed a questo era allegato una "Nota dei professori" idonei a tali interventi, tra cui: Gasparo Diziani, Fabio Canal, Giuseppe Angeli, Giacomo Guarana, Giuseppe Nogari, Giacomo Marieschi, Giuseppe Bertani, Gaetano Zompini e Domenico Maggiotto.

⁶ P. Edwards, *Instituzione di una formale pubblica scuola pel ristauo delle danneggiate pitture*, minuta all'Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, B.a “Atti del Collegio dei Pittori, 1689/1798” e Biblioteca Seminario Patriarcale, B.a Edwards n.2, ms.912/64; pubblicato in G. Basile (a cura di), *Pietro Edwards*, Min.BB.CC. I.C.R., Roma, 1994, pag. 28-46 (a pag.46 il passo citato).

riempimento cromatico⁷, sviluppa il primo progetto di una scuola di restauro nella consapevolezza dell'importanza della specifica conoscenza tecnico-pittorica della scuola veneta.⁸

La sperimentazione di materiali e sistemi applicativi, è un altro argomento centrale nel documento settecentesco. Qui viene evidenziata l'importanza della puntuale conoscenza dei materiali in relazione alla loro applicazione, prevedendo che le scelte sull'impiego ed il controllo siano affidate solamente al capo restauratore, congiuntamente con l'ispettore, massimi esponenti della conoscenza e dell'esperienza. In questo contesto anche la dicitura *a lui solo cognitisegreti* è individuabile come forma di attenta moderazione delle sperimentazioni più avventurose, proprio perchè era previsto lo scambio di informazioni tecniche tra tutti i membri dell'impresa, in un clima di collaborazione, e sempre con il controllo finale dell'ispettore e del professore anziano.⁹ Quanto l'indicazione circa i segreti sia da mettere in rapporto con il rispetto professionale di ciascuna compagine, è testimoniato dall'esortazione a controlli concreti, evitando "odiose pedanterie".

⁷ Tiozzo Clauco Benito, *El parlar venexian in pitura*, in "Notizie da Palazzo Albani", Anno X n° 2, Urbino, 1981, p.35-41; ibidem, *Come dipingeva Tiziano Vecelio*, in "Arte l Documento", n° 9, 1996, p.205-211.

⁸ *"dall'agevole introducimento dei fallaci metodi che si possono insinuare nella pratica di questo mestiere, risulterà senza meno il grave indecoro nazionale, ed il pericolo ai quali andrebbe incontro se costretti dalla mancanza di operatori propri dovessimo invitarne dei forestieri, bene spesso non molto conoscitori degli stili e dei modi escutivi usati dai Veneti Capi-Scuola"*.

⁹ *"Professor Direttore avrà cura che tanto i compagni, quanto gl'assistenti si occupino in quella parte, e qualità di lavoro meglio adattate alla not'abilità di ciaschedun d'essi, indicherà il modo nel quale, a misura delle circostanze, si dovranno eseguire le varie operazioni dell'arte; somministrerà, e tempererà i liquidi, i mesturi, e gl'ingredienti occorrenti, ed a lui solo cogniti"* *"Prenderà finalmente in osservazione tutto ciò ch'ei crederà poter meritare riflesso, se ne farà dar ragione dai Professori, e potrà liberamente dar loro dei consigli, guardandosi però dalle odiose, ed inutili pedanterie, e dal voler sapere i loro segreti"*.

Documento del 14 dicembre 1784, relativo al Sig. Giuseppe Gobis; Archivio della Accademia di Belle Arti di Venezia, Busta "Copie di Atti riguardanti il Collegio dei pittori 1689/1798" *"Più ancora resta proibito .. il portarsi ingredienti segreti, o diversi da quelli che gli saranno somministrati; potendo però proporli all'Ispettore, da quale dovrà dipender poi per l'uso di essi"*, ed ancora – *"Potrà egli, anzi ne resta eccitato, dire il suo parere ad ognuno dei principali ed assistenti suoi compagni ... ed in specialità potrà avvertire l'Ispettore quando questi non si avvedesse di qualche disordine, o sbagliasse in qualunque ordinazione; notando che il presente avvertimento è qui incluso per ordine preciso dell'Ispettore med.mo"*.

Oltre alle delicate indicazioni su operatori e ricerca, il documento dispone pure di una normativa metodologica su quanto eseguibile alle opere d'arte. Nell'articolato relativo agli obblighi dei professori, veniva definito chiaramente l'importanza prioritaria della materia originale, questo anche in quelle situazioni limite, in cui fosse stato indispensabile eseguire interventi integrativi per il recupero della composizione (unità potenziale); interventi fatti, però, con la chiara indicazione che la materia pittorica originale non doveva essere intaccata, nemmeno quando questo potesse eliminare alterazioni cromatiche o formali. Non a caso l'ispettore veniva esortato a vigilare sull'integrità della materia, in modo particolare nella fase di pulitura; indicazione della consapevolezza del rischio reale di irreversibilità nelle varie operazioni. Infatti, questa particolare specificazione non può essere confusa col senso estetico per opere "patinate", in quanto subito appresso viene richiesta la pulitura completa dell'opera, sempre a patto che questa non pregiudichi la stratificazione originale. Quanto il rispetto della materia fosse importante è testimoniato dalla sua posizione prioritaria sia negli obblighi dei professori che degli ispettori.¹⁰

Data la centralità del rispetto della materia originale dell'opera, nell'allora impostazione del restauro, è ovvio che la reversibilità, dei materiali e degli interventi fosse un elemento altrettanto importante del documento. Il documento, per definire questo importantissimo aspetto del restauro, non usa articolazioni di possibile varia interpretazione, ma una pragmatica definizione che impone l'impiego dei soli prodotti di cui si conoscano le modalità di rimozione.¹¹ A tal proposito si deve precisare che, la richiesta della consapevolezza sulla rimozione dei materiali, non era una aleatoria indicazione disattesa dalla prassi in quanto è noto come l'Edwards ed i professori fossero contrari all'impiego dei beveroni¹² che

¹⁰ *“senza pregiudicare la verginità se saran vergini, ... cioè non corrosi nella superficie del colore, e molto meno nel corpo di Esso. Ritroveranno l'atto originale di tutti i colori anneriti, quando però questi non siano intrinsecamente mutati, come succede in quasi tutti gl'oscuri, o sian ombre.”*

“Che per ispedire sollecitamente il lavoro non si addoperino corrosivi di sorta alcuna con rischio di toglier al dipinto la sua virginità.” “che non si negligga di levare tutto lo sporco, e le vecchie vernici dal Quadro quando non vi fosse pericolo nell'operare in tal modo”.

¹¹ *“S'impegnano poi che non si useranno nei Quadri ingredienti che non si possano più levare ne vernici che incrudeliscano il colore, ma ogni cosa necessariamente addoperata, sarà facilmente amovibile da ogn'un ch'intenda l'arte.”*

¹² Michelangelo Cagianò De Azevedo, *Provvidenze del Senato veneziano per le opere d'arte*, in *“Bollettino Istituto Centrale Restauro”*, n.3-4, Roma 1950, pag.116 e 119.

allora si stavano diffondendosi in Italia dall'oltralpe; autentica consapevolezza che le impregnazioni non sono mai totalmente controllabili né asportabili.

Sorprendente è pure come venga tracciato l'importanza del rispetto della cosiddetta istanza estetica dell'opera d'arte: il divieto al sormonto della materia originale, affrontato così decisamente, di fatto porta alla condizione della riconoscibilità dell'intervento attraverso l'individuazione del contorno fisico della integrazione, oltre che della sua stessa materia, essendo questa eseguita a vernice. Un'esemplificazione emblematica, è rappresentata dalla integrazione della *Adorazione dei Magi* di Bonifacio Veronese, nella sala degli stucchi di Palazzo Ducale a Venezia, dove si scorge con facilità, ma senza disturbo, l'integrazione del volto del Remagio anziano. Ancora più sorprendente è rilevare che questo rispetto dell'istanza estetica dell'opera non fosse inconscia sensibilità, ma autentica consapevolezza disciplinare; così infatti viene dimostrato dalla definizione di non integrabilità per quelle lacune che investivano intere composizioni, contrariamente alle lacune riguardanti investivano solo delle parti marginali per cui era prevista l'integrazione¹³. Quest'ultima parte sarà poi omessa nel documento approvato in via definitiva, a dimostrazione di un divario conoscitivo tra i pittori-restauratori e i Riformatori allo studio.

Sorprendente risulta ancora l'importanza che il trattato settecentesco dà alla documentazione dei lavori di restauro: questo compito veniva assegnato alle descrizioni dell'ispettore. Il rifuggire dalla descrizione operata dal restauratore, deve essere considerata una sottile forma per ottenere una relazione tendenzialmente più oggettiva che soggettiva; non essendo l'ispettore l'artefice del restauro, inoltre era una forma indiretta d'obbligo al controllo.¹⁴ Quanto queste documentazioni siano ancora oggi utili, per le loro dettagliate descrizioni è testimoniato, ad esempio,

¹³ *“Rimetteranno tutte le mancanze del colore scrostato, e caduto, senza occupare il color vecchio,” “nell'applicare i necessari ritocchi non si sorta mai dai margini delle cicatrici”.*

“Risarciranno i pezzi lacerati, e mancanti, come sarebbe a dire una testa, una mano, o altra tal cosa imitando sempre il carattere dell'autore.... S'intende però che il debito di rimetter dei pezzi mancanti non s'estende oltre le cose all'incirca individuate, e non comprende l'obbligo di rinovare dell'intera composizioni; cioè non sarebbe ristaurare, ma originalmente dipingere”.

¹⁴ *“esposizione in iscritto, individuando e particolarizzando... e pericolo non vi sia che li Professori si prevalgano dell'inscienza di chi non è dell'arte per trascurare alcuna parte degl'obblighi loro” “ Che tutte le mecaniche operazioni sian eseguite con ogni possibile diligenza; dal che dipende in gran parte il buon esito del lavoro”*

dalla referta sul soffitto di Paolo Veronese nella sala della Bussola di Palazzo Ducale, datata 8 ottobre 1778¹⁵.

La Carta del Restauro 1972 è qui posta a confronto con il documento settecentesco, in quanto rappresenta il più completo documento del Novecento a normativa nei restauri. Il documento del 1972 era stato ideato come norma legislativa, poi fu promulgato come circolare ministeriale; ciò potrebbe sembrare una limitazione, ma nel contesto, in cui il Ministero per i Beni e le Attività Culturali controlla ogni operazione di restauro, è evidente il medesimo rilievo. Questo documento si occupa in generale di tutte le discipline del restauro -architettura, archeologia, dipinti, sculture- e pone inoltre, con le sue appendici, indicazioni specifiche per i vari settori. Qui, il nostro interesse va alla appendice "C", relativa alle opere pittoriche, che definisce una normativa metodologica su quanto eseguibile alle opere d'arte.

Risulta da subito evidente come il documento ruoti intorno ad un predominio della istanza estetica nell'opera d'arte, concetto caro a Cesare Brandi, ed è in questa chiave che vengono infatti vietati tutti i completamenti. Viene ammessa solamente l'integrazione di parti di *dimensioni ridotte* che *non investano figure*, e questa deve essere eseguita in modo riconoscibile per la netta perimetrazione oppure per l'impiego di un diverso materiale; quindi, per tutte quelle mancanze non integrabili, viene indicata la soluzione di utilizzare parti *neutre* o con *in vista il supporto originario*. Si tratta di una ripresa di intuizioni del Cavalcaselle e del Botti, ma in chiave decisamente poco convinta tanto da non tentare nemmeno di chiarire il concetto di *dimensioni ridotte* o *figure*.

Le indicazioni più relative alla materia, quelle di pulitura, sembrano essere impostate principalmente sull'istanza estetica, in relazione all'aspetto assunto dall'opera nel suo passaggio storico. Vengono qui vietate le rimozioni di vecchie integrazioni, la rimozione della *patina* e delle *vernici antiche*, mentre è consentita la rimozione degli elementi di falsificazione. Purtroppo il concetto di patina^{16 17 18 19 20} è ancora oggi

¹⁵ Pubblicato da: A.Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, Pag.166-170.

¹⁶ Baldinucci F., *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*, Firenze 1681, p.119: "Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce".

¹⁷ Brandi Cesare, voce "Restauro" in "Enciclopedia Universale dell'Arte", Venezia 1963, ed.2° 1972, vol.XI, pp.329; Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Roma 1963, 2° ed. Torino 1977, pag.90; "patina può essere il più delle volte dimostrato e consiste o in velature o in

tutt'altro che definito. Il termine è tuttora usato per definire la semplice alterazione delle vernici o i sedimenti, oltre che l'alterazione dell'essudato, in un contesto di assimilazione estetica di elementi tecnicamente decisamente ben definibili e diversi. Ancora meno chiaro è, poi, cosa individui la vernice antica, giungendo, quindi, ad una palese inapplicabilità della norma *rispettando patina e eventuali vernici antiche*.

Un palese riferimento al rispetto della materia originale emerge in questo documento nelle indicazioni sulla pulitura, qui viene fissato che non si debba mai giungere allo smalto del colore e, quindi, bisogna fermarsi prima del termine delle stratificazioni sovrapposte; è poi l'allegato che si spinge a definire procedure tecniche, come quelle che la pulitura deve essere eseguita con la continua verifica visiva del restauratore e che gli eventuali mezzi chimici debbano essere "volatili"²¹.

Che il documento verta principalmente su elementi di valutazione estetica è confermato nelle indicazioni di consolidamento dove, nell'indicare la loro ammissibilità, viene chiesto semplicemente che

vernici colorate", ma poi Brandi indica come condivisibile la stessa definizione già citata del Baldinucci.

¹⁸ Dizionario Enciclopedico Rizzoli. © Milano 1995; voce "Patina": "*Particolare inscurimento del colore che presentano molti oggetti antichi di metallo, legno, ceramica, marmo, ecc., a causa della prolungata esposizione all'aria e all'umidità. Sottile strato di carbonato basico di rame che si forma sulle superfici di bronzo per azione dell'aria umida. (La p. protegge il metallo da un'ulteriore corrosione). Per estens. Con significato generico, velo, strato leggero di qualcosa che si deposita su una superficie: Una p. di polvere sul tavolo.*"

¹⁹ CNR-ICR, Roma 1990, "Raccomandazioni NORMAL-1/88", voce Patina: "*Alterazione strettamente limitata a quelle modificazioni naturali della superficie dei materiali non collegabili a manifesti fenomeni di degradazione o percepibili come una variazione del colore originario del materiale. Nel caso di alterazioni indotte artificialmente si usa di preferenza il termine patina artificiale.*"

²⁰ "Artis", Istituto Arte e Restauro, Firenze 2000; voce "Patina o patina (arcaico)": "*In pittura indica una lieve colorazione (variante dal bruno al giallo dorato) che assume un dipinto nel tempo, causata dal naturale ingiallimento della vernice e dall'essudazione del legante. In quanto testimonianza della vita del dipinto nel tempo può essere valutata come parte integrante dell'opera e, da buona parte delle scuole di restauro, considerata come elemento da non rimuovere, tranne nel caso in cui l'alterazione sia tale da impedire la corretta lettura del dipinto. Il concetto stesso di patina, il suo apprezzamento e la sua negazione (con il conseguente intendimento di eliminarla) sono comunque state e tuttora sono al centro di notevoli controversie, spesso riconducibili alla storia del gusto.*"

²¹ "non devono giungere mai allo smalto del colore" "Da escludere comunque qualsiasi mezzo che tolga la visibilità e la possibilità di intervento e controllo diretto nel dipinto." "I mezzi chimici devono risultare di natura tale da poter essere immediatamente neutralizzati, inoltre volatili e tali cioè da non fissarsi durevolmente negli strati del dipinto".

queste non abbiano a procurare sensibili alterazioni cromatiche e o materiche sull'immagine. Altre precisazioni circa il consolidamento, hanno caratteristiche così poco realistiche da risultare inutili, a dimostrazione di una grossa lacuna tecnica degli organi preposti. Mi riferisco all'ammissione di impregnazioni, purchè ciò non si rilevi all'esame pinacoscopico della superficie, o il preferire i fissativi minerali reversibili per i dipinti murali.²²

Anche il delicato ed importantissimo aspetto della reversibilità degli interventi, sembra essere condizionato dal predominio dell' "istanza estetica" sulla "matericità"²³ dell'opera ed a questo sembra riferirsi l'indicazione che è consentito qualsiasi intervento, purchè non renda impossibile nuovi interventi. La differenza tra la definizione usata, *non renderà impossibile*, e una più precisa alternativa, quale "agevoli", non può sfuggire nell'inevitabile interpretazione della norma.²⁴ Ecco che, in questo contesto, non è possibile cogliere il mancato uso del termine "reversibilità" quale consapevolezza di un limite tecnico, per cui il più delle volte è impossibile rimuovere le sostanze introdotte, ma si percepisce invece una disattenzione per gli aspetti tecnico materiali dell'opera.

La sperimentazione di materiali, oltre che dei rispettivi sistemi applicativi, è sorprendentemente ben definito nel documento e questo può far sembrare esistente una certa attenzione alla materia. Per questo ufficio viene indicata una unica figura istituzionale, l'Istituto Centrale per il Restauro, come chi debba svolgere ricerca sperimentazioni e controllo.²⁵ L'intento è dunque, analogamente al Settecento, di limitare

²² "non dovranno essere tali da alterare sensibilmente l'aspetto della materia e il colore delle superfici" "fissaggio potrà essere eseguito a seconda dei casi, o localmente, o con una soluzione distesa uniformemente,.... Ma comunque il fissaggio sia eseguito, è regola stretta che venga rimosso qualsiasi traccia di fissativo della superficie pittorica. A questo scopo, dopo il fissaggio, dovrà essere esperito un minuto esame al pinacoscopio" "Circa la fissatura del colore, bisogna orientarsi verso un fissativo che non sia di natura organica, anzi il meno possibile i toni originari, non divenga irreversibile col tempo."

²³ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, 2° ed. Torino 1977, pag.7-8;

²⁴ "deve essere eseguito in modo tale e con tali tecniche e materie da poter dare affidamento che nel futuro non renderà impossibile un nuovo eventuale intervento di salvaguardia o di restauro".

²⁵ "L'uso di nuovi procedimenti di restauro e di nuove materie, ... dovrà essere autorizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, su conferme e motivato parere dell'Istituto Centrale del Restauro, a cui spetterà anche di promuovere azione presso il Ministero stesso per sconsigliare materie e metodi antiquati, nocivi e comunque non collaudati, suggerire nuovi metodi e l'uso di nuove materie, definire le ricerche alle quali

le applicazioni improvvisate o ignare di consimili esperienze negative. Quindi, solo a questo Istituto, compete la definizione di nuove metodologie o l'impiego di nuovi materiali. In merito bisogna precisare che questo aspetto era sapientemente collegato alla catalogazione delle modalità d'intervento da effettuarsi nell'intero ambito nazionale, onde avere una conoscenza più approfondita dei vari problemi e quindi una ricerca ed una sperimentazione consapevole.

La documentazione sui lavori è un altro importante elemento di questa codificazione del restauro ed anche se non viene specificato, chi personalmente debba eseguirla, è ben indicato che questa deve convergere in un'unica catalogazione degli interventi a livello nazionale, presso l'I.C.R., come forma di approfondimento e controllo metodologico. Nel contesto vengono lungamente illustrate ed esortate le ricerche scientifiche, quando consapevolmente utili.²⁶

Circa la abilitazione e la formazione della figura che deve materialmente intervenire sull'opera d'arte, il restauratore, nulla viene indicato nel documento novecentesco; evidentemente, l'aspetto è ritenuto ininfluenza a riguardo le caratteristiche degli interventi.

Il raffronto dei due documenti mi porta alla considerazione che entrambi hanno una rilevante importanza scientifica pur muovendosi da impostazioni concettuali opposte; dal rispetto della materia, il primo, e dal rispetto dell'immagine, il secondo. Interessante sarebbe, quindi, poter confrontare alcuni risvolti applicativi per formulare delle ipotesi sulle prospettive.

La ristretta organizzazione operativa del Settecento veneziano, oltre al pragmatismo delle norme, assicurava una corrispondenza certa tra intenti progettuali dell'ispettore e operatività nei restauri; nel contesto attuale dobbiamo confrontarci con una realtà articolata, caratterizzata da innumerevoli soggetti che producono un coro di espressioni operative. Talvolta nella variegata pluralità, in eco a ricerche scientifiche, si giunge anche ad autentiche disaffezioni verso le poche indicazioni operative contenute nella Carta del Restauro, ciò senza che venga avvertita la necessità di mettere in discussione il documento al quale tutti dichiarano

si dovesse provvedere con una attrezzatura e con specialisti al di fuori dell'attrezzatura e dell'organico a sua disposizione".

²⁶ *"Inoltre ogni intervento deve essere preventivamente studiato e motivato per iscritto .. al quale farà seguito una relazione finale, ..sarà tenuta copia nell'archivio della Soprintendenza competente e un'altra copia inviata all'Istituto Centrale del Restauro" "per compiere delle sezioni stratigrafiche, qualora l'opera riveli stratificazioni".*

rifarsi. Certamente non è qui in discussione la qualità dei restauri, ma è evidente come una tale prassi possa portare ad una elevata soggettività di intervento; cioè proprio l'esatto contrario di quanto fosse preoccupazione dell'Edwards, ma anche, forse, dello stesso Brandi. Eccone alcuni esempi.

La "Carta del Restauro" impone di escludere i mezzi di pulitura che tolgano visibilità all'operatore: invece vengono praticati metodi di pulitura con impacchi di polpa di carta, quindi coprenti e che impediscono l'osservazione di quanto si va facendo e questo è avvenuto sin dagli stessi anni del documento,^{27, 28}.

Il documento impone che i mezzi chimici di pulitura siano volatili: poi, però, vengono impiegati dei "supportanti" al fine di portare ad agire in superficie per più tempo nei dipinti ad olio,^{29, 30}.

Sempre lo stesso documento impone che non devano essere visibili in superficie i consolidamenti: invece, già nel 1968, veniva eseguita l'impregnazione degli affreschi interni di G.B.Tiepolo a palazzo Labia a Venezia con *Paraloid b72*³¹; una applicazione il cui effetto di opaco incupimento giallognolo è ancora rilevabile in superficie; operazione che fu subito imitata su "ogni" altra superficie murale, talvolta anche per saturare i colori ad imitazione del patinato. La lunga esperienza anche negativa con gli acrilici non sembrerebbe aver suggerito cautele per l'applicazione dei più giovani alchil-alcossi-silani; oggetto di sperimentazione estrema³² e sono presto giunti a prassi³³. Eppure il

²⁷ Mora P. e L., *Metodo per la rimozione di incrostazioni su pietre calcaree e su dipinti murali*, in "Problemi di conservazione", Bologna 1973, p.339-344.

²⁸ Dini Dino, Magnolia Scuderi, *Gli affreschi di San Marco nella storia del restauro*, in "Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione", Firenze 1990, p.269-288 (intervento riferito dall'autore al 1969, nella Crocifissione).

²⁹ Cremonesi P. - Bellucci R., *L'uso degli enzimi nella conservazione e nel restauro dei dipinti*, in "Kermes", n.21 - sett-dic. 1994, p.45-64.

³⁰ Cremonesi P. - Bellucci R., *L'uso dei tensioattivi nella conservazione e nel restauro dei dipinti*, in "Kermes" n.24 - sett-dic.1995, p.55-74.

³¹ Pasquale Rotondi, *Il restauro degli affreschi del salone*, in "Palazzo Labia Oggi", Torino 1970, pp.102-124.

³² Gaetani M. Carolina - Santamaria Ulderico - Tamanti Giulia, *TREVISO - Loggia dei Cavalieri - Intervento di consolidamento e restauro di due aree campione di intonaci dipinti. Risultati analitici.*, ICR, Roma 04/05/1998, Prot. N. 5168/311, (Relazione); Gaetani Maria Carolina, Santamaria Ulderico, *Valutazione di prodotti idrorepellenti silanici ed acrilici impiegati per il trattamento delle superfici dipinte della facciata di Tizio da Spoleto in Roma*, in "I protettivi finali nel restauro delle facciate dipinte", Feltre 30/03/2000, atti in corso di pubblicazione.

³³ Fiorino F., voce "Fissaggio finale mediante applicazione di protettivo alchilsilossanico", in "Perizia n.20 del 30/03/1999", "Per i lavori di restauro superficiali [affreschi] esterne dell'ex municipio, sede dell'Ente Parco Dolomiti Bellunesi nel Comune

Forni³⁴ aveva usato chiare parole dissuasive, circa le resine sui dipinti murali, lo reputava il maggiore danno possibile proprio anche per le conseguenti difficoltà operative.

Riscontrate le varie problematiche e i tempi di rilevamento delle stesse per quanto riguarda le impregnazioni di sostanze organiche, come è possibile sentirci più sicuri se a queste sostituiamo delle impregnazioni minerali? Le modalità applicative e la successione delle diverse sostanze sono ancora empiriche, in quanto indicano una conoscenza probabilmente non completamente sviluppata. L'Idrossido di Bario³⁵, gli alluminati³⁶, gli ossalati³⁷, solo per citare in modo sommario alcune sostanze impiegate, fanno parte di metodi la cui azione è stata riletta in alcuni casi anche dopo un trentennio di applicazioni³⁸.

Sia l'impregnazione organica, che quella minerale, è applicata su fior fiore di opere d'arte e in due centri principali, Firenze e Roma, con apparente disinteresse per come opera il corrispondente, quasi ci fosse un patto di non interferenza.

Ma pure il restauro di opere "da cavalletto" non sfugge ad una certa irrequietezza nei procedimenti e nei materiali. I sistemi "alternativi" di consolidamento e foderatura delle tele,^{39 40 41} che prevedono

di Pedavena", Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale - Venezia.

³⁴ Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Successori Le Monnier Firenze, 1866, pag.42. - "Il danno maggiore che possa riscontrarsi in un affresco è quello di aver ricevuto sopra una vernice qualunque, sia di colla, sia di resine sciolte Perciò consigliamo a tutti i restauratori, che amano conservarsi buona fama, di non accettare mai l'impegno di rimettere o restaurare un dipinto che abbia ricevuto uno di questi vandalici strazj, perchè non potrebbero mai uscirne con onore".

³⁵ Ferroni E., Malaguzzi-Valerj, Rovida G., *Utilisation de techniques diffractométriques dans l'étude de la conservation des fresques*, in "8ème Colloque sur l'analyse de la matière", Florence -15/18 Septembre 1969; Lewin S.Z., *Preservation of limestone structure*, U.S. Patent, n.3, 577, 244, 04/05/1971.

³⁶ Bandini F.- Botticelli G. - Danti C., Metodologia e intervento di consolidamento nella cappella Calderini in S. Croce a Firenze, in "OPD Restauro 1-1986", Firenze 1986, p.059.

³⁷ Matteini M. - Moles A. - Giovannoni S., *Un sistema protettivo minerale per le pitture murali a base di calcio ossalato: proposta di un metodo e verifiche analitiche*, in "OPD Restauro 6-1994" p.007.

³⁸ Matteini M. - Nepoti M.R., *Controllo analitico dei metodi di desolfatazione per la rimozione del gesso nelle pitture murali e in altri manufatti litici*, in "OPD Restauro 8-1996", p.066-079.

³⁹ Berger A. Gustav, *Formulating Adhesives for the Conservation of Paintings*, in "Congresso IIC di Lisbona", Lisbona 1972, p.613-628.

⁴⁰ Fazi B. - Vittorini B., *Nuove tecniche di foderatura: Le tele vaticane di Pietro da Cortona ad Urbino*, Firenze 1995.

impregnazioni resinose del verso, sono senz'altro utili per quelle opere sensibili all'umidità (quali le contemporanee), ma la loro utilità è quanto meno dubbia per le opere tradizionali⁴², ossia la maggioranza di quelle circolanti in Italia, per la perdita di igroscopicità del verso; ciò porta ad una limitazione delle future possibilità di intervento.

Tutte queste nuove procedure, e materiali, sono supportate da una ampia letteratura scientifica, della quale, tuttavia, non possiamo ignorare la generale autoreferenzialità nonché l'assenza di sperimentazioni comparative.

In merito al delicato problema della reversibilità dei materiali, la scienza ci ha già più volte fuorviato, evidenziando a posteriori, due distinti concetti di reversibilità, quella ipotetica chimica e quella reale, cioè attuabile fattivamente nello specifico contesto, per lo più non coincidenti. E questo testimonia della tendenza ad ignorare le questioni tecnico-materiali nell'attuale processo di progettazione e verifica dei restauri. Il non comprendere come sia difficile – quando non impossibile - l'estrazione di un qualsiasi materiale una volta impregnato in un manufatto poroso, rende l'idea di come il disinteresse tecnico, unito ad una presunzione chimica, abbiano talvolta spinto a realizzazioni fallaci e spesso irreversibili. A volte si tende a colpevolizzare il prodotto impiegato, che di fatto viene sostituito ogni ventennio, ignorando la modalità applicativa. Inserire un materiale nuovo in modo diffuso, sulla totalità della materia dell'opera d'arte, può essere un'operazione agevole dal punto di vista progettuale ed economico, ma è decisamente infelice se si ignorano gli effetti a scadenza più o meno lunga sul manufatto. L'idea che tutto quanto viene impiegato, non assolutamente indispensabile alla immediata conservazione, sia di fatto dannoso, per quanto banale possa sembrare, è oggi molto lungi dall'essere condivisa.

Ovviamente, dal contesto conservativo esula l'integrazione pittorica, in quanto questa insiste sopra l'opera e quindi asportabile senza pregiudizio alcuno per l'originale; tuttavia è proprio sull'integrazione che si dà più spazio nella Carta del Restauro, a conferma dell'indirizzo e delle preoccupazioni estetizzanti delle norme.

La teoria di Brandi ha certamente il merito di aver cercato una uscita dalla grossa frattura ottocentesca, tra restauro "amatoriale" e restauro "conservativo" con la scoperta del "neutro" nelle lacune. Elemento che

⁴¹ Mehra Vishwa Raj, *Foderatura a freddo*, Firenze 1995.

⁴² Nonfarmale O., *Relazione sull'intervento di restauro*, in "La Cena in Emmaus di San Salvador", Venezia, 1999, p.58. Un dipinto igroscopico è stato in questo caso foderato con "resina acrilica caricata da silice micronizzata" rendendolo così non più igroscopico.

si rivela certamente non neutrale, nell'equilibrio della composizione. Brandi giunse anche astutamente ad un tentativo di astrazione di queste lacune, con l'adozione di un dislivello tra opera e lacuna in cui questa simulasse un "inconscio" supporto⁴³. Ma queste sparpagliate e ingombranti "figure", già provate da Cavalcaselle e da Botti, hanno spinto Brandi pure ad auspicare un primo processo di ricostituzione dell'insieme, in cui l'intervento, seppure riconoscibile, non doveva essere individuato alla distanza utile per cogliere l'opera⁴⁴. La linea di demarcazione nella scelta tra queste due possibilità di intervento, a neutro od a integrazione, non deve essere risultata perfettamente chiara se il "brandianesimo" ha poi disseminato ovunque la più varia casistica di neutri. Umberto Baldini, continua lo sforzo di Brandi nel tentativo di superare anche il criticato artificio dell'ideale supporto⁴⁵, le prime esperienze erano circoscritte alle dorature ed a pochi artisti "primitivi", ma recentemente possiamo ammirare delle notevoli integrazioni anche in rilevanti interventi "pubblici". Talvolta questi interventi sono più nitidi, come sulla *Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco⁴⁶ degli Uffizzi e talvolta lo sono meno, come nel *Cenacolo* vinciano⁴⁷. Nel primo viene riproposta in modo nitido la figura di un angelo, mentre nel secondo vengono riproposti, con un abbassamento tonale che riproduce anche l'ipotetica erosione, interi volti e mani⁴⁸. Forse stiamo convergendo sulla prima stesura dei professori veneziani, circa la integrabilità delle singole parti di una composizione.

Ma dove il divario è assoluto, tra la situazione antica e quella contemporanea, è nella differente individuazione dei requisiti del restauratore, oltre che nella definizione dei materiali e delle tecniche.

⁴³ Cesare Brandi, *Postila teorica al trattamento delle lacune*, in "Teoria del restauro", Roma 1963, 2° ed. Torino 1977, pag.19 (vedi ripresa concetto anche a pag.75).

⁴⁴ Cesare Brandi, *Postila teorica al trattamento delle lacune*, in "Teoria del restauro", Roma 1963, 2° ed. Torino 1977, pag.17: "integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata".

⁴⁵ Umberto Baldini, *Teoria del Restauro e Unità Metodologica*, Fiesole, 1981vol.2, pag.33, "Non sarà tuttavia sufficiente, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inserisce, scegliere — come di solito si fa — una tinta che non avanzasse ma retrocedesse."

⁴⁶ AAVV, *Lorenzo Monaco. L'incoronazione della Vergine degli Uffizzi l'Annunciazione di Santa Trinita a Firenze*, Edifir - Firenze, 1998.

⁴⁷ Brambilla - Marani, *Leonardo. L'ultima Cena*, Electa - Milano, 1999.

⁴⁸ P.C. Marani, *Leonardo*, Electa Milano 1994, figure a pag. 117 e 120.

Fin troppo selettiva quella settecentesca⁴⁹ decisamente inesistente quella novecentesca; evidentemente, oggi questo è ritenuto un aspetto ininfluenza nel restauro delle opere d'arte.

Non può quindi essere un caso, se oggi tutti sono ipoteticamente autorizzati ad intervenire su un'opera d'arte. La attuale legislazione⁵⁰, prevede che debbano essere invitati agli appalti delle pubbliche pitture tutti coloro che ne facciano richiesta, prescindendo dalle loro specifiche capacità. Questo grazie alla mancanza del regolamento pertinente che il Ministero per i Beni e le Attività Culturali avrebbe dovuto redigere per articolare l'ambito dei lavori pubblici (dopo questo convegno e prima della pubblicazione degli atti è stato formulato un regolamento ministeriale⁵¹, ma si può dire che nulla sia cambiato, essendo sempre previsto il metodo acritico della gara economica, tra una illimitata schiera di restauratori priva di distinzioni professionali).

Coerente è, quindi, che anche la "autorizzazione" per restauri delle opere non appaltate pubblicamente⁵² nasca talvolta dal vaglio di un progetto più in funzione di un "formulario di espressione" piuttosto che di un "metodo di operare". Pur riferite ad altri tempi, possono ancora fare impressione alcune parole di Alessandro Conti sui restauri di stato⁵³ e sulle relative pubblicazioni⁵⁴.

Il raffronto tra teoria di impostazione e gli effetti di queste due normative non può essere considerato inutile, per la sola considerazione che il mondo Veneto di un tempo fosse più semplice di quello attuale. I

⁴⁹ La compagnia per il restauro delle pubbliche pitture era costituita al massimo da sette persone nel laboratorio ai SS. Giovanni e Paolo, è stato istituito con Decreto del Senato il 03/07/1778 e chiude con l'occupazione dei francesi il 22/08/1797; a giugno 1785 erano ben 398 i restauri eseguiti dalla compagnia: vedi "Catalogo di tutte le Pitture restaurate sotto la direzione dell'Ispettor Pietro Edwards giusto a D.to dell'Ecc.mo S.to 3 7bre 1778... (giugno 1785), Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, Busta "Edwards".

⁵⁰ art. 23 e 24 della Legge 18/11/1994, n.109, modificato dall'art.8 D.L. 03/04/1995, n.101, e dall'art.8 Legge 18/11/1998, n.415.

⁵¹ D.M. 03/08/2000 n. 294.

⁵² Per cui corre l'obbligo della Approvazione ai sensi dell'art.23 del DM.490/1999.

⁵³ A.Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa 2°Ed, Milano 1988, p.301: "davanti alla modestia delle retribuzioni e delle prospettive di carriera nell'ambito dello stato, tale impostazione si era poi scontrata con l'impossibilità di creare una serie di operatori dalla professionalità ricca ed articolata come quella di chi lavorava per i privati".

⁵⁴ A.Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa 2°Ed, Milano 1988, p.294: "Almeno in parte la fama di questi restauri come intervento esemplare di una nuova filosofia della conservazione nasceva più dalla lettura dell'opuscolo che li illustrava che da un esame attento dei dipinti restaurati".

punti trattati, nel documento del diciottesimo secolo, sono tutti ancora fondamentali per il *cosmos* del restauro e indicano una coscienza ed una conoscenza, il cui merito non può essere sbrigativamente additato ad una sola figura, pur se rilevante.⁵⁵ Tutto questo insiste pesantemente per indicarci le pressanti necessità odierne, relativamente alla scelta dei restauratori e alla loro formazione, nonché alle sperimentazioni, al controllo dei materiali e delle tecniche di intervento.

⁵⁵ Il controllo dei pubblici dipinti era già stato delegato al Collegio dei Pittori, poi Accademia, in base ad una norma del 1724. L'atto del 3 settembre 1778, con il quale veniva affidato all'Edwards l'incarico di Ispettore alle pubbliche pitture, ricalca ed è successivo la sottoscrizione del documento in oggetto, datato 6 luglio 1777. Inoltre è rilevante sottolineare come il Bertani fosse tutt'altro che persona sprovvista ed ininfluenza, dato che alla data era un restauratore noto, maturo e scrupoloso. Egli operava su pubbliche pitture sin dal 1750 e nel 1771 arrivò a rifiutare l'incarico del restauro del Veronese del soffitto della Sala della Bussola di Palazzo Ducale a seguito dell'imposizione di collaboratori, da lui ritenuti poco qualificati. Ma ancora è rilevante ricordare come già nel 1762 il Collegio dei pittori avesse formulato un lungo elenco di opere bisognose di restauro ed a questo fosse allegato una "Nota dei professori" idonei a tali interventi, tra cui: Gasparo Diziani, Fabio Canal, Giuseppe Angeli, Giacomo Guarana, Giuseppe Nogari, Giacomo Marieschi, Giuseppe Bertani, Gaetano Zompini e Domenico Maggiotto.