

La Villa Madame. Achat et restauration par Maurice Bergès (1912-1925)

Villa Madama. Purchase and restoration by Maurice Bergès (1912-1925)

Il 14 gennaio 1913 l'ingegnere francese Maurice Bergès acquista Villa Madama ed affida i lavori di consolidamento e restauro all'architetto romano Pio Piacentini. Il 'fondo Bergès', scoperto al Musée de la Houille Blanche e che riguarda Villa Madama nel periodo 1912-1926, porta numerosi elementi alla storia contemporanea della villa ed una luce particolare sul restauro all'inizio del XX secolo. All'epoca vi era grande fermento nella Città Eterna, luogo d'elezione di intensi scambi internazionali e di confronto quotidiano sui molteplici problemi legati al restauro, che condurranno alla Carta di Atene nel 1931 e poi a quella di Venezia nel 1963. Quantunque già nel 1912 alcuni pensatori avessero già delle idee precise in merito ed alcuni specialisti elaborassero progetti con un'intuizione illuminata rivolta al futuro, fu necessario del tempo per chiarire i nuovi principi, imporsi alla maggior parte di coloro che avevano il potere decisionale, modificare le abitudini dei professionisti del settore, convincere i politici e adire le istanze amministrative. Il 'restauro' di Villa Madama si iscrive in questo vortice di attività: guidato inizialmente da precetti ispirati piuttosto da Camillo Boito, sarà in seguito valutato con criteri vicini alla futura Carta di Atene. Il risultato è quindi legato alle esitazioni dell'inizio secolo, in bilico tra le tendenze di ricostruzione derivanti dal XIX secolo e l'attuazione dei principi di conservazione preventiva che cominciano ad imporsi. Non potendo trovare applicazione nella Villa nel 1912, quei principi furono realizzati sull'integrazione di Bergès, conservata come si presentava nel 1923 (all'esterno) e che testimonia perfettamente quelle incertezze.

Crocifissi giotteschi. Alcune ipotesi sull'organizzazione del lavoro nella bottega medievale

Giotto-style crucifixes. Some ideas on how medieval art studios were organised

Sulla scia del lavoro di Bruno Zanardi sull'organizzazione del cantiere medievale della pittura a fresco, si è tentato di approfondire l'organizzazione del lavoro nella bottega medievale. A tal fine, sono stati paragonati alcuni Crocifissi giotteschi per riscontrare analogie e differenze esecutive e per dimostrare l'esistenza di una prassi operativa ripetitiva anche per i dipinti su tavola, identificando la produzione 'di cantiere' con quella 'di bottega', caratterizzate dallo stesso fare imprenditoriale messo a punto dall'impresa giottesca. Il paragone ha dimostrato che tutti i Crocifissi, e in misura minore quello di Santa Maria Novella, sono tecnicamente molto simili fra di loro, quindi effettuati attraverso una 'normalizzazione' dell'operato delle varie maestranze presenti in bottega. La tesi di un'attività di bottega standardizzata, all'interno della quale i procedimenti operativi siano definiti da un 'capo-maestro' è stata avvalorata anche dai grafici eseguiti sulle figure di Cristo. Dalla sovrapposizione dei grafici è emerso l'impiego sistematico di 'patroni' anche per esecuzione di manufatti su tavola, ritagliati in modo da ottenere delle sagome dei vari elementi costitutivi della figura, assemblati sul supporto per comporre il disegno esecutivo in posizioni diverse, eventualmente traslando alcuni elementi, ma anche impiegandoli recto-verso, oppure unendo sagome di grandezze e forme diverse. Tali patroni vanno quindi intesi come strumenti di fondamentale importanza per la regolamentazione del risultato artistico finale, che ci portano ad accettare che l'impeto creativo dell'artista medievale e non solo, fosse subordinato ad un 'fare di bottega', ovvero a regole codificate e prestabilite.

ABSTRACT

La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale: proposta di normalizzazione delle tipologie degli edifici nella banca dati del Sistema Informativo Territoriale
Risk Map for Cultural Heritage: proposal for standardising types and categories of buildings held on the national database (SIT)

Il Sistema Informativo Territoriale della Carta del Rischio consente, oltre ad una conoscenza geografica della distribuzione e della concentrazione dei beni sul territorio nazionale, di definire le varie forme di rischio a cui gli edifici sono soggetti, collegando la pericolosità, intrinseca del territorio, alla vulnerabilità del bene monumentale, che dipende dal suo stato di conservazione. Le schede di rilevamento della Carta del Rischio sono molteplici e realizzate con finalità differenti a seconda delle necessità di schedatura dell'edificio; in ogni caso l'univocità e l'organicità della banca dati del sistema informativo si basa su un concetto primario e fondamentale, ovvero l'unicità della scheda 'anagrafica identificativa' del bene. Dopo alcuni anni di sperimentazione del sistema informativo attraverso campagne di schedatura, sono emerse proprio all'interno di questa sezione fondamentale della banca dati una eterogeneità di tipologie tali da rendere complessa la ricerca e l'identificazione univoca di un bene. Questo studio si è proposto di analizzare il problema delle tipologie architettoniche dei beni presenti nella sezione anagrafica e di affrontare le varie criticità emerse attraverso la revisione della banca dati. La finalità, mediante un esame dettagliato dei criteri di suddivisione tipologica all'interno della Carta del Rischio, è quella di una normalizzazione delle tipologie architettoniche che renda possibile la definizione univoca di ciascun bene schedato.

Materiali vitrei nell'opus sectile di Porta Marina (Ostia antica)

Glass materials in the *opus sectile* of Porta Marina (Ostia Antica)

La decorazione in *opus sectile* rinvenuta nel 1959 a Ostia Antica, presso Porta Marina, esposta al Museo dell'Alto Medioevo di Roma, documenta la straordinaria perizia raggiunta dai Romani in questa tipologia artistica. La decorazione, risalente al IV secolo d.C., realizzata prevalentemente con tarsie marmoree, era pertinente ad una grande aula con esedra rettangolare. Il vetro è stato utilizzato per il mosaico della volta dell'esedra, sotto forma di tessere dorate o paste vitree azzurre, verdi, turchese, rosse e nere. Esso è stato inoltre impiegato in alcuni particolari dell'*opus sectile*; sono state individuate, infatti, lastrine e listelli in vetro sia monocromo che policromo (quest'ultimo imitante il serpentino e marmi variegati). Lo studio e le analisi scientifiche effettuate con microscopia elettronica a scansione (SEM) oltre che mediante microanalisi a raggi X hanno consentito di acquisire elementi utili a risalire alle materie prime e alle tecniche di lavorazione utilizzate per l'ottenimento dei diversi manufatti vitrei.

Realizzazione di modelli virtuali attraverso l'elaborazione di rilievi microfotografici. I manufatti in steatite di Tepe Hissar (Damghan, Iran)

Creating virtual models by means of processing micro-photographic reliefs. Items in steatite from Tepe Hissar (Iran)

Lo studio delle tracce lasciate dai procedimenti di manifattura (scheggiature, abrasioni e tagli) è uno dei campi di studio più consolidato e tecnologicamente avanzato della ricerca preistorica, con importanti aree di sovrapposizione con specifiche applicazioni nella diagnostica medico-legale (tracce riscontrabili su materiale osseo). Il caso di studio che proponiamo si riferisce all'industria delle perline in un materiale litico relativamente morbido, la steatite (silicato di talco e magnesio). L'industria studiata fu scoperta nella prima metà del XX secolo nel sito protourbano di Tepe Hissar (Damghan, Iran nord-orientale) e ri-esaminata negli anni '70 da un progetto congiunto italo-americano. L'industria, databile alla prima metà del III millennio a.C., procedeva squadrandolo i blocchetti di steatite e quindi tagliandoli in 'tavolette', successivamente suddivise in sbarrette allungate a sezione quadra. Le sbarrette, a loro volta, erano suddivise in piccoli parallelepipedi che rappresentavano le sbozze delle perline. Le tracce di taglio hanno morfologia variabile: alcune, molto regolari, sono riconducibili all'uso di lame in rame o bronzo; per altre è invece dimostrato l'uso di strumenti da taglio più irregolari, ottenuti dal riciclaggio di un materiale vetroso artificiale ricavato da scorie metallurgiche, e scheggiato alla stregua della più comune selce. A microfotografie digitali e alle immagini ottenute mediante SEM abbiamo accostato un'indagine micromorfologica per mezzo del softwa-

re di gestione delle immagini Leica LAS Montage 3D. Mediante tale applicazione abbiamo ottenuto, per l'interno di solchi di taglio visibili nella steatite, serie di rilievi microfotografici ad alta definizione, trasformati poi in altrettanti profili o micro sezioni che evidenziano su basi quantitative la differenza tra i due tipi di solco. Questa tecnica diagnostica richiede un'accurata pulizia delle cavità da studiare, realizzata con pulitura in vasche ad ultrasuoni, ma presenta il vantaggio di evitare la necessità di realizzare calchi silicnici dei solchi stessi. Uno dei maggiori problemi della microfotografia 'analogica' è rappresentato dall'esiguità della profondità di campo disponibile; già da alcuni anni sono stati realizzati dei software che permettono di assemblare sull'asse verticale del piano di focale dell'immagine quei punti che il limite fisico delle ottiche microscopiche non riuscirebbe a risolvere, ovvero poter mettere a fuoco su di una stessa immagine diversi piani di focale. L'evoluzione di questi programmi ha portato ad una generazione di prodotti che consentono non solo una perfetta messa a fuoco di immagini fin oltre il potere di risoluzione delle lenti, ma anche la costruzione di immagini virtuali tridimensionali, misurate sui tre assi cartesiani. Le riprese fotografiche, in un numero che può essere deciso dall'operatore, vengono gestite da un software, il Leica LAS multifocus, che comanda il movimento sull'asse Z del microscopio stereoscopico acquisendo n immagini che vengono quindi 'fuse' in un'unica diapositiva ottenuta dalla somma dei punti non ridondanti.

.....
*I materiali plastici: poliuretano, polimetilmetacrilato e polivinilcloruro.
 Tre casi di studio*

Plastic materials: polyurethane, poly-methylmetacrilate and polyvinyl chloride. Three case studies

I polimeri semisintetici e sintetici sono oramai presenti nelle collezioni di molti musei non solo come materiali costitutivi di dipinti, sculture, installazioni, ma anche come prodotti di moda, cinema e design. Gli studi e le indagini condotte in ambito conservativo nell'ultimo decennio hanno sfatato la credenza comune che li riteneva inalterabili ed indistruttibili mettendo in luce la loro suscettibilità al degrado. Molte opere in plastica infatti si trovano oggi in uno stato di degrado avanzato tale da richiedere un urgente trattamento conservativo. Risulta quindi evidente come oramai sia necessario conoscere in maniera più approfondita le complesse problematiche relative al degrado delle materie plastiche, importante la ricerca di nuove strategie conservative e indispensabile la loro conservazione preventiva. Sulla base di queste considerazioni il presente contributo si propone non solo di fornire informazioni di carattere generale ma anche di mettere in luce la diversità dei fenomeni di degrado e del loro manifestarsi rispetto ai materiali tradizionali, di delineare alcuni aspetti fondamentali necessari ad affrontare le problematiche conservative che coinvolgono le plastiche, nonché di individuare materiali idonei alla loro conservazione e di definire delle corrette strategie. Si delinea quindi brevemente la storia ed il degrado di tre polimeri di sintesi tra i più comunemente impiegati nell'arte contemporanea: poliuretano, polimetilmetacrilato e polivinilcloruro, per poi focalizzarsi sullo studio di tre manufatti realizzati con questi materiali plastici. Ciascun caso di studio ha fornito lo spunto per l'analisi delle materie plastiche, delle tecniche esecutive, dello stato di conservazione, del degrado e per la ricerca e lo studio sperimentale di prodotti e metodi di intervento per la loro conservazione.

.....
Indagini radiografiche sulla pala di Carlo Maratti nella cappella Spada

X-ray examination of the altar piece by Carlo Maratti in the Spada Chapel

La campagna radiografica condotta sulla pala dipinta da Carlo Maratti per la cappella Spada in Santa Maria in Vallicella ha evidenziato consistenti ripensamenti nell'impostazione delle figure e dell'ambientazione. La versione abbandonata è documentata graficamente da alcuni fogli del Maratta, in particolare da un disegno con la composizione generale conservato al Louvre e un altro con la sola figura della Vergine col Bambino nella Fondazione Aldega di Amelia. Nella presente nota è stata affrontata una lettura organica di quanto evidenziato dalle radiografie, aggiungendo nuove informazioni a quelle fornite dai precedenti studi che hanno tentato di far luce sulla lunga gestazione ed esecuzione della pala.

.....