

Opere in viaggio : musei, esposizioni e conservazione

Autor(en): **Golay, Stefania Gentile**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **44 (1993)**

Heft 4

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

STEFANIA GENTILE GOLAY

Opere in viaggio: musei, esposizioni e conservazione

La maggior parte delle esposizioni non si realizzano senza che le opere subiscano danni ed incidenti: ciononostante i musei allestiscono mostre sempre più spettacolari. Tra le cause di questo fenomeno sono annoverabili la drastica riduzione delle sovvenzioni pubbliche e la conseguente apparizione dei finanziamenti privati. Spesso considerate dagli stessi storici dell'arte come di valore scientifico più che dubbio, queste esposizioni a «gran successo» hanno effetti troppo spesso devastanti per le opere. Sarebbe auspicabile che le ambizioni dei responsabili non si realizzino più a scapito delle esigenze conservative delle opere, ma che la convergenza degli interessi gestionali e conservativi sia attuata sistematicamente.

Molte sono le vicende narrate circa i disastri che accadono durante i trasferimenti di opere d'arte e, sebbene una piccola parte di queste storie appartenga all'aneddotica, è purtroppo vero che la gran parte delle esposizioni non si allestiscono senza che si verifichino incidenti. A quelli appariscenti e famosi si aggiunge un'incalcolabile quantità di incidenti minori, meno noti ma altrettanto importanti: abrasioni, sollevamenti di colore, graffi, ammaccature, lacerazioni, fenditure e altre lesioni visibili solo mesi o anni dopo¹.

Di fronte a questi problemi le istituzioni museali ne parlano il meno possibile per non mettere a repentaglio la propria reputazione. Ad ogni richiesta di prestito si accompagnano promesse implicite ed esplicite che l'opera sarà trattata con tutti i doveri riguardanti e, dato che nessun museo vuole apparire incapace di garantirne l'incolumità, o sembrare irresponsabile, ogni misura necessaria è teoricamente sempre presa per prevenire i danni.

Molti musei si informano preventivamente per conoscere le norme di sicurezza, le condizioni climatiche, oppure lo stato delle strutture architettoniche delle istituzioni che richiedono il prestito. Nei musei in cui collaborano dei restauratori, vengono anche svolte indagini preliminari per definire se l'opera sia in grado di sopportare le condizioni di uno spostamento. Quando queste indagini, strettamente legate allo stato di conservazione e, per esempio, alla destinazione delle opere, risultano poco favorevoli o contrarie allo spostamento, devono allora frequentemente cedere il passo alla politica di reciprocità di prestito attuata abitualmente dai musei².

Per l'osservazione materiale e per la definizione delle norme conservative, le ragioni di esistere di una mostra, siano queste scientifiche, economiche od altre, non sono elementi importanti; importante è, invece, il modo con il quale queste norme sono eluse dal momento in cui sono invocabili ragioni economiche, scientifiche o altre. Poichè alla diminuzione delle sovvenzioni pubbliche e all'aumento dei costi di assicurazione e di trasporto, i musei reagiscono creando

esposizioni che riscuotono successo presso un pubblico sempre più vasto, e poichè il numero crescente sia delle mostre sia del pubblico non sembra destinato a stabilizzarsi nell'immediato futuro, e tantomeno a ridursi, è chiaro che i tempi sono maturi per un dibattito relativo ai problemi legati agli spostamenti delle opere d'arte³.

Lo spostamento di un'opera implica, oltre al viaggio vero e proprio, trasferimenti e maneggiamenti all'interno dei musei. Anche se gli addetti ai lavori fanno quanta parte di pericolo stia in queste manovre e quanta durante il viaggio, i progressi ottenuti nelle tecniche di protezione durante il trasferimento, unitamente al grande successo di esposizioni del tipo «Il tesoro di ...» o «I capolavori da ...», legittimano l'esistenza di esposizioni itineranti in tutto il mondo, o giustificano spostamenti di opere che sono notoriamente troppo delicate per essere trasportate. L'imballaggio, indipendentemente dalla sua sofisticazione, può limitare determinati pericoli senza però escluderli tutti, soprattutto non quelli dovuti agli errori di maneggiamento; ed è risaputo che i rischi sono maggiori una volta tolto l'imballaggio⁴.

In linea di massima i musei rifiutano o limitano il prestito di opere molto fragili, come per esempio i dipinti su legno, i pastelli, gli acquarelli e alcune tecniche miste, dato che la loro natura rende il loro spostamento particolarmente rischioso. L'applicazione di questa autolimitazione è tuttavia suscettibile di variazioni: l'importanza del contributo alla ricerca storica può essere un motivo di «eccezione alla regola», così come il mantenimento delle relazioni di scambio tra musei, oppure perchè il prestito a determinate istituzioni è fattore di prestigio. Dipinti su legno del Trecento e del Quattrocento, per esempio, sono stati prestati nel 1991 alla Fondazione Thyssen. Uscendo dall'ambito elvetico, e per non citarne che una tra le tante, l'esposizione *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, tenutasi l'anno scorso alla National Gallery di Washington, ha riunito oltre seicento dipinti, sculture, ed oggetti decorativi del tardo Quattrocento provenienti da trentaquattro paesi.

Le problematiche sollevate dagli storici in occasione di mostre come questa ed il dibattito che ne è conseguito, sono estensibili a tutte le esposizioni concepite in un dato modo: la discussione è imperniata sulle ragioni d'essere di queste esposizioni, e sul ruolo della storia dell'arte in questo processo di modellatura ed interpretazione della cultura per il consumo pubblico⁵. Anche se in termini talvolta falsificati dall'entusiasmo di prestare che hanno certi musei, questi dibattiti tra storici dell'arte «accademici» e storici «museali» vertono principalmente sulla dubbio scientificità delle esposizioni temporanee⁶. Eppure l'atteggiamento dei responsabili nei musei, nei confronti degli effetti devastanti di queste esposizioni sulle opere è la condizione essenziale per la loro conservazione.

In Svizzera i conservatori di museo sono, almeno in teoria, scelti tra gli universitari, e generalmente tra gli storici dell'arte: la loro formazione universitaria non contempla le conoscenze relative alla conservazione ed al restauro, e sono perciò i musei che si incaricano della preparazione dei propri collaboratori, con l'ausilio di corsi di

museologia facoltativi⁷. L'insegnamento approfondito delle materie relative alla conservazione delle opere rientra nella formazione acquisita dal restauratore in scuole specifiche o attraverso l'istruzione classica in atelier, ampliabile con corsi di formazione continua nonché con seminari organizzati dalle associazioni professionali.

La varietà della formazione dei restauratori e la scarsa conoscenza che gli storici dell'arte hanno delle attività legate alla conservazione ed al restauro, rendono difficili i rapporti tra queste professioni, ed il marasma creato dalle esposizioni aggiunge complessità al dialogo tra le due discipline⁸. Non è, per esempio, consuetudine, come si potrebbe credere, che i responsabili dei musei interpellino i restauratori per assicurare la conservazione delle opere durante le fasi di un prestito: l'opinione dei restauratori, nei musei in cui questa prassi è applicata, può essere ignorata quando risulta troppo restrittiva, dato che di fronte a divergenze di opinioni sull'accordo, o sul modo di un prestito, la decisione ultima è presa dalla direzione. Questo può anche significare che la pericolosità non è un criterio assoluto, sufficiente a impedire uno spostamento, dato che la qualità del dialogo, tra le due discipline professionali, è generalmente dipendente dalle relazioni personali e non da convenzioni prestabilite⁹. Tra i compromessi possibili e applicati, prevale quello del «potenziale di perdita accettabile»¹⁰, ossia il prestito di un'opera altrettanto rappresentativa ma meno fragile. Senza soffermarsi su quanto ogni perdita sia grave, è palese che questo compromesso in molti casi non è possibile, per esempio quando si tratta di richieste di collezioni specifiche e complete.

L'Ufficio Federale della cultura ed il Metropolitan Museum di New York hanno stipulato agli inizi del 1992 un accordo per inviare la collezione Oskar Reinhart di Winterthur a Nuova York. Affinchè il progetto dell'esposizione, prevista per il 1994-95, venisse abbandonato, gli oppositori hanno invocato motivi legali, in quanto i problemi relativi alla conservazione ed ai rischi di un tale spostamento non sono stati argomenti molto considerati. La prospettiva di una causa di diritto civile ha avuto come effetto il ritiro del sostegno finanziario privato, e quindi ha impedito che opere di Rembrandt, Goya, Greco, viaggiassero oltreoceano¹¹.

L'introduzione e l'incremento del sostegno economico commerciale e privato nei musei hanno favorito l'aumento di esposizioni temporanee ed itineranti. Il finanziamento privato non ha come scopo l'accrescimento delle vendite, ma la valorizzazione dell'immagine presso un pubblico il più vasto possibile: perciò sostiene volentieri questo tipo di manifestazione a «grande frequenza», che contribuisce a dare voce ad una concezione dell'opera d'arte molto simile alle attrazioni da baraccone¹².

Le esposizioni di «gran successo», finanziariamente sostenute da privati, sembrano essere la sola risposta possibile al taglio delle sovvenzioni pubbliche. Di conseguenza l'aumento delle attività legate a questo fenomeno provoca inevitabili carenze nell'organizzazione del museo a scapito della collezione. La ricerca di fondi privati grava sulle attività dei dirigenti, il numero crescente di opere in movi-

mento sovraccarica i restauratori, e poichè i tempi non sono propensi alle assunzioni, viene a mancare la giusta proporzione tra collaboratori competenti, quantità di opere in movimento e attività legate alla pratica museale quotidiana.

Però non tutti gli incidenti e i danni che si verificano sono direttamente imputabili a mostre temporanee o itineranti. Se è vero che le fasi di allestimento/smontaggio sono tra le più dannose a causa dei maneggiamenti errati, delle condizioni climatiche inadatte o del personale incompetente, è altrettanto vero che la trascuratezza nei confronti delle collezioni, il modo di stoccaggio errato o le strutture architettoniche inadeguate sono altrettante fonti di pericoli.

Esiste un paragone che accosta i rischi delle esposizioni temporanee al morso di un serpente, mentre compara i rischi legati alla quotidianità a quelli del fumo di sigaretta. Se i primi sono più spettacolari, i secondi sono ampiamente più comuni, ma la ragione per temere maggiormente il morso di un serpente è che esso è letale.

Dato che le discussioni intorno al valore scientifico di queste mega-esposizioni hanno, volontariamente o no, messo in luce la questione della «letalità» delle opere, è auspicabile che il dibattito venga ampliato anche alle esposizioni meno prestigiose e, in termini più generali, alla sicurezza delle opere nei musei.

Bei einem grossen Teil der Kunstausstellungen ereignen sich Zwischenfälle, bei denen Werke zu Schaden kommen. Trotzdem organisieren die Museen immer spektakulärere Ausstellungen. Die Gründe hierfür liegen unter anderem in der drastischen Kürzung der öffentlichen Subventionen, welche die Finanzierung durch private Mittel zur Folge hat. Diese grossen Erfolgsausstellungen, deren wissenschaftlicher Wert selbst von Kunsthistorikern als sehr zweifelhaft beurteilt wird, haben für die Werke sehr oft verheerende Folgen. Es wäre wünschenswert, dass die ehrgeizigen Pläne der Verantwortlichen nicht mehr zum Nachteil der Erhaltung der Werke realisiert, sondern die betrieblichen und konservatorischen Interessen umsichtig in Übereinstimmung gebracht werden.

Zusammenfassung

La majeure partie des expositions ne se réalise pas sans que les œuvres ne connaissent des incidents et subissent des dégâts; malgré cela, les musées organisent des expositions toujours plus spectaculaires. Parmi les causes de cette évolution figurent la réduction des subventions publiques et la présence toujours plus grande de financements privés. Souvent considérées par les historiens d'art comme peu fructueuses du point de vue scientifique, ces expositions «grand public» sont trop fréquemment dommageables pour les œuvres d'art. Il serait souhaitable que les ambitions des responsables ne se réalisent plus au détriment de la conservation des œuvres, mais que, systématiquement, on fasse converger les intérêts de la «gestion» et ceux de la conservation.

Résumé

- Notes ¹ Cfr. HEINZ ALTHÖFER, *Tod auf Reisen. Transport von Kunstwerken*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 2, 5/1991, p.231-235.
- ² STEFANIA GENTILE, *La face cachée des expositions. Le déplacement des œuvres d'art dans les musées suisses*, Berne 1992.
- ³ «... i tempi sono maturi per un dibattito meno casuale e discontinuo di quanto finora si è fatto, relativamente agli spostamenti di opere d'arte.» GIORGIO BONSANTI in: *Il Giornale dell'Arte*, giugno 1993, p. 18, a proposito di una mostra sul restauro dell'Incredulità di San Tommaso del Verrocchio che avrà luogo presso il Metropolitan Museum di New York.
- ⁴ GENTILE (cfr. nota 2), p. 8.
- ⁵ *Circa 1492: An Encounter with Works on Tour in 1992*, comunicazione di EUNICE D.HOWE al XXVIII^o Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Berlino, 15-20 luglio 1992.
- ⁶ *Still Too Many Exhibitions*, Editoriale del Burlington Magazine vol.CXXX, n^o 1018, gennaio 1988 (non firmato).
- ⁷ Cfr. CLAUDE LAPAIRE, *Petit manuel de muséologie*, Berne 1983, p. 140.
- ⁸ Cfr. WOLFGANG WOLTERS, *Kunstwissenschaft und Restaurierung*, in: *Geschichte der Restaurierung in Europa*, Atti del Congresso internazionale Interlaken 1989, vol.1, Worms 1991, p.151-155.
- ⁹ GENTILE (cfr. nota 2), p. 7.
- ¹⁰ Cfr. MICHAEL KIMMELMAN, *When Artworks Travel, Danger Rides Along*, in: *International Herald Tribune*, 13-14 marzo 1993, p.16.
- ¹¹ Cfr. *Gazette NIKE*, giugno 1992, p.23-26, e settembre 1992, p.10-11.
- ¹² «... museum's collection are trundled around the world, like so many bearded ladies in a travelling circus» (cfr. nota 6).

Indirizzo dell'autrice Stefania Gentile Golay, restauratrice, Place de la Cathédrale 10, 1005 Lausanne