

K. Dąbrowski

Konserwacja we Włoszech : uwagi na podstawie podróży

Ochrona Zabytków 9/3 (34), 194-198

1956

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dużo uwagi poświęcono sprawom związanym ze znacznym rozwojem metod terenowych prac ratowniczych i konserwatorskich, szczególnie w powiązaniu z kontynuowanymi pracami budowlanymi.

Zebrani stwierdzili, że obserwowany rozwój budownictwa w Polsce Ludowej zmusza do podążania za nimi służby konserwatorskiej. Uratowania od zagłady wszystkich stanowisk archeologicznych nie można osiągnąć bez ilościowego zwiększenia konserwatorów oraz zaopatrzenia ich w nowoczesną aparaturę techniczną i środki lokomocji: motocykle i auta pogotowia konserwatorskiego wyposażone w wykopaliskowy i konserwatorski sprzęt ratowniczy, podobnie jak to ma miejsce w Czechosłowacji i Rumunii. Służba konserwatorska musi działać sprawnie i natchmiać, jak pogotowie ratunkowe, nie może więc być pozbawiona koniecznych środków technicznych.

Zwrócono też uwagę na najważniejszą czynność konserwatorską, ostatnio zaniedbaną: inwentaryzację stanowisk archeologicznych a szczególnie w zakresie zwiększenia ilości pomiarów sytuacyjno-wysokościowych stanowisk archeologicznych, szczególnie grodzisk i kurhanów, które najczęściej ulegają zagładzie lub deformacji. Na pomiary geodezyjne stanowisk archeologicznych powinna się znaleźć dodatkowa suma. Plany te są zarazem podstawą do wydania prawnego aktu orzeczenia konserwatorskiego oraz dokumentem naukowym danego obiektu archeologicznego.

Przedmiotem dyskusji była także kwestia powiązania służbowego konserwatorów zabytków archeologicznych. Początkowo wysuwano propozycję utworzenia oddziałów konserwatorskich w muzeach, jak to ma miejsce w niektórych małych państwach, inni proponowali przeniesienie służby konserwatorskiej zabytków archeologicznych do Instytutu Historii Kultury Materialnej, jak to ma miejsce w Związku Radzieckim, w końcu przeważył pogląd, że konserwatorzy zabytków archeologicznych powinny się mieścić w obrębie urzędów konserwatorskich Prezydów Wojewódzkich Rad Narodowych i posiadać analogiczne uprawnienia i obowiązki, jak wojewódzcy konserwatorzy zabytków kultury.

Podsumowując dyskusję przewodniczący wyraził pogląd, że służba konserwatorska mimo nikłych środków finansowych i technicznych oraz nielicznej kadry konserwatorskiej potrafiła się zdobyć na energiczną i owocną działalność w tere-

nie, wypracować nowe metody dostosowane do minimalnych środków i uratować setki zagrożonych stanowisk archeologicznych, o czym świadczą liczne sprawozdania z odkrytych stanowisk archeologicznych i badań ratowniczych. Dezyderaty w sprawie powiększenia stanu ilościowego służby konserwatorskiej Dyrekcja przyjmuje do realizacji, jak również stwierdza, że podstawowym warunkiem pracy jest oddanie konserwatorom nowoczesnych narzędzi pracy i lokomocji.

T. Żurowski

KONSERWACJA WE WŁOSZECH (uwagi na podstawie podróży)

Wielkie bogactwo ilościowe dzieł sztuki we Włoszech stworzyło specjalne warunki dla ochrony i konserwacji zabytków. Wytworzyła się sytuacja sprzyjająca z jednej strony rozwojowi techniki i wiedzy konserwatorskiej, z drugiej strony praktykowaniu wielu konserwatorów przeprowadzających zabiegi bez podstaw naukowych i pracujących pokątnie. Obecnie stan ten uległ i ulega stałej zmianie na lepsze dzięki kształceniu kadr konserwatorów w Istituto Centrale del Restauro w Rzymie. Ten właśnie ośrodek jest sercem dzisiejszego organizmu konserwatorskiego i na jego decyzjach i opiniach opiera się każde świadome postępowanie konserwatorskie tak w muzeach, jak i w pracach terenowych.

Instytut ten mieszczący się w dużym starym pałacu, przystosowanym całkowicie do swoich potrzeb, posiada szereg działów i pracowni, postawionych na wysokim poziomie technicznym i naukowym. Działy takie jak naukowy i wydawniczy, pracownia fizyczna, chemiczna, fotograficzna, konserwacji malarstwa sztalugowego i ściennego, biblioteka, pracownia techniczne itd. umieszczone w obszernych salach, wyposażonych w specjalistyczne urządzenia, stwarzają idealne warunki pracy. Jeśli dodamy brak kłopotów o materiały konserwatorskie, aparaty, narzędzia oraz uwzględnimy sześciogodzinny dzień pracy, jak również wyższe wynagrodzenie za prace przy malarstwie ściennym, to stwierdzić musimy, że konserwatorzy tamtejsi pracują w o wiele lepszych warunkach i atmosferze niż nasi. Dzięki świetnym warunkom pracy osiągnięcia Instytutu są ogromne, tak teoretyczne, jak techniczne czy estetyczne.

Instytut, podległy Ministerstwu Oświaty, w swym założeniu jest instytucją naukową, a żadne względy merkantylne i pro-

dukcyjne nie ciąży na pracy badawczej, nie krepują inicjatywy w podejmowaniu badań teoretycznych i eksperymentów praktycznych. Instytut rozwija wiedzę konserwatorską i kształci nowych konserwatorów. Wszystkie ciekawsze osiągnięcia, informacje o ciekawych pracach konserwatorskich i odkryciach publikowane są w kwartalniku „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro”, wychodzącym od 1950 r.

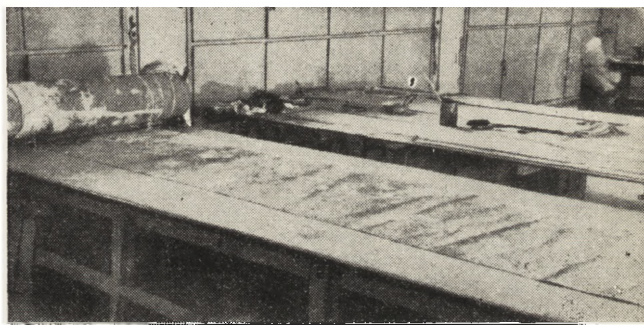
Wśród studiów naukowych nie brak też problematyki z zakresu estetyki konserwatorskiej, którą zajmuje się szczególnie Cesare Brandi, dyrektor Instytutu.

Konserwatorzy oraz studujący konserwację pracują bez ograniczenia tak w dziale malarstwa ściennego, jak i sztalugowego. Praca przy malarstwie ściennym trwać może cały rok, gdyż jej większą część wykonuje się w pracowni.

Konserwacja malowideł ściennych w Instytucie poszła w zupełnie innym kierunku niż u nas. Mianowicie malowidło źle trzymające się ścian utrwala się białym szelakiem, rozpuszczonym w alkoholu. Następnie malowidło okleja się płótnem, używając kleju wg znanej i stosowanej od dawna recepty prof. Secco Suardo, następnie zrywa się ze ściany, zrzuca w przeważającej ilości wypadków intonaco i przewozi do pracowni, gdzie zwykle po ukończeniu sezonu letniego przenosi się na stałe na nowe płótno, usuwając z powierzchni malowidła to płótno, na którym uprzednio się znajdowało. Nowe płótno napięte jest na ramy-krosna wg metod opisanych i zilustrowanych przez Carita w nr 19/20 Biuletynu. Polega ono na oparciu jedynie płótna na krosnach bez przybijania go na stałe. Funkcję przytrzymywania zamiast gwoździ, jak to było dotychczas, spełnia urządzenie ulegające ruchom płótna i regulujące te ruchy. Urządzenie to może być skonstruowane w kilku wariantach, zależnie od założenia, co regulować będzie te ruchy: sprężyny, ciężary czy specjalne śruby (wykonywanie zastrzyków pod tynk stosowane u nas uważa się tam za metodę przestarzałą). Tak przeniesione malowidła znajdują się w wielu kościołach i muzeach i chociaż trudno nam się zgodzić w zupełności ze stałym zrywaniem malowideł, to trzeba przyznać, że nasze t.zw. freski, które odpady, lub zostały zniszczone, gdyż na upór chcieliśmy je zachować na murze, byłyby się przy tej metodzie zachowały. Tak zginął św. Jerzy z Rynku St. Miasta i malowidła tamże pod nr 8 i 12 i ginie wiele innych polichromii odpadających samoczynnie od



Ryc. 200. Malowidło w kościele św. Klementensa w Rzymie.



Ryc. 201. Wnętrze pracowni Istituto del Restauro — Konserwacja fresków przeniesionych na płótno.

ścian. Gdybyśmy się zdobyli na taką chirurgiczną metodę w stosunku do malowidła pod nr 20 na Rynku Staromiejskim w Warszawie, nie doszukiwalibyśmy się dziś malowidoczných resztek niszczących wskutek warunków lokalnych. Są to wypadki warszawskie, ale takich przykładów mamy więcej w całej Polsce, a szczególnie na Ziemiach Odzyskanych. Zbytńia troskliwość i przesada jest tu tak szkodliwa, jak i zbytńia pochopność w stosowaniu tej popisowej metody konserwatorskiej. Bezkrytyczne stosowanie tej włoskiej zasady byłoby w naszych warunkach nieodpowiednie. Być może, iż głębsze wnikięcie w przyczyny, dla których tam decydują się na tego rodzaju operacje, przekonałoby o słuszności tej metody. Drugim punktem, który wydaje się niepokojący, to stosowanie kleju prof. Secco Suardo, składającego się m. in. z kleju zwierzęcego, melasy, octu itd. Według informacji uzyskanych ustnie w Instytucie, mieszaninę tę zabezpiecza się przed zepsuciem dodatkiem fenolu. Po-

mijając dodatnie cechy tego kleju t. zn. elastyczność i brak typowej kurczliwości, jakie cechują klej zwierzęcy, w naszych warunkach spotkalibyśmy się z łatwym pleśnieniem tej, w takim składzie, higroskopijnej masy. Badanie próbki tego kleju przeze mnie wykazało, że bardzo łatwo ulega on pleśnieniu. Przypuszczam, że odpowiedni dodatek fenolu, nie dopuszczający u nas do psucia się, mógłby ze względu na swoje własności kwasowe spowodować zmiany barwników, wrażliwych na kwasy. Zagadnienie to należałoby zgłębić i prześledzić doświadczalnie u nas, w naszych warunkach klimatycznych. Podobnie niebezpiecznym dla węgla wapnia w wyprawie i powierzchni fresku może być dodatek octu. Problemem, który również budzi u nas wątpliwości, jest użycie białego szelaku do utrwalania malowideł. Jest on rzeczywiście dobrym nie zabarwiającym materiałem, rozpuszczalnym w nieszkodliwym dla zdrowia przy wdychaniu alkoholu. Należałoby jednak sprawdzić, czy od wilgoci, jaką wprowadza się na malowidło z klejem nie „ślepnie” biały szelak, który — jak wiemy — przy zetknięciu się z powietrzem staje się nierozpuszczalny i wobec tego nie dałby się potem zregenerować. Takie i cały szereg innych wątpliwości nasuwają się polskiemu konserwatorowi po zwiedzeniu Instytutu.

Możliwe jest, iż chemicy tamtejsi wzięli wszystkie możliwości receptur i wykonali próby, które przekonały ich, że w ich warunkach mimo teoretycznych zastrzeżeń w praktyce są one nie wiele znaczące wobec ogromu innych osiągnięć, jak chociażby w punktowaniu i rekonstrukcji, które w gronie naszych konserwatorów budzą taką niezwykle żywą dyskusję. Punktowanie wykonuje się tam kreską a ściślej mówiąc kreseczką, bardzo cienką i kładzioną gęsto, tak, że estetyczna wartość obiektu nie ponosi szwanku. Myślę tu o charakterystycznym teoretycznym preparowaniu w niektórych wypadkach obiektu u nas, zabijającym częściowo wartość malarskie dzieła sztuki. W Instytucie jedynie rekonstrukcję wykonuje się z wyraźnym podkreśleniem różnicy z oryginałem. Rekonstrukcja ta może być nawet trochę inna w kolorze niż oryginał, jak to ma miejsce np. we freskach Mantegni w Padwie, w bazylice Eremitani. Nie usiłuje się w niej pokazać wszystkiego co jest nam wiadome, że tam było i do czego zresztą mamy fotografie, reprodukcje itp. W ten sposób powiedzieć możemy, że z Mantegni pozostały w bazylice naprawdę tylko resztki. Są one naklejone na płótno, nabite na krosna

i razem wstawione w miejsce gdzie były dawniej malowidła. Reszta t. zn. skrzynie gruzu pozostają w Instytucie. W tym wypadku mamy do czynienia z purystyczną konserwacją, kierowaną wrażliwą ręką konserwatora.

Takie podejście widoczne jest również w obrazach sztalugowych, gdzie ubytki punktuje się również kreską, lecz tak cieniutką i kładzioną gęsto, że nie rozrywa drobnych form i małych figur ludzkich, szczegółów architektury, roślin itp.

Wydaje mi się, że tego rodzaju jednolite ustawienie zagadnienia punktowania ma uzasadnienie i wprowadza systematyzację ułatwiającą porozumienie między kierownictwem a wykonawcami, gdyż nie ma w takich wypadkach luk w metodzie, które każdorazowo trzeba wypełniać dyspozycjami.

W konserwacji malarstwa sztalugowego ma Instytut nie mniejsze osiągnięcia jak w ściennym i przeprowadza nadal badania i próby. Pomaga w tym świetnie postawiona dokumentacja fotograficzna ze zdjęciami rentgenowskimi, w promieniach ultrafioletowych, podczerwieni, zdjęcia mikro-, makro-, kolorowe itd.

Jedną z ciekawostek tej dokumentacji jest zostawianie w niektórych wypadkach małych próbek przemaalowań na obrazie dla pokazania jego stanu poprzedniego. Z innych osiągnięć i różnic były następujące: do utwierdzania zżartego przez szkodniki drewna używa się tam preparatu produkcji fabrycznej NRF o nazwie „Xilamon”, o nieznanym mi bliżej składzie chemicznym. Dezynsekcję drewna zaleca Salvatore Liberti w artykule: Nuovi ritrovati nella disinfestazione delle opere d'arte w Nr 19/20 Biuletynu przy pomocy środków takich jak bromek metylu, chloronaftalen i inne, dostosowanych podobno do wymagań konserwatorskich. Bromek metylu wg wypowiedzi naszych chemików m. in. mgr Tworka z PKZ w Warszawie byłby środkiem dobrym, nowym dla nas i mającym wszystkie cechy jakich się przy dyzensekcji wymaga. Poza tym włoscy konserwatorzy dublują obrazy niestety na kłajster a b. rzadko na wosk. Dość często przenoszą obrazy sztalugowe z drewna na płótno, co również nie jest wskazane. Szeroko stosuje się natomiast do dokumentacji zdjęcia kolorowe, jak również i inne.

Imponują zdobycze techniczne, jak np. rozklinowywanie obrazów za pomocą specjalnych urządzeń metalowych, wstawionych w narożnikach krosien w obrazach, które zresztą uważa się tam już za przestarzałe, wobec opisanych wyżej osiągnięć Carità. Podobnie opracowano wiele syste-

mów parkietu metalowego stale ulepszanego zresztą. Wynalazca dr Carità opisał swoje próby w Nr 16 Biuletynu. Opisy wykazują długą drogę prób i ulepszeń, jakie przechodzili pomysły. To nowe ujęcie parkietowania polega na wprowadzeniu metalowych prętów, swego rodzaju łożysk kulkowych, w których lekko poruszać się może konstrukcja usztywniająca oraz innego systemu układu jak i przytwierdzenia listew. Próby już wykonane na obrazach wzbudzają podziw dla celowości pomysłu, dokładności i precyzyjności ich wykonania. Instytut pracuje stale nad nowymi próbami rozwiązań estetycznych.

Reasumując wrażenia ze zwiedzania Instytutu można powiedzieć, że ma on wszelkie warunki do naukowo-konserwatorskiej pracy i że kierownicy jego prowadzą go po drodze w swoim przekonaniu najlepszej.

Konserwacja we Włoszech nie kończy się jednakże na Instytucie i można widzieć wiele dzieł w muzeach i kościołach w ostatnich czasach konserwowanych. W większości jednak zwłaszcza w kościołach napotyka się na obrazy niekonserwowane, z osłepłymi werniksami, zmatowiałe, szare, brudne, szerniałe, źle oświetlone itd. Trzeba przyznać, że na ogół malowidła ściennie są chyba w lepszym stanie od obrazów sztalugowych. W muzeum w Weronie i Vicenzy znajdują się obrazy, które nie powinny być wystawione ze względu na bardzo zły stan podłoża kompletnie zżartego przez szkodniki drewna lub z odpryskującą farbą wraz z pobiałką. Są jednak też obrazy pięknie utrzymane i dobrze eksponowane w muzeach Wenecji, Florencji i szczególnie Rzymu.

Godną naśladowictwa była specjalna wystawa w jednej z sal Galerii Uffizzi. Wystawiono tam obrazy z dokumentacją rentgenologiczną, fotograficzną kolorową, opisami itp. Przy wystawie tej sprzedawano ilustrowane katalogi objaśniające. Charakterystycznym było tam pokazanie różnych sposobów ujęcia konserwatorskiego i tak np. zniszczone tła złote punktowano płamą jednolitą w kolorze zbliżonym do złotego, rycia w tle jednak uwzględniono, rekonstruując je wg oryginału. W innym tryptyku złoto oraz malowidło uzupełniono całkowicie. Tu np. dekorację roślinną, otaczającą wokoło obraz uzupełniono malując prosto impresyjnie opierając się na oryginalnym otoczeniu, ale w innym zupełnie tonie. Obraz na tym nic nie stracił, a rekonstrukcję można łatwo rozpoznać. Uszkodzenie koloru ciała uzupełniono identycz-

nym tonem. W niektórych wypadkach duże braki wypełniono farbą o kolorze poniekąd neutralnym, w innych, jak w obrazie Rafaela (?) „Wenus i Centaur”, wszystko uzupełniono w barwach właściwych. Ściemnień retuszków nigdzie nie można zauważyć. Tak na tej wystawie jak i w Museo Correr w Wenecji obok dokumentacji i obrazu eksponowanego podane jest nazwisko konserwatora. Eksponowane w Muzeach malowidła ściennie są albo resztkami, które uratowano i przeniesiono na płótno, albo są celowo zdjęte, jako całość dekoracji ściennej. Do grupy pierwszej zaliczyć trzeba b. wiele fragmentów polichromii, przeniesionej na podłoże gipsowe narzucone na siatkę lub trzcinę w ramach, wystawione w muzeach w Weronie (w Castel Vecchio), Vicenzy i Pinakotece watykańskiej (fragmenty polichromii Melozzo da Forl.). Są to przeważnie „przenosiny” starego typu t. zn. na podłożu twarde. Drugą grupę stanowią polichromie duże jak fryz w Ca D'oro w Wenecji, polichromia z Villa Livia i z Casa Romana alla Farnesina w muzeum w termach Dioklecjana, polichromia Andrea del Castagno w S. Apollonia we Florencji itd., które przeniesione są na lekkie podłoże płócienne i ustawione w taki sposób, jak znajdowały się w oryginalnym pomieszczeniu. Tak osadzone polichromie potraktowano jak normalne malowidło na ścianie, uzupełniając ubytki kitem i ewentualnie rekonstruując wg nowoczesnych zasad. Ten typ przeniesionych malowideł jest późniejszy t. zn. bardziej postępowy konserwatorsko.

Przenoszenia malowideł na podłoże twarde dziś się na ogół nie praktykuje. Na takim podłożu osadza się jedynie mozaiki, w które obfitują Włochy. Mozaiki kościelne, ściennie zostawia się raczej na miejscu wraz z mozaikami podłogowymi, sięgającymi częstokroć początków naszej ery i pierwszych wieków chrześcijaństwa. W muzeach wystawiono bardzo wiele starszych jeszcze obrazów mozaikowych greckich, rzymskich — układanych z b. drobnych lub większych kamyczków, dużych kawałków marmuru oraz całe posadzki, ich fragmenty i dna wodotrysków. W jednym z nich w muzeum w termach Dioklecjana zainstalowano czynną fontannę.

Mozaiki konserwuje się oczyszczając je tylko, albo również uzupełniając i przytwierdzając z powrotem do podłoża. Przytwierdzanie odbywa się przez uprzednie zerwanie całości zagrożonego fragmentu i nałożenia go na nowo na świeże podłoże.

Słynne mozaiki w Torcello były nie tak dawno również konserwowane. Spotkałem też polichromię zabezpieczoną przez oklejenie bibułą prawdopodobnie japońską nie dającą się zauważyć na pierwszy rzut oka. W ten sposób zabezpieczono w dość dużym procencie polichromię Giotto w kaplicy Scrovegni w Padwie. Prawie wszystkie cenniejsze polichromie we Włoszech były konserwowane wielokrotnie i zachowały świeżość tak barwy, jak i rysunku.

Analiza warsztatu dawnych mistrzów jest bardzo pouczająca tak dla technológów jak i konserwatorów. Już pobieżne oglądanie oryginału pod kątem wiadomości zdobytych w Polsce nasuwa wiele pytań, szczególnie co do fresku. Spotykamy i tam przykłady nie liczenia się z tymi zagadnieniami przez „konserwatorów” a z drugiej strony przykłady wielkiego szacunku i pietyzmu u innych. Tak np. we Florencji w Chiostro dello Scalzo obrazy ścienne malowane przez Andrea del Sarto, wykonane rzekomo w technice al fresco przy lepszym obejrzeniu okazują się malowane wyraźnie al secco, o czym świadczą leżąca na wierzchu farba, a także, mimo że znajdujemy ryte linie w mokrym tynku, spotykamy ślady rysunku z przepróchy. Mieliśmy tu więcej albo taką zagadkę, albo klasyczny przykład tak częstej u nas i u nich również niewłaściwej konserwacji. Widzimy także przemałowane od góry do dołu polichromie, co zmienia naturalnie ich właściwą wartość. Spotykamy również nawarstwienia już na wczesnych nawet polichromiach i tak np. w dolnym kościele S. Fermo Maggiore w Weronie, będącym dawniejszą bazyliką bizantyjską — mamy leżące na sobie 3 warstwy z VII-go, IX-go i XII wieku. W kościele górnym nawarstwiają się polichromie od wieku XII-go do XV-go. O ile dolne pozostawione są swemu losowi i odpadają płatami, to górne zakonserwowano, oznaczając wyraźnie rekonstrukcję i punktowanie. Tak samo b. dobrze przeprowadzono konserwację malowideł z w. VII-go do XI-go w dolnym kościele — katakumbach S. Clemente w Rzymie, znajdujących się w bardzo trudnych warunkach lokalnych, gdzie zrozumiałym jest, że musi być wilgoć. Na dole stworzono muzeum z zachowanego wnętrza, które zbudowane było częściowo z płaskiej cegły, łączonej grubą warstwą zaprawy wygładzanej i zarysowanej przy cegle kreskami, tak jak robiło się u nas przy układaniu ciosu w epoce romańskiej. Na takim murze zarzuconym wyprawą znajduje się miejscami polichromia. Część pomieszczeń, gdzie była dawniej świątynia mitry, wykuta jest w skale. Przy

wejściu na wolnych ścianach umieszczono fragmenty znalezionych tu rzeźb. Pod poziomem posadzki częściowo mozaikowej przepływają z szumem podziemne strumienie. Na górze w zakrytych zawieszono kopie znajdujących się na dole malowideł, plany i sytuacje oraz przeniesione na płótno fragmenty, które trzeba było zdjąć z muru w czasie przeprowadzania konserwacji. Przykładów takiego ujęcia zabytku, gdzie łączy się w wyraźny sposób wewnątrz zabytkowe z kultowym mamy we Włoszech bardzo wiele i nie przeszkadza to wcale wiernym. Tak samo nie przeszkadza pozostawienie fragmentów polichromii nie zrekonstruowanej na ścianach wnętrza kościoła. Włochy wychowały już sobie społeczeństwo w rozumieniu problemów konserwatorskich.

Olbrzymia ilość dzieł sztuki we Włoszech uniemożliwia służbie konserwatorskiej pełną opiekę. Wybiera się tam wobec tego obiekty cenniejsze i im poświęca się całą uwagę. Trzeba przyznać, że na konserwację płyną wielkie fundusze państwowe, jak również kościelne i prywatne. Niemniej jest to wszystko i tak za mało i wiele wystawionych dzieł sztuki jest w katastrofalnym stanie, a wiele polichromii nie woła, ale krzyczy o ratunek. Wielkie zniszczenia spowodowały działania wojenne, ale procentowo o wiele mniejsze niż u nas.

Konserwatorzy mają tam wiele pracy, wobec tego wykonują ją częściowo w ramach Instytutu, lub jako wolnopraktykujący (Pelliccioli). Zawód konserwatora bywa we Włoszech często zawodem rodzinnym i t. zw. tajemnice zawodowe pozostają własnością tylko rodziny. Zresztą nie tylko w rodzinach utrzymuje się tajemnice. Podobno częstokroć się zdarza, że znani konserwatorzy ważniejsze prace wykonują sami, żeby nie dzielić się swymi osiągnięciami. Nie dotyczy to oczywiście Instytutu.

Konserwacja włoska opiera się na długotrwałej tradycji i praktyce. Zgłębić ją, poznać i przestudiować na miejscu należałoby nie jako widz, ale jako współwynawca.

Studia takie mogłyby konserwatorom polskim dać bardzo wielkie korzyści i w skonfrontowaniu z naszymi metodami wpłynąć na rewizję niektórych naszych poglądów, jak również przeciwstawić się pewnym metodom włoskim i wzmocnić naszą postawę wobec zadań konserwatorskich.

K. Dąbrowski