

IL RESTAURO DELLA COLLEZIONE DI ORIGINE AFRICANA DEI MUSEI REALI DI TORINO: METODOLOGIA ED APPROCCIO PER LA CORRETTA SALVAGUARDIA DI OPERE ETNOGRAFICHE POLIMATERICHE

Camilla Mammoliti*, Giorgia Corso, Alessandra Curti*****

*Restauratrice di manufatti tessili, in pelle ed etnografici, MC - Mammoliti Camilla, Corso Belgio 116/C, 10153, Torino, +39 3295427193, camilla.gr.m@gmail.com

** Curatrice dell'Armeria Reale, Ministero della Cultura – Musei Reali. Piazzetta Reale, 1, 10122 Torino, +39 3200542164, giorgia.corso@cultura.gov.it

*** Restauratrice dell'Armeria Reale, Ministero della Cultura – Musei Reali. Piazzetta Reale, 1, 10122 Torino, + 39 3482632419, alessandra.curti@cultura.gov.it

Abstract

Le raccolte d'arte dei Musei Reali di Torino trovano origine nella committenza e nel collezionismo della famiglia Savoia. Nelle collezioni dell'Armeria Reale, gli oggetti provenienti da diverse aree del continente africano ammontano a oltre 300 pezzi, attualmente conservati nei depositi museali. I primi nuclei entrarono nel percorso espositivo già nell'allestimento originario, risalente al 1837. Nella seconda metà dell'Ottocento, le collezioni si accrescono con acquisizioni provenienti dapprima da viaggiatori e commercianti, poi da donazioni di carattere diplomatico, infine da razzie perpetrate durante le fasi di aggressione coloniale nel Corno d'Africa. Nel Secondo dopoguerra, il riallestimento dell'Armeria Reale ha relegato nei locali di riserva questo patrimonio, costituito da oggetti eterogenei, quali armi da guerra e da rappresentanza, scudi decorati, bardature di cavalli, paramenti cerimoniali, cimeli e tamburi. In occasione di un'esposizione è stato messo a punto un importante progetto di restauro per questa collezione, che potesse riqualificarla e prepararla ad essere fruita dal pubblico.

Sin da subito, di fronte a una varietà tale di manufatti e di materiali, ci si è posti il problema di sviluppare un approccio che potesse essere replicato su tutti i manufatti. La metodologia messa a punto è basata su tre principi fondamentali che sono la compatibilità dell'intervento con il materiale costitutivo, il rispetto e la salvaguardia di tutte le tracce relative all'utilizzo e alla creazione del manufatto oggetto di intervento, la reversibilità degli interventi laddove sono previste integrazioni e trattamenti superficiali.

Restaurare - ed in particolare restaurare manufatti etnografici - non è infatti un'azione standardizzata ed è il momento in cui si può conoscere meglio il manufatto che si sta approcciando: queste complesse opere sono frutto di evoluzioni e dinamiche culturali, sociali che sono spesso molto lontane dalle nostre, questo deve quindi portarci ad una doppia riflessione e ad un approccio ancora più cauto. Se già di per sé la pulitura ad esempio è un momento estremamente delicato e irreversibile, che richiede estrema attenzione, nel caso dei manufatti etnografici questa cautela è necessariamente da moltiplicare: spesso, sulle opere di cui si tratta nel presente articolo, sono stati trovati depositi superficiali, materiali soprammessi e sostanze che ad una prima osservazione sarebbero potuti sembrare "estranei" e da rimuovere. Lo studio antropologico, storico e l'osservazione attenta hanno invece poi dimostrato la totale coerenza con l'opera; spesso infatti, residui di terra, sostanze scure, trattamenti superficiali si sono dimostrati come parte del processo di realizzazione oppure, caso ancora più interessante, come dimostrazione dell'utilizzo di quel particolare manufatto. Se in un dipinto la parte più importante è l'iconografia, in un'opera etnografica la parte più importante è la storia che questo racconta, l'uso, la cultura materiale che rappresenta.

Una delle maggiori sfide di questo lavoro è stata la scarsità di indagini diagnostiche a disposizione: questo lavoro di restauro infatti si è sviluppato per permettere la mostra "Africa. Le collezioni dimenticate", che ha esposto più di 160 manufatti e ha richiesto un notevole impegno economico per lo studio degli aspetti storici e antropologici dei manufatti, a scapito dell'approfondimento diagnostico. Gli unici strumenti a disposizione del restauratore sono stati gli strumenti ottici di base, quali lenti e video-microscopio digitale ed un'attenta osservazione, nonché lo studio del contesto di conservazione delle opere e la loro storia conservativa. Questo è stato fondamentale per capire quando fermarsi e fare un passo indietro, soprattutto nel momento della pulitura.

Un altro aspetto rilevante nella metodologia messa a punto riguarda l'integrazione finalizzata alla lettura di queste opere: perché integrare un manufatto che è stato oggetto di uso? Quando farlo ed in che modo? Quando una lacuna racconta una storia che è bene tutelare? Le risposte che ci siamo dati hanno portato ad un intervento estremamente rispettoso e delicato, nonché

reversibile in tutte le sue parti, che tutela in primis la storia dell'opera. Infine è utile citare anche la questione relativa al consolidamento strutturale, irrinunciabile e necessario, che spesso è andato di pari passo con la presentazione estetica. Anche in questo caso si è optato per l'uso di materiali che potessero sì permettere l'integrità materica del manufatto trattato, ma che allo stesso tempo non alterassero in nessun modo la sua essenza più profonda, operando per quanto possibile in superficie e utilizzando sostanze/materiali che possano essere rimosse con il minimo intervento.

A seguito della chiusura della mostra, i manufatti sono stati trasferiti nel nuovo deposito museale, climatizzato e costantemente monitorato, in una disposizione razionale, che agevola tanto la fruizione da parte dei professionisti, quanto la visibilità per il pubblico.

Le raccolte di oggetti di origine africana conservate presso i Musei Reali di Torino costituiscono un nucleo di straordinaria importanza storica e culturale, oggi al centro di un articolato intervento di restauro volto a promuoverne la salvaguardia e la valorizzazione. Questo patrimonio, in gran parte custodito nei depositi dell'Armeria Reale, è composto da oltre trecento manufatti: armi da guerra e da parata, scudi decorati, bardature equestri, paramenti cerimoniali, tamburi e oggetti rituali, cimeli e accessori. L'origine di queste raccolte si lega profondamente alla storia della dinastia sabauda e ai processi di acquisizione sviluppatasi nel corso dell'Ottocento: già all'apertura dell'Armeria Reale, nel 1837, il museo voluto da Carlo Alberto accoglieva esemplari di armi extraeuropee, che si potevano reperire occasionalmente nel mercato antiquario parigino. A partire dalla metà del secolo, i beni giungono in Armeria con maggiore assiduità, dapprima attraverso i canali commerciali, grazie agli acquisti di oggetti offerti in vendita da privati. In seguito, subentra il canale diplomatico, che ha per protagonisti personaggi di spicco del regno sabauda e delle realtà politiche degli stati africani, impegnati a offrire doni prestigiosi alla controparte in segno di stima e cooperazione.

Infine, un importante metodo di approvvigionamento diventa quello deprecabile delle razzie perpetrate sui campi di battaglia nelle fasi di aggressione coloniale. Le acquisizioni di questo tipo, che riguardano in particolare i territori del Corno d'Africa, si concentrano poco prima della battaglia di Adua del 1896 e successivamente, negli anni dell'occupazione fascista.

Nonostante alcuni di questi oggetti fossero presenti fin dal primo allestimento museale del 1837, gran parte della collezione è rimasta per decenni esclusa dai percorsi espositivi, relegata in ambienti di riserva privi di adeguate condizioni conservative. È stato solo in occasione della mostra "Africa. Le collezioni dimenticate", tenutasi recentemente ai Musei Reali, che si è concretizzata la possibilità di avviare un progetto di restauro sistematico, con l'obiettivo di restituire al pubblico un patrimonio troppo a lungo invisibile. Il lavoro è diventato un caso-studio esemplare, utile per definire una metodologia specifica per la conservazione di oggetti etnografici polimaterici. Questi manufatti presentano infatti una grande eterogeneità nei materiali, forti valori simbolici e stratificazioni d'uso complesse da interpretare. Nel contesto della filosofia legata alla decolonizzazione delle collezioni, questa occasione è stata sfruttata al meglio per fare un esercizio critico e per attuare le best practices di questo campo: si è cercato, grazie anche all'occasione della mostra, di dialogare direttamente con le culture di origine di queste opere.



Figura 1. Bekele Mekonnen che spiega alle restauratrici Curti e Mammoliti la tecnica artistica di una gualdrappa per cavallo

Un prezioso aiuto nel riconoscimento e nell'interpretazione delle opere ci è venuto dal confronto con l'artista ed intellettuale etiope Bekele Mekonnen, durante la sua residenza presso i Musei Reali di Torino. In questa occasione si è sviluppato il percorso collettivo che ha guidato, oltre all'approccio curatoriale, anche le scelte dei restauratori e degli studiosi che hanno affiancato costantemente il lavoro di restauro.

Il nutrito team di restauratori, specializzati nei diversi materiali, ha coordinato le varie attività nel rispetto dei tempi di consegna, allestimento, smontaggio e documentazione. Si è trattato di un lavoro su un imponente nucleo di opere polimateriche, fragili e complesse, ma estremamente stimolanti da affrontare. Per esempio, alcuni strumenti musicali a percussione ad esempio, hanno rivelato la loro particolare storia di uso e significato simbolico proprio attraverso l'intervento di recupero. I tamburi potevano essere utilizzati in contesti cerimoniali, di guerra o religiosi, a seconda della loro forma e dei materiali con cui erano costruiti. Le selle, le bardature tessili decorate con placche argentate e i ricchissimi finimenti in cuoio testimoniano come anche il cavallo venisse considerato un simbolo di potere per chi lo possedeva, ed esibito nelle immagini al pari del cavaliere. Lo stesso vale per le diverse tipologie di scudo, arma difensiva ma allo stesso tempo rappresentative della personalità di chi la impugnava insieme al suo corredo di lance, coltelli, sciabole, bracciali, corone. Affrontarne il restauro ha fatto scoprire le grandi capacità tecniche e artistiche di chi lavorava con maestria il tessuto, le pelli di tutti gli animali e i metalli preziosi. Dovendo lavorare a più mani su questi manufatti anche le nostre competenze si sono intrecciate e potenziate grazie anche allo stimolo della sfida di affrontare problemi non comuni.

La metodologia elaborata in questo contesto si fonda su tre principi cardine: la compatibilità tra materiali impiegati e substrati originali; il rispetto e la salvaguardia di tutte le tracce d'uso, comprese quelle che documentano la storia funzionale e simbolica dell'oggetto; la reversibilità di ogni intervento, in particolare per quanto riguarda integrazioni e trattamenti superficiali. Questi principi non rappresentano semplici linee guida operative, ma riflettono una precisa presa di posizione etica rispetto alla natura degli oggetti etnografici, che non possono essere trattati alla stregua di artefatti convenzionali o assimilati a beni d'arte secondo logiche formalistiche.

In particolare, il momento della pulitura si è rivelato cruciale e problematico. Di fronte alla presenza di patine, residui terrosi, sostanze scure e materiali apparentemente estranei, si è scelto di sospendere qualsiasi automatismo interventista per attivare un'indagine contestuale basata su osservazione, confronto antropologico e studio storico. In diversi casi, ciò che inizialmente sembrava "sporco" o "alterato" si è rivelato essere parte integrante del ciclo di produzione e uso dell'oggetto: tracce che ne testimoniano il vissuto, l'identità culturale, la funzione rituale. Tale approccio ha comportato un radicale ripensamento del concetto stesso di "pulitura", che si è trasformata da operazione tecnica a momento conoscitivo, di ascolto e di rispetto.

Di seguito si può osservare una serie di esempi che ben esprime il lavoro finora descritto.

Nel caso dello scudo F.103 (figg.2, 3, 4, 5), realizzato in pelle di coccodrillo, l'intervento conservativo ha affrontato sfide legate alla difficile leggibilità del manufatto, in particolare sul fronte, dove la superficie risultava oscurata da spessi strati di depositi coerenti e incoerenti. Al contrario, il retro si presentava in condizioni diverse: pur essendo più protetto, mostrava concrezioni compatte e tenacemente aderenti, composte da materiali terrosi eterogenei, probabilmente frutto di processi diversi, legati sia all'uso sia alle tecniche originarie di lavorazione.

Le immagini precedenti e successive all'intervento mostrano chiaramente il cambiamento: sul fronte, la pulitura selettiva [1] ha permesso di restituire leggibilità alla materia costitutiva – in particolare alla pelle di coccodrillo – riportandone alla luce la cromia originale e la texture, senza compromettere le tracce del tempo. Sul retro, invece, si è optato per un approccio più conservativo, lasciando intatte alcune concrezioni significative dal punto di vista documentale. Queste, infatti, testimoniano tanto le modalità di trattamento del materiale in fase di fabbricazione quanto l'effettivo utilizzo dell'oggetto.

L'intervento non ha previsto una pulitura generalizzata né l'eliminazione sistematica di ogni traccia superficiale. Si è preferito un metodo calibrato, volto alla rimozione delle particelle incoerenti e dei residui potenzialmente dannosi per il supporto organico, senza cancellare le tracce sedimentate nel tempo. Alcuni residui consolidati sono stati volutamente lasciati per sottolineare la stratificazione storica e per conservare elementi utili alla lettura tecnico-costruttiva del manufatto.

Particolare attenzione è stata riservata al sistema di impugnatura e alle legature: l'intervento si è limitato a valorizzare i materiali, evitando qualsiasi alterazione delle relazioni originarie tra le componenti o inserimenti non congrui. L'intera operazione si è mossa all'interno di una logica conservativa non invasiva, fondata sul rispetto dell'identità storica, tecnica ed etnografica dell'oggetto. L'obiettivo non era quello di riportare il manufatto a una condizione idealizzata, bensì di rendere nuovamente comprensibile la complessità materica e funzionale, valorizzando le tracce d'uso e i segni del tempo come parte integrante della sua biografia.



Figure 2 e 3. Scudo F.103 prima dell'intervento di restauro



Figure 4 e 5. Scudo F.103 dopo l'intervento di restauro

Similmente, il tema dell'integrazione è stato affrontato con estrema cautela. In assenza di un impianto estetico da "ripristinare", come accade per esempio nei dipinti o nelle sculture classiche, il valore dell'opera risiede spesso proprio nella sua incompletezza, nella presenza di una lacuna che racconta un uso, una cesura, un trauma storico. Si è scelto, quindi, di intervenire solo laddove la lettura dell'oggetto risultasse compromessa o la sua stabilità fosse a rischio, adottando soluzioni discrete, pienamente reversibili e sempre documentate. I materiali selezionati per le integrazioni e i consolidamenti rispondono a criteri di compatibilità fisico-chimica, ma soprattutto a una precisa volontà di non alterare l'identità profonda dell'opera, operando preferibilmente in superficie e con tecniche reversibili.

Questa modalità operativa si è rivelata particolarmente adatta nel restauro di beni etnografici, in cui il concetto di "patina" assume una valenza culturale oltre che estetica. La conservazione delle tracce di terra diventa quindi una scelta intenzionale e responsabile, in grado di raccontare l'identità e la storia dell'oggetto senza sovrascriverne la voce.

Tra le oltre 70 opere trattate, si riporta qui un altro esempio, funzionale alla spiegazione dell'approccio all'integrazione appena descritto: il tamburo Negarit U.117 (fig. 6), un manufatto di particolare interesse storico che, nella lunga permanenza nei depositi ha accumulato una notevole quantità di particolato carbonioso sulla superficie e ha subito attacchi entomatici che ne hanno compromesso la stabilità e la leggibilità.

In questo contesto, si è operato valutando a fondo la superficie del manufatto anche grazie all'ausilio di lenti e video-microscopio, che hanno portato a comprendere che il deposito scuro era polvere e deposito carbonioso, tipico dell'inquinamento dell'aria, quindi non funzionale alla lettura dell'opera. Si è quindi deciso di rimuovere questo strato dannoso, liberando la superficie e migliorandone

sensibilmente la leggibilità. Si è poi operato con delle integrazioni estremamente reversibili per chiudere le lacune causate dagli attacchi entomatici: in questo caso è stata usata la tecnica dell'integrazione con carta giapponese (figg. 7, 8, 9). Questa metodologia permette di integrare visivamente la lacuna senza inserire pelli non compatibili con quella originale che è estremamente sottile e appartenente sicuramente a specie animali non disponibili alle nostre latitudini. La carta è stata ancorata all'originale con un sottile strato di Lascaux 303HV, valutato per le sue condizioni di reversibilità ed elasticità ed è stata ritoccata mimeticamente con acquerelli.



Figura 6. Il tamburo Negarit U.117 durante l'intervento di pulitura del cuoio.



Figure 7, 8, 9. Il tamburo Negarit U.117: una estesa lacuna da attacco entomatico, integrazione e risultato dopo l'integrazione ed il ritocco.

L'intervento, pensato per facilitare la comprensione del manufatto ed eseguito in vista della mostra temporanea, è stato calibrato con attenzione per evitare danni al materiale originale. Il cuoio, infatti, è comunemente definito un "materiale vivo" poiché reagisce in modo significativo alle variazioni di umidità e temperatura. L'intento della restauratrice era quello di realizzare un'integrazione che, in caso di alterazioni ambientali, potesse deteriorarsi per primo, preservando così l'integrità del cuoio originale. Questo approccio si è rivelato efficace nel momento dell'esposizione, quando le opere sono state inevitabilmente soggette a sbalzi termoisometrici dovuti all'afflusso dei visitatori, dal momento che anche in ambienti climatizzati, la presenza del pubblico può causare degli squilibri. Tale possibilità

è stata confermata dal fatto che durante il periodo della mostra, la carta usata per l'integrazione si è lacerata, mentre il cuoio originale è rimasto integro.

Un esempio simile a quello del Negarit, anche se relativo ad un materiale completamente diverso, è quello della sella U.101 (fig. 10, 11) col suo corredo [2], dono dell'imperatore Menelik II a Umberto I di Savoia, uno dei manufatti più ricchi che abbiamo trattato. In questo caso il manufatto presentava tante tipologie di degrado, ma la maggior parte di queste erano attribuibili alla permanenza in deposito, infatti la gualdrappa e il coprisella tessile in seta, lana ed argento, erano fortemente interessati da deformazioni, depositi coerenti e lacune da attacco entomatico, che sono state sistematicamente integrate con piccoli inserti tessili tinti ad hoc; la decorazione in argento inoltre, si presentava fortemente annerita dal solfuro, condizione che la rendeva completamente illeggibile nel suo valore materiale e che ha indotto il gruppo di lavoro ad eseguire un intervento di parziale smontaggio, pulitura e protezione dello stesso. A questo corredo di opere legate alla sella si è lavorato molto per il posizionamento corretto e stabile, interpellando anche esperti del settore equestre per comprendere la successione dei tessili e delle briglie, cavezze e ornamenti in cuoio che vestivano il cavallo. Un lavoro corale, reso possibile dai numerosi contributi e pareri specialistici che lo hanno composto: restauratori, studiosi, storici, e persone che hanno avuto un rapporto diretto con questo tipo di manufatti tra cui comunità di origine ed esperti etiopi.



Figure 10, 11. Il coprisella della sella U.101, prima e dopo il restauro.

Queste sono state le linee guida e le best practices che hanno guidato tutto il lavoro di restauro.

Un ulteriore aspetto di rilievo ha riguardato il contesto tecnico-operativo in cui si è svolto il restauro. Le risorse disponibili non hanno permesso di effettuare indagini diagnostiche complesse, costringendo il team a lavorare con strumenti ottici di base — lenti, microscopio digitale — e a fondare le proprie scelte su una osservazione attenta, supportata da una solida conoscenza del contesto storico e antropologico dei manufatti. Questa limitazione, paradossalmente, ha rappresentato un'occasione per riaffermare il valore insostituibile dell'occhio esperto del restauratore, della capacità di leggere l'opera "in profondità" senza necessariamente ricorrere a tecnologie avanzate.

Al termine della mostra, gli oggetti restaurati sono stati trasferiti in un nuovo deposito climatizzato, organizzato secondo criteri di razionalità e accessibilità (fig. 12). Questo passaggio, tutt'altro che secondario, ha segnato l'ingresso della collezione in una nuova fase della sua vita museale, in cui la visibilità e la fruibilità si coniugano alla sicurezza e alla corretta conservazione. La nuova collocazione

ha già cominciato a incoraggiare specialisti e studenti a intraprendere nuove ricerche e approfondimenti su questo patrimonio. Anche il pubblico ha mostrato grande curiosità e interesse verso i manufatti etnografici, in occasione di una visita guidata ai depositi. Oggi, la collezione africana dei Musei Reali non solo è tornata accessibile al pubblico e agli studiosi, ma si presenta come un esempio emblematico di come il restauro possa essere anche un atto di restituzione storica e culturale.



Figura 12. Il nuovo deposito dell'Armeria Reale di Torino.

In conclusione, il lavoro qui presentato offre una riflessione concreta e replicabile su come affrontare il restauro di manufatti etnografici complessi: oggetti che non ci parlano soltanto attraverso la loro materia, ma anche — e soprattutto — attraverso la loro storia, la loro funzione ed il contesto culturale in cui sono stati realizzati. Restaurarli significa entrare in dialogo con tutto ciò che essi rappresentano, rinunciando a soluzioni standardizzate e abbracciando un approccio attento, rispettoso e profondamente consapevole. In questo senso, il progetto ha rappresentato non solo un intervento conservativo, ma un esercizio critico e di mediazione culturale, in cui il restauro diventa strumento di conoscenza, responsabilità e cura.

NOTE

[1] Sul fronte la pulitura è stata eseguita con emulsione grassa, risciacquata con ligroina 100/140 subito dopo averla stesa. Sul retro invece ci si è limitati ad una pulitura a secco con make-up sponges e pennelli.

[2] Sella, gualdrappa, coprisella, due cavezze, briglie, ornamenti per il cavallo.

BIBLIOGRAFIA

1. De Filippis Elena, Pagella Enrica, Pennacini Cecilia (a cura di), "Africa, le collezioni dimenticate" Catalogo della mostra, Editris, Torino, 2023.
2. Angelucci Angelo "Catalogo della Armeria Reale illustrato con incisioni in legno / compilato dal maggiore Angelo Angelucci per carico del Ministero della Casa Reale", Tipografia Editrice G. Candeletti, Torino, 1890.
3. Bianchi Roberta, Comello Giulia, Curti Alessandra, Mammoliti Camilla, Milazzo Giuseppe, "Il restauro come riscoperta di un patrimonio nascosto" in "Africa, le collezioni dimenticate" Catalogo della mostra, Editris, Torino, 2023, pagine 72 - 80.
4. Pennacini Cecilia, "E' possibile decolonizzare i musei etnografici", in "Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia", Edizioni dell'orso, Alessandria, 2000, pagine 217 - 237.
5. Pandozy Stefania, De Bonis Matilde (a cura di) "Etica e pratica della conservazione. Manuale per la conservazione dei beni etnografici e polimerici", Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 2017.

6. Mammoliti Camilla, *“Conservare i beni etnografici”* in *“Studio e restauro di un arco con frecce Bororo del MAET: un approccio etico, multidisciplinare e sperimentale alla pulitura e al consolidamento delle penne”*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Torino, Torino, 2022, pagine 11 - 25.
7. Doyal Sherry, Kite Marion, *“Ethnographic leather and skin products”* in *“Conservation of leather and related materials”*, Taylor & Francis, 2006.