

美術品修復の理論(Ⅲ)

原著 ジュゼッピーナ・ペルジーニ
翻訳 森田義之・大竹秀実
西村明子・池田奈緒

Teoria del restauro (Ⅲ)

(da *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche* di Giuseppina Perugini)

In queste pagine si trattano la riconoscibilità e la reversibilità assieme ad altri due principi di restauro: la compatibilità e l'intervento minimo.

Secondo il principio della compatibilità, i materiali impiegati nel restauro non devono recare danno né fisico (chimico-fisico-meccanico) né estetico ai materiali originali.

Quando riguarda all'intervento minimo, che sarebbe la più importante acquisizione del restauro negli ultimi anni, I motivi sono diversi: 1) perché qualsiasi intervento di restauro sottopone l'opera a notevoli *stress* fisici; 2) perché sono pochissimi i materiali e tecniche di restauro che danno sufficienti garanzie di reversibilità e inalterabilità

nel tempo e che sono compatibili con i materiali originali; 3) perché solo in tal modo si garantisce il rispetto di tutte quelle informazioni sulla costituzione e sulla storia di un'opera d'arte.

Inoltre nei recenti sviluppi nella teoria e nella prassi della conservazione dei beni culturali è stata sottoposta l'importanza del «contesto territoriale» in cui si trovano tali beni. Si può notare anche negli ultimi anni il passaggio del restauro dalla piccola alla grande dimensione e il passaggio dal concetto di tutela passiva a quello di tutela attiva.

(ギューズ) 識別可能性 (riconoscibilità)
可逆性 (reversibilità)
最小限の介入 (intervento minimo)
修復の学際性 (interdisciplinarietà del restauro)

修復における基本原則

識別可能性と可逆性という、前章で扱った修復における基本原則は、近年重視されはじめた別の二つの基本原則、すなわち（オリジナルの材料と修復で用いられる材料との間の）適合性と最小限の介入とともに、さらに掘り下げて検討するに価しよう。

識別可能性

あらゆる修復処置が識別可能なものでなければならない、ということは、処置の際に付加されたすべての部分が、作品全体の外観を損なうことなく、オリジナル部分と区別できなければならぬ、ということを意味する。さもなければ、付加した部分はオリジナル部分と同一視され、作品の誤った判読を促すことになるだろう（たとえば、想像による修復や復元的修復において生じるように）。

可逆性

この原則によれば、すべての修復処置は、処置が「美的」なものであれ、「保存的」⁽³⁰⁾なものであれ、オリジナルの部分の損なうことなく取り除きうるものでなければならぬ。可逆性を尊重することは、以下の理由から不可欠である。

(1) ある材料は適用されたときには非常に良い状態でも、時を経

るにしたがいその役割を果たせないほど変質しうるし、作品を構成する物質に損傷（物理的にも美的にも）を引き起こすかもしれないからである。また修復の考え方が発展すれば、補彩そのものが不適切とされることもあるかもしれないからである。

(2) 将来、現在使用されている材料よりも良質の材料が見つかる可能性もあり、そうした場合には、作品に損害を与えることなく取り替えることができなければならないからである。事実、修復の歴史は、大きな損害がしばしば不適切で非可逆的な材料の使用によって引き起こされていることを教えている。しかし、こうした原則を遵守することは必ずしも容易ではないと言わなければならない。実際、たとえば石材や木材の補強と保護のために含浸をおこなうとき、多孔質の構造に奥深く浸透した物質を除去することは難しい。

識別可能性と可逆性の原則には、重要な論理的帰結が付け加えられる。つまり、修復家は、処置のすべての段階を写真によって（あるいは他の手段によって）記録し、用いた材料の種類と使用方法を明記しなければならない、ということである。実際に、すでに見たように、修復では、当然ながら識別可能で可逆的であるべき、新しい部分を付け加えるだけでなく、過去に行われた処置を除去する場合もあり、こうした場合には、それらの技術的特徴を修復カルテに正確に記載し、写真で記録しなければならない。同様のことは、現在使用されている材料や方法にも当てはまり、将来の修復家の仕事を容易にするために、これらは修復カルテに詳細に記述されなければならない。

修復カルテについて述べたので、これら修復カルテで用いられている用語の問題（修復に関する出版物においても同様）にも言及しておく必要がある。この問題は、いまだ最終的に解決されておらず、「基準化」されることが待ち望まれる。⁽³⁷⁾

適合性

この原則によれば、修復に用いられる材料は、物理的（化学的・物理的・力学的）にも、美的にも、オリジナルの材料に損傷を与えてはならない。この原則の重要性がますます大きなものとなっているが、それは修復に不適切な近代の材料や、誤った方法で用いられた材料（ある種の合成材料、セメントなど）が非常に広く普及しているためであり、さらにこれら近代の材料は、古い材料とは異なるしかたで環境的「ストレス」への反応を起こすため、古い材料に深刻な損傷を与えているからである。⁽³⁸⁾

最小限の介入

この原則は、おそらく近年の修復が確立した最も重要な原則であるが、残念ながら過去においては（今日でも多くの場合）、最も注意の払われることがなかったものの一つである。

修復処置を必要不可欠な最小限に限定しなければならぬ理由は、いくつかある。

(1) まず第一に、いかなる修復処置も作品に多大な物理的「スト

レス」を与えるためであり、

(2) 年月を経ても可逆性と非変質性を十分に保証し、かつオリジナルの材料と適合性を有する修復材料や技術は非常に少ないためであり、

(3) 最小限の介入によつてのみ、作品の材質の「外部」（目に見える）でも内部でも、作品の構造と歴史に関するあらゆる情報の尊重を保証できるからである。⁽⁴⁰⁾

修復の学際性

今日では、修復は、実は「学際的科学」と考えるべきである。というのも、それは科学者、美術史家、そして修復家のあいだの協力の成果であるからである。これは非常に重要な側面であるが、しかし大きな問題を引き起こしている。第一の問題は、必ずしも容易ではない、この三つの専門家の共同作業にある。⁽⁴²⁾ 第二の問題は、「生みの親」自身でさえ認識するのが難しい科学にアイデンティティと尊敬を与えるという問題である。事実、とくに美術史家や科学者といった専門家自身が、副次的に、修復「にも」携わっていると考えている場合が多い。一方、修復家には、良質ではあれ、単なる技術者以上の何者かであるために、つまり彼らの仕事に科学的威厳を与えるために必要な理論的知識が不足していることが多い。近年では、文化財の保存に対する関心の増大にともない、状況はいちじるしく改善されてきたが、修復のアイデンティティの問題はいまだ完全に解決されているとは言えない。⁽⁴³⁾

最後の問題は、これら三つの分野の（修復分野への適用を目指した）専門家の育成であるが、これに関しては後述することにしよう（第三章、第四章参照）。

文化財保存の理論と実践における近年の発展

すでに見たように、ブランディは、「芸術作品」と修復すべき作品の主たる必要条件としての美的要件について語っている。一九六〇年代後半から、「芸術作品」の優位性を自明とする考え方は、「文明的価値をもつあらゆる物的証言」を意味する「文化財 *bona culturale*」に取って替わられた⁽⁴⁴⁾。それゆえ、これまでに明らかにした修復の原則と方法は、これらすべてのカテゴリーの文化財に拡張されなければならず、その数は（定義そのものから推測できるように）「芸術作品」のそれと比べて過剰なほど増加することになった。さらに、これらの文化財が存在する「地域的文脈」や、こうした地域的文脈の研究と保護の重要性が、あらゆる正しい修復処置の基本原則として強調された。（過去において頻繁に起こったこととは反対に）、⁽⁴⁵⁾ 実際、文化財とその環境的文脈との繋がりは、その正しい評価と解釈にとって不可欠なものである。⁽⁴⁶⁾

もう一つの近年における重要な文化財保護の側面は、文化財への市民側からの驚くべき関心の増大である。このことは、とりわけわが国の経済的、社会的、文化的発展（つまり、イタリアのよいうなポスト工業社会を特徴的とする裕福さと余暇）によってもたらされたものであり、複雑な因果関係にある他の諸現象とも密接

に関連している。文化財への増大する関心が認知されたことにより、⁽⁴⁸⁾ 実際マス・メディアの積極的協力が得られるようになり、その結果、文化財保護の問題に政治家たちのいっそう大きな注意が向けられるようになった。こうした政治的な関心は、一連の立法的措置を引き起こし、それが文化財への経済的な関心を増大させ、さらにそれが私のおよび公的な「大手金融機関の注目」⁽⁵⁰⁾ の対象ともなった。これらすべてが、文化財保存の問題に全く新しい複合性と重要性を帯びさせることになったが、そのため今日ではもはや、これらの要因を考慮に入れない修復理論は考えられず、理論的原則に加えて、政治的かつ経済的でもある文化財の管理問題を重視することがますます重要となっている。

実際のところ、過去においては、文化財は国家の活動において二義的な分野であったが（文化財への関心は、少数の「エリート」の人々に限られており、また文化財保存に当てられた予算は最小限であったため）、今日では国の経済的、社会的、文化的生活の重要な分野となっているのである。

しかし、この修復の小規模なものから大規模なものへの推移⁽⁵¹⁾には、否定しがたい長所とともに、多数の危険が存在する。たとえば、特別な資金融資によって私営企業に委託する（あるいは国が参加する）処置の数が増えることになる。そのためこれらの処置は、修復や保存に当たるべき国立機関によって統轄され計画されることが難しくなる。というのも、度重なる要求にも関わらず、これらの国立機関には新たな処置の実体に即した構造の強化のために必要な資金が回されていないためである。とはいえ国立機関

(文化財監督局、文化財省など)だけが、文化遺産のプランニングという重要な任務、そして同様に重要な日常的な維持管理の任務(通常、特別な処置には含まれない)を遂行することがきるのである。

近年発展を見た「理論的」変化は、受動的保護という考えから能動的保護という考えへの移行である。

これまで見たように、問題は多岐にわたり、しかも複雑である。したがって、ここではいくつかの問題を詳細に検討することが有益であると考えられ、その他の問題については後の章で述べることにしたい。

文化財保存への関心の増大

この二〇年間、就学率の向上や、豊かさの拡大、観光や余暇の増加のおかげで、イタリア国民のますます広範囲な層から文化財への関心が寄せられている。しかし、F・モスキーニ Moschini が正しく指摘したように、いまだユートピアにとどまっている「大衆の文化」と、我々の時代に特徴的な「大衆の文化的消費」とを区別する必要があるだろう。事実、文化財の識者や享受者の拡大は、否定すべくもない民主主義の達成とともに、疑いなく現代社会の好ましい側面であるが、文化的消費は芸術遺産の劣化の新たな要因となるばかりでなく(芸術都市における「野蛮な」観光を想起させたい)、文化的にも望ましくない。というのも、芸術作品や修復の質に関する疑問についてマス・メディアが提供する情

報を受動的に受け取るからである。マス・メディアは、それとは反対に、問題とされている記念建造物や作品を「実際に見たうえで」、自由で、個人的な、できれば資料に裏付けされた判断を促すべきだろう。⁽⁵³⁾ そうすれば、大衆の文化的レベルを引き上げるのではなくメッセージのレベルを低めることで逆の教育的効果が生まれることだろう。いくつかの一次的な展覧会への莫大な数の観覧者の氾濫を見ると、はたしてどれだけ観客が純粋な文化的関心によって来場したのか、どれだけの観客がマス・メディアによる宣伝によって「流行の」行事を見にやってきたのか、という疑問がわく。こうした当惑は「マイナー」な美術館(そこに保存される作品の重要性が低いという意味ではない)や、通常の観光コースから外れた芸術拠点では観客が少ないことも符合する。

それゆえ、こうした逸脱を、できることなら抑制するためにも、文化財に対する関心の増大の理由を詳細に検討する必要がある。G・デ・リータが主張するように、⁽⁵⁴⁾ この関心の原因は、すべての豊かなポスト工業社会(イタリア社会のような)の特徴である非物質的な必要性の増大のなかに求められるべきであることは疑いない。そこではまた、主観主義と共通の根源の探求(それは一見すると、主観主義と矛盾するように見えるが)の増加が、以下に見られるような文化遺産への関心の増大をもたらしているのだ。まず第一に、個人の想像力や文化的な豊かさへの刺激として、第二に、集団的な記憶の回復として。しかし、過去一五年間のイタリア社会を特徴づけるこうした文化的要求の増大の中で、何が純粋な必要性から生じたもので、何が市場的手法によりますます

鍛錬された巧妙な供給によって引き起こされたもののかを、区別しなければならぬ。再びデ・リータによれば、たとえば、一九七〇年代後半から八〇年代初頭にかけて、イタリアの多くの大都市の政策を特徴づけていた擬似文化（あるいは気晴らし的文化）の大量の供与の例であるといえよう。

これらすべてが文化財の考え方自体をいぢるしく変化させた。というのも、A・クレメンティがペンヤミンの思想を引きながら言うように、「芸術作品はまったく新しい機能を担うように定められているように思われ、我々が意識している機能すなわち芸術的機能は、将来、二義的なものと見なされるようになるだろう」⁽⁶⁵⁾からである。

小規模なものから大規模なものへの移行

文化財への関心は、以前は狭い範囲の人々に限られ、国の政策や経済の運営において二次的な地位を占めていたが、先に述べたような理由から我々の時代を特徴づける側面となり、F・ペレীগが正しく強調したように、⁽⁶⁶⁾健康や教育の分野と同様、今日初めて文化財の「分野」について論じられるようになった。事実、八〇年代初頭まで文化財省は僅かな資金しか拠出できなかったが、その僅少さのために調整が容易であり、その運営は文化財監督局の専門官によって適切に計画され、さらに、修復には質の高い職人の手を活用することができた（それは、特に建造物の修復に当てはまる）。現在では、公的および私的な資金が豊富に集まり、多くの

大企業（とりわけ建築と情報関係）の関心をこの分野へ引きつけているが、これらの企業は修復の分野における適切な予備知識をもつておらず、ほとんどの場合、特別な資金を利用しているため、大半が文化財省の管轄を免れている。他方、文化財省の構造は大量の修復の管理や調整を行うには不十分であるため、正当なことだが、これらの資金の一部を省の構造を強化し機能させるために当てる要望も出されてきた（しかし望ましい結果は得られていない）。実際のところ、文化遺産の修復の計画立案と日常的な保存という、「臨時」の修復処置とは別の二つの基本的な任務はこの文化財省に任されているのである。

受動的保護から能動的保護へ

今日では、文化財に対してなされるいかなる修復処置も、その第一の目的が物質的な保存であることに異論はないといえ（そのために、必要であれば、指定やその他の受動的保護に特有のあらゆる法的手段を行使することは正当である）。文化財をできるだけ多くの大衆が享受することの重要性のほうがますます強調される傾向がある。しかし近年では、文化財の社会的有益性という考えが、危険なことに文化財の経済的収益という考えと混同されることがますます多くなり、それゆえ「文化的油田」というおぞましい定義が生まれたことも驚くには当たらない（これに関して次章を参照）。

文化財の活用が、できるだけ多くの人々へ文化財の認識と享受

を拡張することの必要性として理解されることは、まったく正当である。しかしこの種の活用は、いくつかの企業がその修復への支援から期待するような経済的還元や企業イメージの向上とは何の関係もない、ということを強調する必要がある。

原註

(35) 識別可能性と可逆性の重要性は、過去においても、たとえばマラッタ *Marratta* やエドワーズ *Edwards* によってすでに力説されていた(第一章参照)。

(36) 作品の「材料」が受けた劣化に対するあらゆる処置は「保存的修復」に含まれる。一方、美的メッセージの鑑賞性を回復させるためのすべての処置は「美的修復」と見なされる。いずれにせよこれらは慣習的で混同されやすい定義であり、実際、現在でも保存的修復は「最小限の修復」としばしば混同されている。保存的修復が、不適切なやり方で行われると、深刻で取り返しのつかない損傷を引き起こす可能性があるのに対し、補彩(美的修復に含まれる)は、不適切で見ばえのわるい方法でなされても、オリジナルの画面への損傷を与えずに除去することができる。

(37) この問題に関しては、一九七九年五月二八—三〇日にコルトーナで行われた美術用語に関する学会(Lessici tecnici delle arti e dei mestieri)におけるM・コルダロ *Cordaro* の発表を参照のこと。

(38) 「美的損傷」について語られるのは、修復作業において、作品の材質に化学的ないし物理的な損傷を与えることはないにせよ、たと

えば油分を含まないテンペラ画(*tempera magra*)に蜜蝋の含浸をおこなった際に起きるように(それが有害でないとして)、作品の「外観」(プラン)の意匠の意味での()を変化させる場合である。

(39) 伝統的に修復に使用された材料を、部分的でないし完全に近代の材料に取り替えることの是非については、とりわけ建造物の修復に関して、今日もお活発な論争が続いている。(この問題についてはP. Marconi, *La questione delle superfici di sacrificio e le sue conseguenze metodologiche: il recupero critico delle tecniche tradizionali. Anusitiosi, L'unico, il restauro, la città*, Bari 1987, p. 192を参照)。

可動作品の修復では、これら二種類の材料は、大きな論争を引き起こすこともなく、かなり以前から共存している。しかしながら、修復の統一的原則と技術が(国内的にも国際的にも)広くゆき渡っているにもかかわらず、大規模な研究所では、少なくとも一部では、独自の伝統的技術を用い続けていると言わねばならない。さらに近年でも、近代の材料(十分に実証されていない)を不適切なやり方で用いた結果、多くの損傷を引き起こされている。しかし、トッラーカ *Torraca* が正しく指摘しているように(*La scienza nel restauro: modalità e risultati, L'impresa del restauro*, Bologna 1986, p. 33)、「絶対的に良い材料や悪い材料というものはなく、適用の仕方いかんでどちらにもなりうる」ことを肝に銘じる必要がある。この問題についてはM. Cordaro, *Materiali costitutivi e materiali di restauro vecchi e nuovi, Ricerche di storia dell'arte*, N. 32, 1987を参照)の材料の不適切な選択は、誤った二重の評価によって引き起こされ

うる。すなわち、オリジナルの材料を特徴づける構造―外観の關係の不十分な評価、そして老化の自然な過程による新しい材料の変化についての不正確な認識である」(Cordano, op. cit., p. 81)。

(40) 「外的」な情報としては、文字情報や修復作業の報告(用いられた技法に関する情報を提供してくれる)を、「内的」な情報としては、現代の分析システムのおかげで「読解」が可能となった、作品の材料のなかに閉じ込められたあらゆる情報(実施年、作業工程、損傷具合、使用された材料の特徴など)を挙げることできよう。

(41) こうした学際性は、とりわけ修復に関する理論的関心の高まりによって近年生まれたものである。修復は当初職人的な仕事であったが、まず美術史家たち(カヴァルカセル Cavalaselle、ロンギ Longhi、ブランディ等)の、次いで科学者たちの注意を引くようになった。こうした修復の発展に関しては、第四章(科学と保存)の序文と、第三章の中の「修復家の育成」の節を参照のこと。

(42) 修復の学際性の問題については以下の基本的研究を参照。G. Urbani, *La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali, Ricerche di storia dell'arte*, n. 16, 1982, p. 7, id., *Lo storico, lo scienziato, il restauratore e l'opera d'arte, L'impressa del restauro*, Parma 1986, p. 17.

(43) この問題については G. Urbani, *Lo storico, lo scienziato ecc.*, op. cit. 中の説得力ある意見を参照されたい。いずれにせよ修復の学際性は、この問題に関心をもち、修復に関する学術的論文を発表した者であれば周知の問題である。

(44) 「フランチェスキーニ委員会」の発足後(つまり一九六七年以降)、イタリアで普及しはじめた「文化財」の概念に関しては、次章の

「文化財に関する法令」とそこに引用した文献を参照のこと。

(45) しかし今日でも、過去と同様、文化財の「コンテクスト」の保存は、たとえ環境への侵害の形態が変化したにせよ、いちじるしく困難な状態である。五〇年代の野蛮な建築投機(多くの歴史的中心地区を歪曲し、その郊外におぞましい周辺地域をつくりだした)に続いて、以下のような環境劣化が起こった。(1) 住居密度の低い新しいタイプの都市化(国土にとめどなく広がる悪名高い「庭付き一戸建て住宅」)、(2) 巨大なインフラストラクチャーの建設(高速道路、メタンガスのパイプライン、水力発電の貯水池など)、(3) 「歴史的」不動産や歴史的な中心地区内の場所の不適切な利用。

(46) この問題に関して、F. P. フィオーレ Fiore は次のように述べている——「記念建造物/記録資料という定義は、保存すべき建造物の対象を、それらに関連する他の記念建造物/文学的・記録的・図像的資料とともに包括的に評価しようとするが、その理由はそれが分かつことのできない歴史的総体を形成しているためである」。文化財の活用については、「コンテクスト全体への関心が、美術館・博物館の理念へと浸透し、設置環境と美術館・博物館組織の新しい関係の指摘に反映している」ことを想起する必要がある。こうした問題については以下を参照。A. Clementi, *Dalle intenzioni agli esiti, Memorabilia, Roma-Bari 1987*, p. 37.

(47) おおよそ、一九七〇年代半ばよりはつきりと現れてきた現象である。

(48) しかし R・ニコリーニは、文化財への関心の高まりは主として観光分野においてであり、学校側からの関心はまだ限られているこ

- とを指摘しては、(R. Nicolini, *L'altra domanda. Oltre il turismo, la ricerca, la formazione, il restauro. Memorabilia*, op. cit., p. 284)。
- (49) この点については、第二章の第二節を参照。
- (50) 大企業の側からの関心は、とりわけ一九八二年の法令五二二号のような立法措置に由来するもので、否定しがたい利点をもたらす一方で、大きな危険をもちあわせている。この点に関しては、第二章を参照。
- (51) これについては、L. Re, *Grande dimensione e nuovi beni culturali. Le scienze, le istituzioni, ...*, op. cit., p. 243 参照。
- (52) F. Moschini, *I sentieri interrotti della salvaguardia e della conservazione. Memorabilia*, op. cit., p. 179.
- (53) U・バルディーニ Baldini は正當にも、近年の記事のなかで、情報提供というよりむしろスキャンダラスな意図をもってなされることの多い、マスコミによる修復分野への不当な干渉を嘆いていゝ。バルディーニは次のように述べている——「毎回のようにならぬ私的な修復に疑いをかけて、それを情報のマーケットへ引き渡し、世論を二分させるまで真正正銘の「国民投票」の必要性を訴え続けることが、もはや我々の悪癖となっている…。修復作業にたずさわる人やその責任者は何も知らず、情報のエキスパートではない。エキスパートは外におり、修復の関係者ではない「他の人々」がすべてを知っている…。そして、多くの人々が小耳に挟んだことを話し、皆が客問の「集まり」での議論に興じるのだ…。」(Michelangelo, *Masaccio, Masolino, Milano: quattro 《M》 al giudizio nazionale-popolare. Arte-Documento*, Milano, 1988, n. 2, p. 66)
- (54) G. De Rita, *Le ragioni del successo dei beni culturali nella società*

post-industriale. *Memorabilia*, p. 265.

- (55) A. Clementi, *Dalle intenzioni agli esiti. Questioni dell'innovazione e presentazione delle ricerche. Memorabilia*, p. 31.

ベンヤミンによって予言されていた他の価値、特に経済的価値が美的価値に優越するという懸念は、多くの研究者や文化財保護関係者の共感を受け、近年の多くの論文にいつそうはつきりしたかたちで現れている。それらの論文の中で、前述のバルディーニの論文の結論のみを引用しておこう——「…またしても、代償を払うのは、芸術作品なのだ。この貴重な「財産」に対して、我々の社会が抱く関心は、我々の「美しい国」のホテルやトラットリア、ピッツェリアを満員にするという主たる課題の二の次なのである」。

- (56) F. Perego, *Nuovo ruolo nuovi soggetti per i beni culturali. Le scienze le istituzioni gli operatori alla soglia degli anni '90*, Padova 1988, p. 295. 一九八八年六月二二—二四日にブレッサノーネで開催された学会の報告集。

訳者後記

本論は、Giuseppina Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*, Udine (Del Bianco Editore), 1989, 2. Teoria del restauro, pp. 81-89 の翻訳である。

この翻訳は、『愛知県立芸術大学紀要』N. 36 に掲載したジュゼッピーナ・ペルジーニ「美術品修復の理論」(Ⅱ)の続篇をなしている。

著者ジュゼッピーナ・ペルジーニは、イタリアのトリエステ大学で近世美術史を専攻した後(一九七八年卒業)、ウーディネ州のパッサリアーノ州立修復専門学校で修復士のディプロマを取得(一九八〇年)。早くから美術史研究と美術品保存修復の両分野で活動を展開した後、一九九一年からウーディネ大学文学哲学部の文化財学科(Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali)で教鞭を取るようになり、現在は同大学で美術技法史(Storia delle tecniche artistiche)担当の助教を務めている。

著書には、本書およびその初版(*Introduzione al restauro: storia, teoria, tecniche*, Udine, 1985)の他に、以下の二冊がある。

- ・ *Niccolò Pacassi: architetto degli Asburgo*, Montefalcone, 1998
- ・ *C. Köster: sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, Udine, 2001

註はすべて原註である。本文中の「」は訳者による補填である。以下、三人の共訳者のプロフィールを紹介しておく。

大竹秀実(一九九五年、東京芸術大学美術学部芸術学科卒、同大学院文化財保存学専攻修了。一九九八年、フィレンツェ大学文化財保存科学修了。一九九九—二〇〇〇年、イタリア政府給費留学生。二〇〇〇—二〇〇二年、文化庁芸術家在外派遣研修員としてフィレンツェ国立修復機関で研修。東京芸術大学非常勤講師、東京文化財研究所客員研究員を経て、現在は株式会社プリザベーション・テクノロジー・ジャパンに勤務)。

西村明子(一九九八年、福岡教育大学教育学部美術科卒。二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の二年制絵画保存修復コースを修了。二〇〇一—二〇〇三年、フィレンツェ大学文学哲学部美術史学科聴講生。現在フィレンツェ国立修復機関付属学校陶器修復コースに在籍)。

池田奈緒(一九九六年、女子美術大学洋画科卒。二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の三年制絵画保存修復コースを修了。二〇〇一—二〇〇二年、フィレンツェ国立修復機関で研修後、トレヴィーゾに共同修復工房ロッソ・ドゥオーヴォを開設)。

[森田義之]