

Regione Lazio

Deliberazioni

Deliberazione 28 febbraio 2013, n. 11

COMMISSIONE REGIONALE PER L'ARTIGIANATO. Disciplinare di produzione della fotografia e dei materiali lapidei (art. 15 L.R. 10/2007)

Disciplinari di produzione della fotografia e dei materiali lapidei (art.15 L.R.10/2007)

DELIBERAZIONE 28 Febbraio 2013 n.11

La Commissione regionale per l'artigianato

- VISTA la L.R. 10 luglio 2007 n. 10 <Disciplina generale in materia di artigianato. Modifiche alla legge regionale 6 agosto 1999, n. 14 "Organizzazione delle funzioni a livello regionale e locale per la realizzazione del decentramento amministrativo" e successive modifiche ed a leggi regionali concernenti l'artigianato>;
- VISTO in particolare l'art.15 della L.R. 10/2007, secondo il quale per le lavorazioni dell'artigianato artistico e tradizionale la Commissione Regionale adotta appositi disciplinari di produzione, che descrivono e definiscono per ciascun settore di attività, i materiali impiegati, le particolarità delle tecniche produttive e qualunque altro elemento idoneo a caratterizzare le lavorazioni considerate;
- ESAMINATI a conclusione dei lavori, i testi dei disciplinari relativi al settore della fotografia e dei materiali lapidei;

all'unanimità
DELIBERA

per le motivazioni di cui in narrativa che qui si intendono integralmente riportate
- di adottare i disciplinari di produzione della fotografia e dei materiali lapidei che, allegati alla presente deliberazione, ne costituiscono parte integrante.

La presente deliberazione sarà pubblicata sul Bollettino Ufficiale della Regione Lazio ai sensi dell'art. 15, terzo comma, della L.R.10/2007.

Avverso il presente provvedimento è ammesso ricorso giurisdizionale al TAR Lazio entro 60 (sessanta) giorni dalla data di pubblicazione sul BURL ovvero ricorso al Presidente della Repubblica entro 120 (centoventi) giorni.

Il Segretario
Modestina Di Sabato

Il Presidente
Luigi Cola

Allegato 1

REGIONE LAZIO

DISCIPLINARE DI PRODUZIONE
(ex art. 15, L.R. 10/07)LAVORAZIONI ARTIGIANALI
NELL'AMBITO DEL SETTORE DELLA
FOTOGRAFIA

INDICE

1. Premessa;
2. Cenni storici;
3. Definizioni;
4. Fasi e tecniche di lavorazione;
5. Albo provinciale imprese artigiane: riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale;
6. Contrassegno di origine e qualità.

1. PREMESSA

La stesura del presente Disciplinare di Produzione si inserisce nel quadro normativo del T.U. sull'Artigianato, L.R. 10 Luglio 2007 n. 10 "Disciplina generale in materia di artigianato. Modifiche alla legge regionale 6 agosto 1999, n. 14 "Organizzazione delle funzioni a livello regionale e locale per la realizzazione del decentramento amministrativo" e successive modifiche ed a leggi regionali concernenti l'artigianato".

In particolare il Titolo II, Capo II, art. 12 e ss., del T.U. è dedicato alla promozione e valorizzazione dell'artigianato artistico e tradizionale, nei settori e con le caratteristiche di cui agli art.13 e 14.

Al fine di valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale, il T.U. prevede, all'art. 15, l'adozione da parte della Commissione regionale per l'artigianato di disciplinari di produzione nei settori tutelati, di cui al summenzionato art.14.

I Disciplinari di produzione si propongono di individuare e definire le regole, descrivere caratteri e requisiti, indicare le tecniche produttive adottate, i materiali impiegati e quanto altro occorre per la produzione di manufatti/prodotti realizzati nei diversi comparti dei settori tutelati, ex art. 14 del T.U., di individuare e specificare le lavorazioni tradizionali, tipiche, di qualità e quelle artistiche nei settori suddetti al fine di sostenere e valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale.

Le imprese artigiane dei settori tutelati, la cui produzione sia riconducibile per tipologia, caratteri e qualità alle caratteristiche previste dai disciplinari di produzione, possono ottenere il riconoscimento di impresa artigiana operante nel settore artistico e tradizionale mediante annotazione all'Albo delle Imprese Artigiane da parte delle Commissioni Provinciali per l'Artigianato (CPA) competenti per territorio, ex art. 22 del T.U. dell'Artigianato, secondo quanto stabilito nei successivi paragrafi 5 e 6 del presente Disciplinare.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato artistico e tradizionale e potranno altresì chiedere di avvalersi del contrassegno di origine e qualità, secondo quanto stabilito al paragrafo 6 del presente Disciplinare.

2. CENNI STORICI

La parola fotografia deriva da due parole greche: foto (phos) e grafia (graphis). Fotografia significa quindi scrittura (grafia) con la luce (fotos). Quando si parla di fotografia e di macchina fotografica viene spontanea immaginarla come un'invenzione del 1800, ma in realtà non è esattamente così. Innanzitutto perché il principio fisico che sta alla base della formazione dell'immagine, ossia quel fenomeno che si verifica all'interno di una "camera oscura", non è stato "inventato" ma nasce dall'osservazione di un fenomeno naturale. L'occhio umano, ad esempio, è costruito sullo stesso principio: la lente dell'obiettivo corrisponde al cristallino e il foro di entrata della luce alla pupilla, al di là del quale si trova la camera oscura dell'occhio. Sul fondo dell'occhio vi è la retina, sulla quale vengono proiettate, rovesciate, le immagini del mondo esterno. Noi vediamo le immagini dritte perché è il nostro cervello che, attraverso suoi procedimenti, le rovescia.

Sembra che il primo ad aver sfruttato questo fenomeno ottico sia stato Aristotele, nel IV secolo a.C., allo scopo di osservare le eclissi di sole. Nel 1039 l'erudito arabo Alhazan Ibn Al-Haitham la usò anche lui per lo stesso scopo. Il principio era semplice: una stanza immersa nell'oscurità, in cui su un lato si apriva un foro circolare, consentiva di osservare sulla parete opposta l'immagine capovolta del sole. Naturalmente consentiva di osservare non solamente il sole ma anche eventuali altri oggetti anteposti davanti al foro, purché fossero fortemente illuminati. Dalle dimensioni di una stanza la camera oscura venne successivamente ridotta alla dimensione di una scatola più o meno grande, in cui l'immagine poteva essere vista dall'esterno sostituendo la parete di fondo con uno schermo traslucido, ad esempio un vetro smerigliato o un pezzo di carta semitrasparente. Nei secoli

successivi questo strano apparecchio venne spesso menzionato da astronomi e filosofi, tra cui Bacone e l'Arcivescovo di Canterbury, Peckham.

Nel 1515 Leonardo da Vinci, studiando la riflessione della luce sulle superfici sferiche, descrisse una camera oscura che chiamò *Oculus Artificialis* (occhio artificiale), che descrisse nel *Codex Atlanticus*. Un apparecchio del genere, anche stavolta usato per studiare l'eclissi solare del 24 gennaio 1544, fu illustrato pure dallo scienziato olandese Rainer Geinma Frisius.

Nel 1550 il filosofo e fisico pavese Girolamo Cardano ottenne un'immagine più nitida applicando al forellino anteriore della "camera oscura" una lente convessa, che possiamo considerare antenata del moderno obbiettivo fotografico.

Tre anni dopo, nel 1558, il fisico napoletano Giambattista Della Porta descrisse, nella prima edizione del suo Libro "*Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium*", un apparecchio con lente e con specchio riflettore per il raddrizzamento dell'immagine sul piano orizzontale superiore, costituito da un vetro smerigliato. Successivamente Daniele Barbaro, al fine di migliorare la nitidezza dell'immagine, mise a punto quello che oggi chiamiamo diaframma. E' sostanzialmente il principio dei moderni apparecchi reflex.

Nel '600 matematici ed eruditi tedeschi trasformarono la camera oscura in scatola dall'aspetto, forme e dimensioni sempre più disparate; da apparecchi dalle dimensioni gigantesche a quelli tascabili, da passeggio o semplicemente da studio. Ma è, comunque, nel mondo dell'arte rinascimentale che la camera oscura trovò delle applicazioni molto pratiche.

Gli artisti del Rinascimento utilizzarono la camera oscura, che all'epoca aveva dimensioni ragguardevoli, utilizzandola per proiettare, su pareti o su tele, immagini che servivano da base per realizzare un disegno o un dipinto. Gli artisti la utilizzavano non soltanto per i ritratti, ma anche per disegnare paesaggi. Raffaello, ad esempio, ne fece ampio uso e con lui tutti quegli artisti che avevano necessità di riprodurre ampie prospettive con un fedele disegno dei paesaggi. Il veneziano Daniele Barbaro, nel suo libro "*La pratica della prospettiva*", pubblicato nel 1568, descrive l'uso della camera oscura, munita di lente biconvessa, molto utile per il disegno prospettico. Anche il Canaletto ne fece ampio uso, ed al museo Correr di Venezia è conservata una camera oscura che gli appartenne, dotata di obbiettivo e schermo in vetro smerigliato.

Nel Seicento divenne, pertanto, frequente l'uso della "camera oscura portabilis", che consisteva in una scatola con una lente da una parte (per l'entrata della luce) ed uno schermo di vetro smerigliato dall'altra, cosicché l'immagine poteva essere vista dall'esterno della camera. Una camera oscura gigante fu costruita ad Amsterdam, nel 1646, dall'olandese Athanasius Kircher per realizzare dettagliati rilievi topografici. Le dimensioni erano tali che il disegnatore poteva entrare all'interno della camera oscura. Su una parete un piccolo buco consentiva alla luce di passare andando a riprodurre il paesaggio esterno sulla parete opposta. Il disegnatore in piedi tracciava su un grande foglio steso sulla parete i tratti del paesaggio. Il disegno veniva poi completato nello studio dell'artista. Kircher intuì che il fenomeno poteva avvenire anche al contrario, ossia in proiezione ed ideò la cosiddetta "lanterna magica", un proiettore di disegni che fu l'antenato dei proiettori cinematografici moderni.

Nel 1685 il tedesco Johann Zahn realizzava una camera oscura a reflex che perfezionava quella descritta da Della Porta. Aveva nell'interno uno specchio, collocato a 45 gradi rispetto alla lente dell'apertura, che rifletteva l'immagine su un vetro opaco. Ponendo un foglio da disegno sul vetro, era possibile disegnare l'immagine così proiettata, ricalcandone i contorni visibili in trasparenza. Zahn costruì in seguito una macchina più piccola e di uso meno complicato, trasportabile ovunque. Uno strumento di grande ausilio per disegnatori tecnici e pittori che continuò ad essere usato per almeno due secoli. Esso si basava sullo stesso identico principio grazie al quale funzionano oggi le moderne fotocamere reflex. In queste ultime lo specchio è stato sostituito da un pentaprisma di cristallo.

La nascita della moderna fotografia è legata, oltre al perfezionamento della tecnica e degli apparecchi, anche, o forse soprattutto, agli esperimenti ed ai progressi nell'alchimia prima e della chimica moderna dopo. Fra le sostanze che subiscono alterazioni in presenza di luce,

riveste particolare importanza il nitrato d'argento, o meglio alcuni composti chimici suoi derivati, chiamati alogenuri d'argento: il bromuro, il cloruro e lo ioduro. Già alla fine del Medioevo, gli alchimisti, facendo riscaldare il cloruro di sodio, ossia il comune sale da cucina, insieme con l'argento, avevano scoperto che dal sale si liberava un gas, il cloro, il quale combinandosi con l'argento, provoca la formazione di un composto, il cloruro d'argento, che è bianco nell'oscurità, ma che diventa violetto o quasi nero quando è esposto ai raggi del sole. Nel sedicesimo secolo l'inglese Robert Boyle, uno dei fondatori della Royal Society, aveva descritto questo fenomeno ma riteneva che a causare il mutamento di colore fosse l'aria e non la luce. Anche l'italiano Angelo Sala, nei primi anni del 1600, aveva rilevato che la polvere di nitrato d'argento viene annerita dal sole, senza riuscire però a portare a termine alcuna applicazione pratica del fenomeno. Un'analoga azione della luce venne riscontrata anche su altre sostanze, soprattutto sul bromuro di argento, sullo ioduro d'argento e sull'asfalto o "bitume di Giudea". È da queste prime osservazioni che si sviluppò la ricerca su come utilizzare la singolare proprietà dei raggi luminosi, al fine di ottenere immagini sulla superficie di sostanze chimiche sensibili alla luce. Queste particolari proprietà diverranno oggetto di studi ed esperimenti scientifici i cui risultati furono pubblicati, nella metà del '700, da J. H. Schulze, da Giovanni Battista Beccaria e da J. Senebier.

Thomas Wedgwood, figlio di un fabbricante di porcellane che utilizzava una camera oscura per dipingere sulle ceramiche, tentò di ottenere delle immagini ponendo sul fondo della magica scatola dei fogli di carta impregnati di nitrato d'argento, ma senza concreti risultati. Quello che riuscì ad ottenere furono delle silhouette per contatto stendendo una soluzione di nitrato d'argento su carta o cuoio chiaro.

Molti furono i chimici, nel '700, che tentarono di risolvere il problema, ma più che immagini riuscivano a ottenere semplicemente dei contorni dei soggetti fotografati, cioè silhouette. Questo nome deriva, infatti, da Stefano Silhouette, iniziatore della moda di farsi fare il ritratto, o meglio la caricatura, per mezzo di un pezzo di carta scura, tagliata con le forbici sul contorno della propria immagine e incollata su carta chiara. Il procedimento che, nel 1727, il chimico tedesco Johann Heinrich Schulze, ideatore di quella che lui stesso chiamò fotochimica, battezzò con il nome di "fotografia", era il seguente: su una piastra metallica, o su un foglio di carta ricoperto di cloruro d'argento ed esposto alla luce, si posava il corpo di cui si voleva ottenere la silhouette, una mano per esempio. Le parti coperte dalla mano restavano bianche e il resto della piastra si anneriva, lasciando il contorno esatto della mano. Ma quando la mano veniva tolta, anche la sua immagine si anneriva e si cancellava. Con il tempo seguirono altri tentativi sempre più perfezionati ma il problema era come fissare le immagini in modo stabile e duraturo, in quanto svanivano in breve tempo se esposte alla luce del sole.

Il fissaggio delle immagini ottenute con sistema fotochimico restava, quindi, un problema e per tentare di risolverlo si svilupparono sostanzialmente due linee di ricerca: quella francese con Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e l'altra inglese con Henry William Fox Talbot (1800-1877), ma non si ebbe notizia dei suoi esperimenti fino al 1877, quando ormai la fotografia aveva già compiuto passi da gigante.

Niépce si interessava di litografia ma, non sapendo disegnare, aveva pensato di risolvere il problema utilizzando delle sostanze fotosensibili per incidere le lastre; i primi esperimenti del 1816 sui sali d'argento non portarono a nulla di concreto, mentre qualche anno dopo scoprì il potere che ha il bitume di Giudea di indurire con l'esposizione alla luce. Il procedimento utilizzava una lastra ricoperta di uno strato di asfalto e collocata in una camera oscura, di fronte a una tavola disegnata o dipinta. Le parti dello strato di bitume che erano rimaste "impressionate", cioè esposte all'azione della luce, diventavano bianche mentre le altre non mutavano colore, restando nere. Immediatamente dopo immergendo la lastra in un bagno d'essenza di lavanda, si scioglieva il bitume non impressionato, lasciando intatto quello reso bianco dalla luce. Sulla lastra rimaneva soltanto il bitume che riproduceva l'immagine in negativo.

In seguito trattava le lastre con le classiche tecniche proprie dell'incisione e, a quel punto, la lastra così ottenuta era pronta per la tipografia.

Niepce chiamò il procedimento da lui inventato eliografia, ma ben presto tentò di ampliarlo e perfezionarlo, cercando di utilizzare anche altri materiali come supporto. Successivamente, applicando all'obbiettivo un rudimentale diaframma, si rese conto che l'immagine prodotta risultava molto più nitida.

La sua prima fotografia stabile, ottenuta con una camera oscura, è datata 1826 ed è una vista della sua tenuta scattata da una finestra dell'abitazione; l'esposizione fu di ben otto ore.

Daguerre, invece, era un pittore famoso sia a Parigi che a Londra per il cosiddetto "Diorama". Questo congegno non era altro che una sala circolare capace di contenere fino a 350 persone. Lo spettacolo consisteva nella presentazione, su una piattaforma girevole, di vedute dipinte su tele di cotone trasparente. Queste erano disposte prospetticamente su una profondità di 15-20 metri. Ogni quadro poteva raggiungere la lunghezza di 22 metri e la larghezza di 14 ed era illuminato in modo da ottenere un gioco di ombre e di chiaroscuri capaci di riprodurre con fedeltà incredibile tutti gli effetti della luce in natura. Per dipingere gli schermi del diorama Daguerre si serviva della camera oscura, ma fu proprio nell'anno in cui Niépce ottenne la sua prima immagine che iniziò ad interessarsi di fotografia. L'invenzione che rese famoso Daguerre, il dagherrotipo appunto, si basa sulle caratteristiche dello ioduro d'argento, che cominciò ad utilizzare come sostanza fotosensibile, al posto del bitume di Giudea. Successivamente scoprì l'utilizzo del mercurio i cui vapori avevano la proprietà di svelare e fissare definitivamente l'immagine.

In seguito il chimico Dumas gli suggerì di fissare l'immagine, così ottenuta, immergendo la lastra in una soluzione di sale da cucina. I dagherrotipi erano immagini positive o negative, a seconda dell'angolo di riflessione della luce, restituivano una sensazione di profondità particolare rendendolo un prodotto unico ed in più su un supporto prezioso, poiché per esigenze di stabilità nacque l'abitudine di virarli con oro. I dagherrotipi, in genere di piccole dimensioni e messi sotto vetro per proteggerli, rappresentavano per il borghese dell'epoca un modo abbastanza economico, per immortalare e tramandare la propria immagine, consuetudine questa che era prerogativa, fino a quel momento, solo dei nobili, dei potenti e dei pochi ricchi in grado di pagare un pittore.

Daguerre farà brevettare speciali apparecchi per il dagherrotipo. Peraltro il successo delle immagini di Daguerre e dei suoi numerosi seguaci comunque non durò a lungo. Pur rappresentando soluzioni di indubbio interesse scientifico e di grande richiamo anche dal punto di vista pratico, la dagherrotipia e i procedimenti consimili differivano abbastanza profondamente dai moderni procedimenti fotografici. Essi infatti davano direttamente un'immagine positiva da cui non si potevano ottenere copie.

Pochi anni dopo fu l'inglese William Henry Talbot a porre le basi della moderna fotografia chimica, così come la intendiamo oggi, cioè quel procedimento che tramite un negativo permette di ottenere una o più stampe positive su carta.

Nel 1839 presentò il primo vero processo fotografico che fu denominato in inglese Talbotype (poi tradotto talbotipia in italiano). Tale procedimento ed il suo successivo perfezionamento chiamato Calotype (calotipia), presentato nel 1841, erano fondamentalmente basati su un processo negativo-positivo con il quale si potevano ottenere, grande novità questa, anche molte copie dalla medesima posa. Sia il negativo che la stampa positiva erano costituiti da una carta impregnata di cloruro d'argento (ioduro d'argento nella Calotipia). Fondamentale era stata la scoperta che il sale d'argento, non alterato dall'azione della luce, può essere sciolto in diverse soluzioni (sale da cucina all'origine e più tardi acido gallico). Con la carta ai sali d'argento di Talbot l'immagine della macchina fotografica si impressionava in negativo. Bastava però rifotografare il negativo di carta per invertire l'immagine, traducendola così in positivo.

La calotipia Talbot rese finalmente economico, e quindi popolare, il ritratto mettendo seriamente in crisi i pittori, moltissimi dei quali abbandonarono i pennelli e impararono questa nuova tecnica. Le immagini su carta erano, però, semplicemente del colore della carta sulla quale apparivano, modellata dal chiaroscuro prodotto dall'annerimento più o meno intenso del cloruro d'argento. In compenso però si potevano dipingere più facilmente a mano. Possedevano poi l'inestimabile vantaggio della potenziale tiratura in un numero illimitato di esemplari. Lo stesso negativo originale

poteva infatti essere rifotografato, cioè copiato in positivo con la macchina fotografica medesima, quante volte si voleva.

Le tappe successive furono i processi all'albumina (1847), al collodio (1851) e alla gelatina (1873), che permisero di usare come supporto per la sostanza sensibile una lastra di vetro e successivamente anche una sottile pellicola trasparente al posto della carta.

L'impatto della fotografia sulla società fu enorme: tutto ciò che prima doveva essere descritto adesso poteva essere visto.

Nel 1888 George Eastman mise in commercio la Kodak n°1: per 25 dollari si poteva acquistare l'apparecchio, un rullo da 100 scatti ed il relativo trattamento di sviluppo e stampa. Queste pellicole inizialmente avevano supporto in carta (1888) e successivamente sostituite con la celluloida (1891). Nasceva così l'epoca della fotografia industriale che vide molti dei successivi sforzi indirizzati nel perfezionamento sia degli strumenti ottici che dei materiali sensibili e dei procedimenti di sviluppo. Intanto F. Hurter e V. C. Driffield, nel 1890, iniziarono lo studio sistematico della sensibilità alla luce delle emulsioni, dando origine alla sensitometria. Un considerevole miglioramento delle prestazioni degli obiettivi si ebbe nel 1893, quando H. D. Taylor introdusse un obiettivo anastigmatico (tripletto di Cooke) con sole tre lenti non collate; tale obiettivo fu perfezionato da P. Rudolph nel 1902 con l'introduzione di un elemento posteriore collato e venne prodotto l'anno dopo dalla Zeiss, con il nome di Tessar.

Altri progressi si ebbero con l'introduzione del sistema reflex (1928) e degli strati antiriflesso sulle superfici esterne delle lenti (che migliorarono enormemente la trasmissione tra aria e vetro e il contrasto degli obiettivi) e con il processo Polaroid in bianco e nero (che permetteva di ottenere in pochi secondi una copia positiva, utilizzando un apparecchio e una pellicola speciali), introdotto nel 1948 da E. H. Land e successivamente esteso al colore.

Negli anni Sessanta con gli esposimetri incorporati nelle macchine fotografiche ebbe inizio l'epoca degli automatismi: l'evoluzione tecnologica in tale campo fu tale che alla fine degli anni Ottanta, con la miniaturizzazione dei circuiti elettronici, la messa a fuoco e l'esposizione diventano completamente automatiche; inoltre micromotori provvedono al caricamento della pellicola, al suo avanzamento dopo ogni scatto, e al riavvolgimento nel caricatore al termine dell'uso.

Negli anni Ottanta entrarono in produzione macchine per la fotografia digitale che al posto della pellicola avevano un CCD (Charge Coupled Device), lo stesso elemento sensibile delle videocamere. Ma, come la fotografia tradizionale, anche quella digitale non può prescindere dalla sua prima fonte: la luce. Nel primo sistema le radiazioni luminose vengono catturate dalla pellicola, (più precisamente dagli alogenuri d'argento presenti in essa), mentre nelle fotocamere digitali è un sensore a riceverle e a convertirle in flussi elettrici.

Questo componente era in grado di analizzare l'intensità luminosa e il colore dei vari punti che costituiscono l'immagine e di trasformarli in segnali elettrici che venivano poi registrati su un supporto magnetico (nastro o disco) che poteva contenere alcune decine di immagini. L'immagine registrata poteva essere immediatamente rivista su un monitor, stampata da un'apposita stampante, o spedita, via cavo o via etere, a qualsiasi distanza.

Macchine di questo tipo venivano usate soprattutto dai fotoreporter, perché permettevano l'immediato trasferimento delle foto ai giornali, che non hanno bisogno di immagini ad alta definizione. Nel corso degli ultimi anni la fotografia digitale ha avuto sviluppi straordinari sia nella fase di ripresa delle immagini che in quella di riproduzione.

La caratteristica che influenza maggiormente la qualità finale dell'immagine digitale è legata alla risoluzione ovvero al numero di informazioni disponibili per riprodurla.

Le singole informazioni, costituite dai pixel, rappresentano gli elementi principali che compongono un'immagine digitale. Per fare un paragone con la fotografia tradizionale, potremmo dire che i pixel rappresentano la "grana" del digitale. Un pixel contiene un numero di dati variabile che prendono il nome di bit, il computer legge i pixel in base ai singoli bit che lo compongono.

La risoluzione di un'immagine è determinata dal numero di pixel presenti nell'unità di misura, ed è stato stimato che per avere una stampa di buona qualità, essa deve contenere circa 300 pixel per pollice/cm.

Quella che potremmo definire una "rivoluzione digitale" ha concesso diversi vantaggi ai fotografi, tra questi l'opportunità di un'elevata possibilità di elaborazione e post produzione dell'immagine, intendendo, con questi termini, una serie di procedimenti realizzati con il computer, attraverso specifici software dedicati, in grado di modificare anche profondamente l'immagine acquisita dalla fotocamera.

Ma per quanto il digitale abbia portato enormi cambiamenti nel modo di acquisizione di un'immagine, il modo di fruire della stessa rimane sempre la stessa, ossia attraverso i nostri occhi. Di conseguenza continuiamo ad aver bisogno di elementi fisici come supporti, siano essi cartacei o di qualsiasi altro tipo, oltre che, ovviamente, monitor, proiettori, etc.

3. DEFINIZIONI

A) Imprese di artigiane operanti nel settore della fotografia

Il presente Disciplinare di Produzione relativo al settore delle produzioni artigianali nell'ambito della fotografia, tutelato ai sensi dell'art. 14, lettera c) del T.U., riguarda sia la realizzazione di manufatti in pezzi unici e/o in serie limitata secondo le fasi e le tecniche di sviluppo e di stampa specificate nel paragrafo 4, sia la produzione d'immagini fotografiche che presentino un valore estetico intrinseco, a prescindere dalle eventuali tecniche di stampa, e che esprimano l'eccellente professionalità di chi le ha realizzate.

I termini "produzione" e "prodotto" da un lato e "manufatto" dall'altro vengono utilizzati in questo contesto non come sinonimi, ma vanno intesi come riferiti, nel primo caso, all'immagine fotografica in sé riproducibile e, grazie al digitale, fruibile in diversi modi; nel secondo caso alla stampa su carta o altro materiale della foto.

L'impresa che operi nel settore deve saper riconoscere e collocare criticamente la propria attività nel rispetto dei percorsi culturali che hanno prodotto le esperienze storiche dell'artigianato tradizionale, tipico e di qualità.

Devono essere considerati requisiti peculiari dell'impresa che si riconosce in quanto disposto dal Disciplinare di Produzione e chiede di aderirvi:

- a) il richiamo alla tradizione, inteso come acquisizione di una cultura specifica, non solo materiale ma anche storica ed estetica, appartenente all'ambito produttivo in cui l'impresa è nata e produce;
- b) la creatività che tende all'innovazione, ossia la volontà di ricercare e di sperimentare nuovi sistemi di ideazione e di creazione di prodotti, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e nuove soluzioni tecniche e/o tecnologiche, nella prospettiva di dare continuità e sviluppo all'artigianato di qualità e di eccellenza;
- c) l'aggiornamento professionale delle risorse umane che vi lavorano, nella prospettiva di una loro formazione continua, tesa anche a recepire stimoli e sollecitazioni provenienti dalle istituzioni preposte, dagli enti che svolgono attività di tutela, ricerca, valorizzazione del patrimonio culturale e, più in generale, dal mercato del lavoro e delle professioni;
- d) il legame con le nuove generazioni, necessario alla continuità e alla vitalità dell'impresa artigiana, inteso come disponibilità ad offrire reali opportunità di apprendimento, di formazione specialistica e di lavoro per i giovani.

B) Artigianato artistico, tradizionale e innovativo

I prodotti/manufatti, oggetto del presente Disciplinare, sono espressione delle seguenti forme di artigianato:

- Artigianato artistico

Può definirsi artistica la realizzazione di un prodotto (fotografia) o di un manufatto (stampa fotografica) il cui utilizzo è dettato da un'esigenza estetica, che sia eccellente da un punto di vista tecnico ed abbia valenza formale innovativa ed autonoma; ovvero comunichi una scelta stilistica e/o esprima l'originalità e la professionalità del suo creatore, sia un esempio di perfezione esecutiva nel solco di una tradizione o proponga, a livello sperimentale, nuove procedure di realizzazione.

- Artigianato tradizionale

Può definirsi tradizionale la realizzazione di un manufatto (stampa fotografica), secondo tecniche e modalità che, anche nel caso di quelle più antiche e in disuso, siano comunque espressione di una tradizione artigianale consolidata nel tempo e in grado di fornire esiti estetici non eguagliabili da più moderne tecnologie di stampa e sviluppo.

- Artigianato innovativo

Potrà dirsi innovativa la realizzazione di un manufatto (stampa fotografica) o di un prodotto (fotografia) che introduca, in modo più o meno profondo, modificazioni nella scelta e nell'impiego delle tecniche:

- delle lavorazioni sia in fase di ripresa che di post-produzione e di stampa;
- delle elaborazioni e produzioni, anche su supporti digitali e/o virtuali;
- della scelta dei supporti di stampa, anche innovativi, e delle relative tecniche di stampa;
- delle lavorazioni secondo procedimenti specifici, piuttosto che nelle loro peculiarità estetiche e funzionali, e/o nei criteri, e/o nei sistemi impiegati per realizzarlo, e che rappresentino, di per se stesse, elementi di novità rispetto al passato.

C) Comparti

Dalla più ampia definizione di settore della fotografia, vengono identificati al suo interno i seguenti comparti produttivi:

- Attività di riprese fotografiche, suddivisa nelle seguenti sottocategorie:

- Attività di fotoreporter;
- Attività di riprese aeree nel campo della fotografia;
- Altre attività di riprese fotografiche (produzione di servizi fotografici per fini commerciali e amatoriali: ritratti fotografici quali foto formato tessera, foto scolastiche, servizi per matrimoni, foto pubblicitarie, per pubblicazioni, per servizi di moda, a scopo di promozione immobiliare o turistica).

- Laboratori fotografici per lo sviluppo e la stampa.

Per ogni comparto valgono le regole generali dettate dal presente Disciplinare di Produzione, debitamente e coerentemente interpretate, a seconda dell'attività effettivamente svolta.

Le imprese artigiane potranno, qualora ne posseggano i requisiti, essere annotate in uno o più comparti dell'artigianato di qualità, relativo al settore della fotografia, come indicato nel Disciplinare stesso.

4. FASI TECNICHE DI LAVORAZIONE

A) L'immagine fotografica

Alla base di una buona fotografia c'è innanzitutto la perfetta padronanza della tecnica fotografica.

I principi tecnici di base della fotografia sono:

- l'esposizione, controllata dalla combinazione di apertura e velocità dell'otturatore;
- la compensazione dell'esposizione, che è ciò che si può fare per correggere le impostazioni di esposizione fissate dal sistema di misurazione della fotocamera;
- la profondità di campo, costituita dall'area dell'immagine che è perfettamente a fuoco e controllata dall'apertura e dalla lunghezza focale dell'obiettivo, nonché dalla distanza tra soggetto e fotocamera;
- le lenti, suddivisibili in obiettivi con lunghezze focali corte (grandangoli), lunghe (teleobiettivi) e obiettivi zoom, con diverse lunghezze focali racchiuse in una sola lente;
- il valore ISO, che si riferisce alla sensibilità della pellicola alla luce o nelle moderne fotocamere digitali alla sensibilità del sensore CCD o CMOS (un valore basso, come ISO 100, significa che la pellicola o il sensore necessitano di più luce, ma sono in grado di produrre immagini con minore granulosità o rumore digitale).

Oltre a conoscere perfettamente il funzionamento tecnico della fotocamera, il fotografo professionista deve possedere e saper utilizzare un parco lampade e flash per le foto in studio, o comunque in interni, e un set di luci, pannelli e schermi riflettenti per gli esterni, affinché il soggetto da fotografare possa essere sempre adeguatamente illuminato.

Tuttavia, al di là degli aspetti tecnici, la struttura di una buona fotografia si basa sulla scelta del “taglio” dell'immagine, ovvero dell'inquadratura.

L'inquadratura è il frutto di una selezione dei vari punti di vista e delle varie soluzioni tecniche possibili, tenendo presente i condizionamenti esistenti (ad esempio, il divieto di avvicinarsi troppo a un soggetto o la pioggia) e modificando la disposizione dei soggetti (per esempio un gruppo di persone) quando i dati di partenza non sono ottimali. E' dunque richiesta, e spesso determinante, una componente “registica” che è agli antipodi di una registrazione notarile e automatica della realtà. Il modo di disporre i soggetti nell'immagine è detto composizione ed esistono varie regole compositive.

La regola dei terzi stabilisce che, invece di posizionare il punto di maggior interesse nel centro dell'inquadratura, è meglio posizionarlo su un incrocio dei terzi, cioè delle linee che dividono, orizzontalmente e verticalmente, l'immagine in tre parti uguali. Un'altra regola compositiva è quella legata all'utilizzo delle diagonali. Secondo tale regola, dal momento che l'immagine ha solo due dimensioni, la profondità dev'essere evocata privilegiando le linee oblique e curve rispetto a quelle orizzontali e verticali, che appaiono banali, e impostare il soggetto su una delle diagonali: soprattutto quella che inizia in alto a sinistra e scende in basso a destra che rende quasi sempre il quadro più dinamico. Un'altra importante regola è quella legata alla scelta tra lo scatto verticale e quello orizzontale. Lo scatto verticale è infatti generalmente preferibile per fotografare persone, torri, edifici alti, alberi, cascate, mentre quello orizzontale è più indicato per riprendere gruppi, paesaggi, veicoli, scene di cronaca. Altre regole classiche sono quelle relative alle foto di paesaggi, in cui occorre collocare un soggetto in primo piano, su cui possa posarsi lo sguardo (un albero, una roccia, una persona), e alle foto in cui il soggetto è una persona, che deve avere abbastanza “aria” (spazio) sopra la testa, la quale non deve toccare mai il margine superiore dell'inquadratura, e le cui gambe e braccia vanno “tagliate” (escluse dall'immagine) con cautela, solo se è indispensabile. Per finire, molto importante è il punto di vista, ovvero l'angolazione della foto. La regola dice che se il soggetto è una persona, l'obiettivo va in genere collocato all'altezza degli occhi (il volto è la chiave del ritratto), ma che collocandolo più in basso, si accentua l'importanza della persona che viene ripresa e con lo stesso procedimento si può accentuare l'imponenza di un edificio. Al contrario, se l'obiettivo è collocato più in alto del soggetto, si ottiene un effetto di schiacciamento e di ridimensionamento. L'angolazione orizzontale consente di fotografare un soggetto in quattro modalità: frontalmente, in modo che sembri rivolgersi direttamente a chi guarda ed ottenendo così un più forte effetto emotivo; di tre quarti, ottenendo maggiore profondità; di profilo, inquadratura usata occasionalmente nei ritratti; dal retro, vista utilizzata assai di rado quando un soggetto non vuole essere riconosciuto o per comunicare alterità e distanza.

Oltre alla composizione dell'inquadratura ed alle sue regole, che come tutte le regole sono fatte per essere infrante, è ancor più importante ai fini della "riuscita" di una foto la rilevanza dell'immagine catturata.

E' lì che emerge tutto il talento del fotografo: nella capacità di selezionare poche immagini o spesso una sola immagine che da sola sia in grado di descrivere un evento, un personaggio, una storia, di cogliere il senso di una situazione.

B) Lo sviluppo fotografico

Per sviluppo fotografico si intende il processo chimico che rende visibile l'immagine latente impressa sull'emulsione fotografica, producendo il negativo o la diapositiva (in caso di pellicola invertibile). Con lo sviluppo fotografico si trasforma l'immagine latente in un'immagine visibile, quindi si rende l'immagine visibile permanente e poco deteriorabile nel tempo e infine si rende la pellicola (negativa o positiva) insensibile alla luce.

La successiva stampa fotografica è il processo mediante il quale si produce un'immagine finale, di solito su carta, da un negativo fotografico precedentemente sviluppato.

Il processo consiste principalmente di cinque fasi, eseguite all'interno di una camera oscura per sviluppo fotografico:

- l'Esposizione dell'immagine sulla carta fotosensibile utilizzando la tecnica di stampa per contatto o, più frequentemente, mediante un ingranditore.
- lo Sviluppo dell'immagine latente con un processo di immersione chimica in una soluzione riducente nella quale gli alogenuri colpiti dalla luce vengono ridotti ad argento metallico.
- il Fissaggio effettuato in un'apposita soluzione che ha il compito di eliminare gli alogenuri non colpiti dalla luce.
- il Lavaggio per eliminare i residui dei prodotti chimici e assicurare la stabilità dell'immagine.
- l'Asciugatura della stampa finale.

In qualche caso sulla stampa si esegue anche un processo di viraggio che conferisce all'immagine un colore particolare, come, ad esempio, il viraggio seppia tipico delle foto d'epoca.

C) Stampa digitale fine-art

Anche nella fotografia digitale le immagini possono venir stampate ma con differenti procedimenti. Innanzitutto la differenza del supporto di partenza: al posto della pellicola fotografica utilizzata nella fotografia analogica, si ricorre a file che possono essere creati dalla fotocamera digitale; realizzati in studio oppure dalla scansione delle tradizionali pellicole. Questi file vengono di norma elaborati attraverso un processo di post produzione e, successivamente, vengono inviati ad una stampante digitale. La moderna tecnologia digitale consente, oggi, di stampare fotografie fine-art di altissima qualità che possono tranquillamente competere con quelle ottenute nella tradizionale camera oscura. La "qualità" è il risultato di un insieme di fattori che concorrono al risultato e vanno dalla scelta dell'immagine, alla post-produzione ed anche ai materiali impiegati, che sempre devono rispondere a precisi requisiti di cromaticità e stabilità. Una stampa fine-art è generalmente una stampa in grado di rispondere agli standard del mercato dell'arte per quanto riguarda la qualità e la permanenza nel tempo.

Il termine "stampa fine-art" viene utilizzato per indicare una stampa che soddisfi precisi requisiti di qualità e stabilità, rispondendo tanto alla necessità da parte degli artisti di ottenere il massimo rendimento nella stampa delle loro opere quanto all'esigenza di coloro che, entrando in disponibilità dell'opera (collezionisti, gallerie d'arte, musei,...), hanno interesse a che questa presenti caratteristiche fisico-chimiche tali da assicurarne la durata nel tempo, senza decadimenti qualitativi, a tutto vantaggio della longevità espositiva e a tutela dell'investimento effettuato.

D) Antiche tecniche di stampa

Sotto il termine di "Antiche tecniche di stampa" vengono racchiusi tutti quei procedimenti fotografici nati con la fotografia e utilizzati per molti anni. Ognuno di questi procedimenti ha rappresentato il massimo dell'evoluzione tecnologica, della moda e dell'espressione artistica del periodo nel quale fu impiegato. Non furono creati appositamente per fini artistici in opposizione alla fotografia "convenzionale": erano essi stessi la fotografia convenzionale, parte integrante della sua storia. Sono sì vecchi procedimenti, ma non sono né morti né superati. Tecnicamente alcuni danno dei risultati oggettivamente irraggiungibili con le attuali carte da stampa. Permettono inoltre di restituire al fotografo-artista una grande possibilità di intervento su tutti i parametri che compongono l'immagine: dal colore o tono dell'immagine, alla texture, sino al pregio ed alla qualità del supporto.

La macchina fotografica, per quanto raffinata ed evoluta, torna così ad essere un semplice mezzo tecnico, di secondaria importanza nelle mani del fotografo che ritrova la possibilità di adattare il materiale sensibile/materia ai propri gusti e scopi, ampliando in questo modo la creatività, permettendo di scegliere o di modificare il procedimento in funzione dell'immagine che si intende ottenere.

D1 Processo ai pigmenti o Stampa al Carbone

Si tratta di un procedimento piuttosto complesso basato sulla possibilità di includere nella gelatina dei coloranti, che anticamente erano estratti da carboni vegetali, da cui il nome.

Su un foglio da disegno, chiamato anche "carta al carbone", si mescola della gelatina con un pigmento colorato; si sensibilizza con del bicromato esponendolo poi sotto un negativo rovesciato destra-sinistra. La tecnica presuppone necessariamente un veicolo (la gelatina), un pigmento (il carbone) ed un sensibilizzatore (il bicromato).

Un secondo supporto, opportunamente gelificato, servirà ad accogliere per trasporto la carta al carbone ed avrà la funzione di trattenere l'immagine finale. Le parti del negativo che lasciano passare la luce, corrispondenti alle ombre, producono una parziale insolubilizzazione del composto in quel punto. Una volta effettuata l'esposizione ed immerso il foglio in acqua, le parti che non hanno ricevuto luce perché corrispondenti ai neri del negativo, rimangono solubili e si sciolgono nell'acqua facendo ricomparire il bianco della carta.

Attualmente questa tecnica di stampa viene a volte realizzata utilizzando dei fogli di acetato, preventivamente impressi con stampanti digitali, che hanno la funzione di negativo di stampa. Questo è un felice caso di sintesi tra tecniche tradizionali e moderne tecnologie digitali.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

preparazione della gelatina;

- stesura della gelatina sul foglio di carta;
- essiccazione;
- sensibilizzazione in bagno al bicromato;
- essiccazione;
- preparazione della gelatina per foglio ricevente:
- esposizione ad una sorgente UV;
- lavaggio in acqua fredda.

D2 Gomma bicromata

Sostanzialmente è una variante più semplice e rapida della più complessa stampa al carbone. Con questa tecnica è possibile colorare le stampe fotografiche. La soluzione sensibilizzante, infatti, è costituita da gomma arabica contenente un pigmento colorato: in questo modo è possibile ottenere impasti di vari colori che possono essere utilizzati sia per immagini monocromatiche che in eventuali tricromie. Si spennella successivamente su un supporto e si fa essiccare; l'esposizione avviene esponendo sotto i raggi di una lampada UV.

Dopo l'esposizione si pone la stampa in una bacinella di acqua, a faccia in giù, aspettando che le zone non esposte si sciolgano dando risalto all'immagine. Ad essiccamento effettuato l'immagine è stabile ed è possibile procedere con ulteriori passaggi ottenendo una sovrapposizione di colori o selezioni in tricomia.

D3 Processo ai sali ferrici (Cianotipia)

La cianotipia, termine che venne coniato da sir John Herschel, si basa su un procedimento di sensibilizzazione, utilizzando citrato ferrico-ammonico e ferricianuro di potassio, sia della carta che di altri materiali porosi come stoffe, tele ecc. L'immagine che viene a formarsi ha una dominante ciano (da cui il nome) più tendente al blu che al verde.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- lavaggio della superficie ricevente e successiva essiccazione;
- sensibilizzazione della superficie;
- essiccazione al buio;
- esposizione;
- lavaggio
- essiccazione (con successivo aumento della densità)
- eventuale scurimento con bagno di rinforzo
- eventuale ulteriore lavaggio ed asciugatura.

Le stampe cianografiche, le brune VanDyck e le callitipiche, fanno parte della grande famiglia dei processi ai sali ferrici.

Sfruttano la riduzione chimica da ferro bivalente a trivalente. Le soluzioni sensibilizzanti, diverse tra loro a seconda della tecnica che si sceglie, vengono, come sempre, spennellate sul supporto, opportunamente preparato, sotto il negativo di grande formato.

Lo sviluppo è un comune lavaggio con acqua in qualche caso addizionata con borace. Si fissa in una soluzione molto diluita di tiosolfato di sodio seguita da un abbondante lavaggio. La coloristica finale della stampa va da un blu oltremare per la cianotipia, per passare ad un bruno intenso nel caso del van dyck fino al nero profondo della callitipia.

D4 Platinotipia e Palladiotipia

Storicamente il processo artigianale di stampa con ferri nobili dalla metà del 1800 ad oggi ha sempre presentato dei costi elevati in crescente aumento, nonché un notevole impiego di tempo da dedicare a tale processo, causando pertanto una scelta di mercato rivolta a favore della gelatina d'argento. Per di più, al momento attuale con l'avvento del digitale, i sistemi tradizionali di stampa sono ormai in caduta libera. Solo gli estimatori di tale arte continuano a farli vivere, poiché la stampa d'autore, così come la platino-palladiotipia, ha un notevole valore aggiunto.

Si tratta dei procedimenti più delicati e costosi dell'intera gamma delle antiche tecniche di stampa; il risultato finale però è, in assoluto, tra i più belli e interessanti. Il maggior costo dipende dall'impiego di sali di platino e di palladio che, oltre ad essere di difficile reperibilità, devono essere chimicamente manipolati per produrre il cloroplatinato e cloropalladiato di potassio indispensabili alla preparazione del sensibilizzante. Dopo aver essiccato la superficie spennellata con la soluzione sensibile, si espone e si rivela in un composto di acqua e ossalato di potassio. Si fissa poi con acido cloridrico diluito terminando con abbondante lavaggio.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- lavaggio del foglio;
- preincollatura ed essiccamento;
- preparazione del sensibilizzante;
- prima stesura;
- essiccamento rapido;
- seconda stesura;

- essiccamento rapido;
- esposizione ai raggi UV;
- sviluppo in ossalato;
- lavaggi di stabilizzazione;
- lavaggio finale.

D5 Stampe al bromolio

Stampe realizzate su delle carte preventivamente gelatinate a mano. La gelatina trattata nel bagno di insolubilizzazione diventerà asportabile in misura differente, proporzionalmente alla quantità di argento metallico formatosi durante lo sviluppo. Si utilizza la maggiore o minore insolubilizzazione della gelatina per asportarla in punti inversamente proporzionali agli annerimenti, facendo trattenere in proporzioni diverse la colorazione disposta sulla gelatina tamponandola con un pennello a setole dure. L'immagine di partenza deve essere ad alto contrasto e lo strato di gelatina piuttosto spesso.

Quando si procede ad inchiostrare la stampa si deve servire di inchiostri oleosi da tipografia che vengono stesi picchiettando con un pennello a setole dure. Si può usare la stampa così prodotta come un "timbro", o matrice, avendo cura però di non far essiccare l'inchiostro, per ottenere un certo numero di copie su carta normale, attraverso il trasferimento del colore per pressione, dalla matrice alla carta.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- esposizione, sviluppo e fissaggio come di consueto nelle stampe fotografiche;
- lavaggio in acqua e successivi lavaggio in soluzione di ammoniacca;
- insolubilizzazione della gelatina;
- lavaggio intermedio;
- fissaggio neutro;
- lavaggio;
- essiccamento completo;
- soluzione gelatina in acqua calda;
- inchiostratura;
- eventuale ricalco e trasferimento del colore.

D6 Stampa al cloruro ferrico in sali d'argento

Con questo metodo si ottengono stampe al tono nero tendente al bluastro e si presta particolarmente alla sensibilizzazione di stoffa, tela ed altri simili supporti. Nel caso di utilizzazione su stoffa occorre avere l'accortezza di diminuire la quantità di gelatina e di allume. L'esposizione avviene per contatto e lo sviluppo immediatamente dopo avendo avuto l'accortezza di preparare la soluzione immediatamente prima con l'aggiunta di ammoniacca.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- preincollatura del materiale da sensibilizzare;
- sensibilizzazione ed essiccazione;
- esposizione a contatto;
- sviluppo;
- bagno chiarificatore;
- lavaggio accurato;
- fissaggio;
- lavaggio accurato.

5. ALBO PROVINCIALE IMPRESE ARTIGIANE: RICONOSCIMENTO DI IMPRESA OPERANTE NEL SETTORE DELL'ARTIGIANATO ARTISTICO E TRADIZIONALE

L'iter e le modalità per il Riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale sono indicate dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA).

Il riconoscimento avviene mediante annotazione nell'albo, nella quale è specificata la lavorazione svolta e può riguardare uno o più comparti della fotografia.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato di qualità.

6. CONTRASSEGNO DI ORIGINE E QUALITÀ

Ai sensi dell'art. 16 del T.U. dell'artigianato, le imprese artigiane che hanno ottenuto il riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale, di cui al precedente paragrafo 5, possono richiedere alle Commissioni provinciali dell'artigianato competenti per territorio di avvalersi del contrassegno di origine e qualità.

Il contrassegno di origine e qualità viene attribuito alle imprese per:

- valorizzare l'artigianato artistico, tradizionale ed innovativo;
- comunicare la qualità delle lavorazioni;
- rendere riconoscibili prodotti e lavorazioni sui mercati nazionali ed esteri.

Tale contrassegno è definito nella forma e nelle caratteristiche tecniche ed estetiche dalla Commissione regionale.

L'uso e la pubblicazione del contrassegno deve avvenire nel rispetto di quanto stabilito dal regolamento redatto dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA) e disponibile presso le CPA competenti per territorio

Allegato 2

REGIONE LAZIO

DISCIPLINARE DI PRODUZIONE
(ex art. 15, L.R. 10/07)*LAVORAZIONE ARTIGIANALE DEI MATERIALI LAPIDEI*
(*MARMO, MOSAICI, STUCCHI*)

INDICE

1. Premessa;
2. Cenni storici sulla lavorazione del marmo, dei mosaici e dello stucco;
3. Definizioni;
4. Fasi e tecniche di lavorazione;
5. Albo provinciale imprese artigiane: riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale;
6. Contrassegno di origine e qualità.

1. PREMESSA

La stesura del presente Disciplinare di Produzione si inserisce nel quadro normativo del T.U. sull'Artigianato, L.R. 10 Luglio 2007 n. 10 *"Disciplina generale in materia di artigianato. Modifiche alla legge regionale 6 agosto 1999, n. 14 "Organizzazione delle funzioni a livello regionale e locale per la realizzazione del decentramento amministrativo" e successive modifiche ed a leggi regionali concernenti l'artigianato"*.

In particolare il Titolo II, Capo II, art. 12 e ss., del T.U. è dedicato alla promozione e valorizzazione dell'artigianato artistico e tradizionale, nei settori e con le caratteristiche di cui agli art.13 e 14.

Al fine di valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale, il T.U. prevede, all'art. 15, l'adozione da parte della Commissione regionale per l'artigianato di disciplinari di produzione nei settori tutelati, di cui al summenzionato art.14.

I Disciplinari di produzione si propongono di individuare e definire le regole, descrivere caratteri e requisiti, indicare le tecniche produttive adottate, i materiali impiegati e quanto altro occorre per la produzione di manufatti/prodotti realizzati nei diversi comparti dei settori tutelati, ex art. 14 del T.U., di individuare e specificare le lavorazioni tradizionali, tipiche, di qualità e quelle artistiche nei settori suddetti al fine di sostenere e valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale.

Le imprese artigiane dei settori tutelati, la cui produzione sia riconducibile per tipologia, caratteri e qualità alle caratteristiche previste dai disciplinari di produzione, possono ottenere il riconoscimento di impresa artigiana operante nel settore artistico e tradizionale mediante annotazione all'Albo delle Imprese Artigiane da parte delle Commissioni Provinciali per l'Artigianato (CPA) competenti per territorio, ex art. 22 del T.U. dell'Artigianato, secondo quanto stabilito nei successivi paragrafi 5 e 6 del presente Disciplinare.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato artistico e tradizionale e potranno altresì chiedere di avvalersi del contrassegno di origine e qualità, secondo quanto stabilito al paragrafo 6 del presente Disciplinare.

2. CENNI STORICI SULLA LAVORAZIONE DEL MARMO, DEI MOSAICI E DEGLI STUCCHI

A) Il Marmo

Il marmo in senso stretto è una roccia calcarea di origine organica che, a seguito di intensi processi metamorfici, ha subito una completa ricristallizzazione del carbonato di calcio che ne costituisce la massa, assumendo l'aspetto di zucchero in pani, per cui è chiamata anche "calcare saccaroide".

Negli studi archeologici e storico-artistici e, in generale, nel linguaggio corrente, il termine "marmo" ha però un significato più ampio, poiché con esso si tende ad indicare qualsiasi roccia calcarea che può essere lucidata e come tale utilizzata come materiale decorativo.

L'utilizzo del marmo da parte dell'uomo risale alla preistoria: i primi idoli di marmo erano diffusi nel mondo egeo (Peloponneso, Attica, Cicladi) già nel Neolitico Medio e Tardo.

Le prime cave di pietra sfruttate per l'architettura e la scultura furono scavate in Egitto all'inizio del III millennio a.C., mentre in Grecia la lavorazione del marmo, praticata fin da prima del VI sec. a.C., conobbe il suo massimo splendore nell'Atene di Pericle.

L'età ellenistica lasciò, specie ad Alessandria, monumenti notevolissimi, in molti dei quali si usò la tecnica del commesso o della tarsia, che fu poi ripresa dai Romani e dai Bizantini.

Nella storia del marmo, l'esperienza romana riveste un'importanza fondamentale. I Romani cominciarono ad importare grandi quantità di marmo dalla Grecia e dall'Egitto; successivamente, poiché l'impiego del marmo andava acquisendo a Roma un'importanza sempre maggiore, vollero procurarsi nuove fonti di approvvigionamento, geograficamente meno lontane.

Fu così che dopo la metà del I sec. d.C. cominciò lo sfruttamento intensivo del grande bacino marmifero di Luni, nelle vicinanze dell'odierna Carrara, e che il marmo lunense (oggi "marmo di Carrara"), già utilizzato su piccola scala da Etruschi e Liguri, fece la sua comparsa a Roma.

Nel periodo Augusteo, la "città eterna" cambiò volto: Augusto si gloriava d'aver ereditato una città di mattoni e averla lasciata di marmo. L'impiego del marmo si estese in quel periodo ai templi, ai fori, alle ville e successivamente alle basiliche, alle curie e ai sepolcri.

Il periodo di massima espansione dello sfruttamento delle cave di marmo in epoca romana si raggiunse nel II sec. d.C., mentre a partire dal III sec. d.C., sia per la crisi economica, che per le invasioni barbariche e forse anche per una saturazione del mercato, la produzione di marmo andò declinando, fino a registrare un crollo quasi totale con la caduta dell'Impero Romano. Nel corso del Medioevo poi, ebbe luogo una sistematica spoliatura dei marmi e delle pietre pregiate presenti nelle grandi città romane. Fu solo dopo l'incendio normanno di Roma del 1080 che si ebbe una rinascita dell'arte del marmo, come arte del restauro nella ricostruzione delle basiliche romane distrutte, dalla basilica dei SS. Quattro Coronati, alla basilica di S. Clemente.

Roma, trasformata in una sorta di enorme deposito di marmi di epoca imperiale, era allora una città unica per la grande disponibilità di materiali. Dal XII al XIV sec. i marmorari non solo restaurarono statue e colonne romane, ma costruirono chiostri e cappelle, tabernacoli e sepolcri; tra gli altri: il Chiostro di S. Lorenzo fuori le mura, di S. Cecilia, di S. Sabina, di S. Giovanni e di S. Paolo. Fu in questo periodo che fecero la loro comparsa i cosiddetti "Cosmati", marmorari romani appartenenti a diverse famiglie (Tebaldo, Mellini, Vassalletto), ma a lungo identificati in unica famiglia, il cui capostipite si chiamava Cosma. La scuola "cosmatesca" fu una scuola autenticamente romana; solo a Roma essi potevano trovare materie prime così varie, come i marmi policromi, tratti dai monumenti antichi, i porfidi, i serpentini, gli alabastri, per tagliarli nelle più varie forme geometriche e comporre pavimenti o rivestire pareti, colonne ed altari. Le opere di questo periodo si possono ammirare ancor oggi anche in vari comuni come Civitacastellana, Anagni, Ferentino, Tarquinia, Terracina, perché la provincia ha sempre avuto una tradizione più conservativa di Roma che, nei secoli, rinnovò più volte le chiese e le decorazioni.

Tra i marmorari Cosmati emergono: Cosma, con i figli Luca e Jacopo; Paolo, con i figli Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso; Pietro Vassalletto ed il figlio, che realizzarono, nel 1225, il Chiostro della Basilica Lateranense. Ai Cosmati si devono anche i pavimenti e le volte a mosaico che adornano molte chiese romane, fino ad arrivare, nel XV sec., alla pavimentazione delle Stanze di Raffaello. Lavorarono molto anche a Subiaco, a Tuscania, ad Anagni; persino a Londra, nell'Abbazia di Westminster, si trovano opere del marmoraro romano Pietro Oderisi. Il declino della scuola "cosmatesca" iniziò nel Quattrocento, mentre il secolo successivo vide la nascita dell'intarsio moderno. A Roma, la tecnica fu impiegata per realizzare piani di tavoli, lastre tombali, altari e cappelle, e fra i principali artefici si ricorda Giovanni Menardi detto il Franciosino.

Accanto ad artisti del marmo che componevano pavimenti e mosaici, rivestivano pareti e innalzavano colonne, si diffuse anche il mestiere dello scalpellino, faticoso e rischioso, ma certo non artistico. Fu proprio la volontà di non confondersi con dei semplici scalpellini che, nel corso del Cinquecento, spinse molti scultori ad abbandonare l'Università dei Marmorari, fondata a Roma nel 1406. Nel secolo successivo l'Università riacquistò il suo prestigio e, con esso, l'adesione di grandi artisti; sciolta nel 1801 e ricostituita nel 1852, è tutt'ora esistente.

Affini all'arte del marmo, sono l'arte della decorazione a stucco e quella del mosaico.

B) Lo Stucco

Lo stucco, usato in scultura o nella decorazione architettonica per creare elementi in rilievo, è costituito da un impasto di gesso polverizzato e acqua cui possono essere mescolate altre sostanze, come calce, polvere di marmo, sabbia, caseina e pozzolana.

Inventata dagli Etruschi, l'arte della decorazione a stucco si trasformò, sotto l'influsso ellenistico, per raggiungere l'apice dell'eleganza e della conoscenza tecnica in epoca romana, dove fu

largamente sfruttata per decorare sia superfici esterne, sia volte di ambienti interni. Moltissime costruzioni di Roma e dintorni hanno tracce di stucco (Domus Aurea, palazzi imperiali, Villa Adriana, Ostia). Fra gli esempi più illustri spiccano anche: la Casa di Livia, la tomba dei Valeri e dei Platorini, i fregi del Tempio della Fortuna Virile.

Abbandonata nel corso del Medioevo, l'arte delle decorazioni a stucco, risorse nel Rinascimento per merito di Giovanni da Udine, detto il Ricamatore. Spinto e sostenuto da Raffaello, Giovanni da Udine si dedicò allo studio degli stucchi romani, di cui riuscì a riprodurre la grande plasticità, unita alla grande durezza, impastando polvere di travertino con polvere di marmo. Celebri sono le sue decorazioni intorno ai dipinti di Raffaello nelle Logge Vaticane, come pure i rilievi della facciata dello scomparso Palazzo Branconio dell'Aquila.

L'arte di Giovanni da Udine fu ripresa e continuata da Giulio Romano e Pierin del Vaga; quest'ultimo in particolare creò un secondo tipo di stucco decorativo, in cui alle decorazioni minute, floreali ed agresti del maestro, sostituì forme più in rilievo, lacunari più forti, in una parola, stucchi "architettonici".

Se per tutto il Cinquecento lo stucco fu usato per decorazioni in interni, nel Seicento alle decorazioni all'interno delle chiese e delle cappelle, si aggiunsero quelle sulle facciate, che segnarono la fusione con l'architettura. Esempi illustri sono le decorazioni interne della Chiesa del Gesù di Antonio Raggi e la facciata di Palazzo Spada, di Giulio Mazzoni.

La fastosità dell'epoca espressa attraverso l'arte dello stucco trova tuttavia i suoi più felici esiti in artisti quali: Bernini, per le decorazioni a stucco della Cappella Regia e della Scala Ducale in Vaticano; Borromini, per le decorazioni del Palazzo della Propaganda Fide, dei campanili di S. Andrea delle Fratte e di S. Carlo al Corso; Pietro da Cortona, per la Chiesa di S. Martino al Foro Romano. Quest'arte, sviluppatasi a Roma, si propagò in tutta l'Italia, trovando tra i più illustri interpreti, Giacomo Serpotta a Palermo. Il ruolo di Roma continuò ad essere centrale anche nel '700, in pieno stile neoclassico, grazie all'opera di Giovanni Piranesi. Lo stucco settecentesco tuttavia ebbe grandi interpreti anche a Milano, tra i quali si ricorda Andrea Appiani, a cui si devono le ultime manifestazioni del decorativismo all'inizio dell'800.

Ultimi segni della decorazione a stucco si trovano ai primi del '900, nei villini eclettici e liberty.

C) Il Mosaico

Tecnica decorativa fra le più raffinate ed impegnative, il mosaico è ottenuto dall'accostamento su superfici piane di frammenti minuti (detti tessere musive) di una o più materie diverse (marmi, pietre colorate, paste vitree, avori, legni) fissati alla base da un legante e separati da interstizi di ampiezza variabile. L'origine del mosaico è assai dibattuta dagli storici dell'arte: sulla base di una serie di ritrovamenti databili attorno al III millennio a.C. alcuni sposano la tesi che vede nell'Oriente la terra d'origine della tecnica musiva, altri sostengono l'origine greca di questa tecnica decorativa.

I primi esempi di mosaico pavimentale nella Grecia classica sono costituiti da ciottoli a monocromo o colorati e risalenti al V sec. a.C., mentre di quelli a tessere marmoree si hanno soprattutto esempi nel periodo ellenistico. Il procedimento greco fu perfezionato in Italia, utilizzando prima segmenti di marmi colorati, quindi tessere più regolari. I Romani raffinarono la tecnica del mosaico arrivando a impiegarla sui pavimenti e poi anche sulle pareti delle case dei patrizi, delle ville, degli edifici.

Dopo la fine dell'Impero Romano, i mosaici ebbero un grande sviluppo nel mondo islamico, a partire dal VII sec. d.C. con la dinastia dei califfi Omayyadi a Damasco e da qui raggiunsero ed influenzarono un'area vastissima, comprendente anche zone di religione cristiana, come la Sicilia e la Spagna. Negli stessi anni, in Occidente, il mosaico divenne l'ornamento principale delle chiese: la tendenza dell'arte cristiana a esprimere concetti religiosi in forme astratte si giovò infatti della tecnica musiva, tendente alla schematizzazione di colori e di forme. Mentre i mosaicisti classici distribuivano le tessere così vicine o così ben collegate da sembrare un tutto unico, con eccezionali risultati di levigatezza e di splendore, i mosaicisti medioevali furono invece consapevoli degli effetti straordinari che si potevano ottenere sistemando le tessere su uno strato ruvido, a piani discontinui e

a diversa angolazione, in modo che la luce venisse riflessa da una tessera all'altra, su una superficie non più levigata, ma scintillante. Anche quando si collegarono alla tradizione bizantina, non si curarono più di riempire gli interstizi, facendo risplendere i colori senza smorzarli col grigio neutro delle luci interstiziali. Ne sono un perfetto esempio alcuni mosaici della Cappella di S. Zenone in S. Prassede.

I mosaici dell'abside di S. Maria Maggiore, opera del Torriti alla fine del XIII secolo, sono quanto di più importante sia rimasto dell'arte romana medioevale e della rinascita dell'arte musiva a Roma: alla stessa epoca appartengono i mosaici del Rusuti nella facciata nonché i mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere. Nel XV sec. il rinnovamento della pittura distolse l'attenzione dal mosaico; tuttavia si ebbero ancora notevoli realizzazioni (cappella dei Mascoli in S. Marco a Venezia; cappella di S. Elena in S. Croce a Roma), oltre all'esecuzione di mosaici su cartoni di grandi artisti, anche nei secoli successivi (mosaici di S. Marco su cartoni di P. Veronese, L. Lotto, Tintoretto, S. Ricci). La tecnica del mosaico rimase eredità di poche maestranze. Nel XVII sec. maestranze specializzate lavorarono a Roma, per la realizzazione delle pale a mosaico degli altari di S. Pietro; e nel 1727 fu istituito in Vaticano lo Studio del Mosaico.

Nell'architettura moderna, il mosaico ha avuto nuovamente numerose applicazioni, anche per la decorazione di esterni (in Spagna, A. Gaudì). Tra gli artisti italiani, su disegni dei quali sono state eseguite notevoli opere, si ricordano G. Severini e C. Cagli.

Un esempio moderno di lavorazione del lapideo si trova nel distretto Monti Ausoni-Tiburtina, che si estende tra la provincia di Frosinone e quella di Roma. Il Distretto, che comprende otto Comuni di cui sei ricadenti nel frusinate, è specializzato nell'estrazione, taglio e lavorazione di lapidei. L'area del Distretto si caratterizza per la presenza di risorse naturali di elevata qualità, riconosciuta a livello internazionale. Le varietà di punta del distretto sono il Perlato Coreno Royal, il Travertino di Guidonia ed il Peperino di Vitorchiano.

3. DEFINIZIONI

A) Imprese di artigianato artistico e tradizionale operanti nel settore del marmo, dei mosaici, degli stucchi

Il presente Disciplinare di Produzione riguarda la produzione di manufatti realizzati nei diversi comparti produttivi del settore della lavorazione del marmo, dei mosaici e degli stucchi, settori tutelati ai sensi dell'art. 14, lettera l) del T.U., che presentino caratteristiche di qualità in quanto possiedono connotazioni peculiari, sotto il profilo estetico, ideativo - progettuale e tecnico-esecutivo, e che esprimano l'eccellente professionalità di chi li ha eseguiti.

I termini "manufatto/prodotto" vengono utilizzati in questo contesto come sinonimi e vanno intesi come il risultato di operazioni eseguite a mano o con l'ausilio di macchine e strumenti, secondo le fasi e le tecniche di lavorazione specificate nel paragrafo 4 del presente Disciplinare di Produzione.

Rientra, pertanto, nel settore di attività artigiana del lapideo, la creazione di manufatti/prodotti:

- ad alto contenuto di manualità;
- realizzati in pezzi unici e/o in serie limitata, purché permangano, in quest'ultimo caso, le stesse caratteristiche di manualità e di professionalità che contraddistinguono il pezzo unico;
- la qualità artistica e di eccellenza dei prodotti, ovvero meriti tecnici o bontà di ideazione e di fattura. E' richiesta all'artigiano l'adozione di un'attenzione particolare nella scelta della forma, dei materiali e nell'applicazione delle tecniche esecutive.

L'impresa deve inoltre saper riconoscere e collocare criticamente la propria attività nel rispetto dei percorsi culturali che hanno prodotto le esperienze storiche dell'artigianato tradizionale, tipico e di qualità.

Devono essere considerati requisiti peculiari dell'impresa che si riconosce, secondo quanto disposto dal Disciplinare di Produzione, e chiede di aderirvi:

- a) il richiamo alla tradizione, inteso come acquisizione di una cultura specifica, non solo materiale ma anche storica ed estetica, appartenente all'ambito produttivo in cui l'impresa è nata e produce;
- b) la creatività che tende all'innovazione, ossia la volontà di ricercare e di sperimentare nuovi sistemi di ideazione e di creazione di manufatti o prodotti, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e nuove soluzioni tecniche e/o tecnologiche, nella prospettiva di dare continuità e sviluppo all'artigianato di qualità e di eccellenza laziale;
- c) l'aggiornamento professionale delle risorse umane che vi lavorano, nella prospettiva di una loro formazione continua, tesa anche a recepire stimoli e sollecitazioni provenienti dalle istituzioni preposte, dagli enti che svolgono attività di tutela, ricerca, valorizzazione del patrimonio culturale e, più in generale, dal mercato del lavoro e delle professioni;
- d) il legame con le nuove generazioni, necessario alla continuità e alla vitalità dell'impresa artigiana, inteso come disponibilità ad offrire reali opportunità di apprendimento, di formazione specialistica e di lavoro per i giovani.

B) Artigianato artistico, tradizionale e innovativo

I manufatti/ prodotti, oggetto del presente Disciplinare, sono espressione delle seguenti forme di artigianato:

Artigianato artistico

Può definirsi artistica la realizzazione di un manufatto o di un prodotto il cui utilizzo è dettato da un'esigenza estetica, che sia eccellente da un punto di vista tecnico ed abbia valenza formale innovativa ed autonoma; ovvero comunichi una scelta stilistica e/o esprima l'originalità e la professionalità del suo creatore, sia un esempio di perfezione esecutiva nel solco della tradizione o proponga, a livello sperimentale, nuove procedure di realizzazione. Il concepimento e il risultato dell'opera può essere attuato da parte di un artigiano, indipendentemente dalla sua educazione all'arte, attraverso una formazione propria scolastica o per propria sensibilità personale, perfezionata da un apprendimento al fianco di esperti maestri d'opera.

Sono quindi considerate lavorazioni artistiche le produzioni di elevato valore estetico o ispirate a forme, modelli, decori, stili e tecniche che costituiscono gli elementi tipici del patrimonio storico e culturale, anche con riferimento a zone di affermata ed intensa produzione artistica, tenendo conto delle innovazioni che, nel compatibile rispetto della tradizione artistica, da questa prendano avvio e qualificazione, nonché le lavorazioni connesse alla loro realizzazione.

Artigianato tradizionale

Può definirsi tradizionale la realizzazione di un prodotto o di un manufatto secondo tecniche e modalità consolidate nel corso del tempo, tramandate nei costumi e nelle consuetudini a livello locale o regionale, in un particolare contesto storico o culturale.

Il manufatto deve quindi essere realizzato con tecniche e strumenti che rispettino fedelmente i modelli, le forme, gli stili e le decorazioni riscontrabili negli archetipi conservati nelle raccolte pubbliche e private e/o reperibili presso le fonti documentarie, relative ai beni culturali laziali.

Artigianato innovativo

Potrà dirsi innovativa la realizzazione di un manufatto o di un prodotto che introduca in modo più o meno profondo modificazioni nella scelta e nell'impiego dei materiali lavorati secondo procedimenti specifici, piuttosto che nelle loro peculiarità estetiche e funzionali, e/o nei criteri, e/o nei sistemi impiegati per realizzarlo, e che rappresentino, di per se stesse, elementi di novità rispetto al passato.

4. FASI E TECNICHE DI LAVORAZIONE

A) Fasi produttive

Le fasi produttive e la tecnica impiegata, devono assicurare che il prodotto finito mantenga inalterate tutte le caratteristiche peculiari delle tipologie merceologiche.

Le lavorazioni devono essere eseguite all'interno dei locali dell'azienda.

Fasi di lavorazione di tipo accessorio e complementare potranno essere commissionate ad artigiani esterni, solo se anch'essi riconosciuti come "Impresa operante nel settore all'artigianato artistico e tradizionale" fermo restando che le lavorazioni dovranno essere eseguite nel rispetto dei criteri del presente Disciplinare.

Utilizzo dei semilavorati

Non è assolutamente consentito rifinire, completare o utilizzare beni acquistati come semilavorati presso aziende che non possono dimostrare la loro appartenenza al settore Lapidei dell'artigianato artistico e tradizionale.

Manualità

La percentuale di manualità nel processo produttivo deve essere preponderante. L'utilizzo dei macchinari è consentito in tutti quei casi in cui normative vigenti non consentono, per motivi di salvaguardia della salute dei lavoratori, gli originari e tradizionali sistemi di produzione.

Il titolare dell'azienda, o il socio titolare del riconoscimento, devono però saper dimostrare la loro completa competenza anche delle lavorazioni in disuso in quanto proprie e tipiche del settore di appartenenza.

Serialità

La serialità delle produzioni è da considerarsi assolutamente incompatibile.

B) Tecnologia

La tecnologia deve essere di aiuto all'Artigianato artistico e tradizionale in quei frangenti in cui si richieda la salvaguardia personale dei lavoratori, viene migliorata la qualità delle lavorazioni eseguite, oppure nei casi in cui il prodotto finale abbia fasi di lavorazioni iniziali o intermedie, nelle quali l'utilizzo dei macchinari porti esclusivamente ad una velocizzazione di certe procedure senza nulla togliere alla definizione finale del manufatto, fatto salvo quanto precisato riguardo alla serialità.

Per i prodotti innovativi sono consentite tecnologie che assolvano alle esigenze di progetto, a patto che il loro utilizzo dia evidenti garanzie prestazionali e di durata e che le stesse non compromettano la richiesta di manualità che il prodotto finale deve pur sempre mantenere..

C) Materie prime

È necessario che sia sempre garantito l'utilizzo dei materiali più idonei alla realizzazione dei manufatti.

Materiali tradizionali

È indispensabile, per la salvaguardia delle tradizioni, l'utilizzo di materie prime, materiali e tecniche che rispettino fedelmente e/o si ispirino a modelli, forme, stili e decori propri di espressioni artistiche riconosciute storicamente.

Materiali innovativi

È consentito l'utilizzo di altri materiali che assolvano alle esigenze di progetto.

Materiali diversi potranno essere utilizzati in aggiunta, partendo da considerazioni di ricerca di una nuova diversa estetica o per la realizzazione di elementi in cui sia richiesta una particolare funzione dettata da esigenze progettuali.

D) Tecniche di lavorazione

I marmi e materiali lapidei possono essere utilizzati in molteplici lavorazioni, diverse fra loro e con caratteristiche proprie, per la realizzazione di manufatti di forma tridimensionale (scultura, oggettistica in genere) oppure piana (mosaico).

Le lavorazioni più comuni riguardano:

- a) Marmi e pietre dure;
- b) Stucchi;
- c) Mosaici.

a) Marmi e pietre dure.

Al di là dell'uso comune del termine, secondo corretti criteri di classificazione i marmi sono solo alcune tra le numerose pietre ornamentali e decorative in grado di acquistare tramite idoneo "pulimento" un aspetto rilucente. Fra i principali tipi di marmo si possono citare: Bardiglio, Broccatello, Campanino, Carrara, Cipollino, Fior di pesco, Giallo di Siena, Levante rosso, Nero del Belgio, Paonazzo, Porfido, Portasanta, Rosa del Portogallo, Rosso di Francia, Rosso di Verona, Travertino, Verde alpi. Il marmo si presta a essere scolpito, tornito, oppure ridotto in lastre e levigato, per la realizzazione di pavimenti, piani di mobili, lapidi.

L'artigiano marmista deve conoscere le caratteristiche strutturali dei materiali con cui lavora prevalentemente: marmi, travertini, pietre colorate, graniti, peperini (semilavorati a lastre di vario spessore o blocchi grandi e piccoli).

È necessario che sia in possesso di elementi di base di disegno tecnico e ornamentale.

Il taglio delle lastre può essere effettuato utilizzando frese con dischi abrasivi al carburo di silicio o dischi con rivestimento a placche di diamante. La lucidatura del prodotto finito può essere effettuata manualmente per le parti curve e scolpite, con piatti abrasivi al carburo di silicio per la sgrossatura e la levigatura fine, con piatti di piombo e al feltro per le pietre prevalentemente calcaree, con l'ossido di stagno per i graniti e le altre pietre a conformazione grossa.

a.1 L'intarsio in pietra dura.

Preliminare al lavoro di intarsio è la scelta del disegno: per l'artigiano è perciò indispensabile avere conoscenze di disegno ornamentale. In genere il disegno viene ideato sulla base delle caratteristiche della pietra che si intende lavorare e non viceversa.

È importante la conoscenza dei diversi tipi di marmi e pietre e delle loro caratteristiche fisiche (duttilità, durezza....).

Per il piano di fondo su cui applicare i commessi è preferibile l'uso dell'ardesia.

La tecnica dell'intarsio si effettua quasi interamente a mano: vengono usate seghe, trapani e piccoli scalpelli per incidere la lastra sulla quale saranno applicati i commessi, e una mola rotante per sagomarli. È importante perciò che l'artigiano conosca i metodi di manutenzione e di affilatura degli utensili. È necessaria, inoltre, la massima precisione nel taglio dei commessi, che devono incastrarsi perfettamente fra loro. Le facce dei commessi devono essere perfettamente parallele: l'approssimazione accettata è dell'ordine di un decimo di millimetro. Per l'applicazione delle tarsie è possibile usare un mastice composto da colofonia e cera d'api, oppure mastice per il marmo a base di resine. Per la lucidatura del manufatto finito è necessaria la massima cautela perché i materiali commessi hanno spesso diversa durezza: vanno assolutamente evitati solchi o incavi sulle linee di delimitazione.

a.2 La scultura in pietra.

La caratteristica principale delle pietre che possono essere utilizzate deve essere la compattezza, perché il blocco deve opporre una resistenza uniforme alla lavorazione senza rompersi lungo direttrici di frattura. Per questo tipo di lavorazione è quindi necessario avere una conoscenza approfondita dei diversi tipi di marmi e delle pietre, della loro conformazione, durezza, duttilità e degli utensili manuali o meccanici adatti alla loro lavorazione (scalpelli, subbie, mazzuoli, trapani, martelli pneumatici, lime). È altresì importante la conoscenza approfondita del disegno.

In fase progettuale è fondamentale la scelta del materiale da utilizzare (ad esempio la sua colorazione deve essere uniforme perché le variazioni cromatiche possono sovrapporsi all'immagine scolpita). Per il riporto delle misure dal modello (generalmente in creta) al blocco di pietra, l'artigiano deve conoscere il metodo del filo a piombo.

La levigatura del prodotto finito può essere eseguita con abrasivi naturali (sabbia di mare o pomice) oppure artificiali. L'eventuale lucidatura va effettuata con un panno inumidito e una miscela di pomice in polvere e zolfo (mezzolucido) oppure con acido ossalico (specchiatura).

b) Stucchi

La lavorazione a stucco ha una valenza prevalentemente decorativa, perciò l'artigiano stuccatore deve conoscere in maniera approfondita il disegno ornamentale.

È necessario saper dosare i vari componenti dell'impasto a seconda della sua destinazione finale: come elemento di riempimento o rifinitura di opere architettoniche (in questo caso basta che l'amalgama raggiunga compattezza dopo la stesura), oppure come elemento di decorazione (l'impasto deve essere plastico e dotato di un notevole grado di malleabilità e di finezza che ne consentano la lavorazione).

La modellazione può essere fatta per mezzo di stecche, spatole, direttamente con le mani, oppure con matrici a stampo (per la realizzazione di bassorilievi).

Per la lavorazione di stucchi sulle facciate, l'impasto (resistente agli agenti atmosferici) deve essere modellato sul posto.

Precisione, delicatezza e abilità manuale sono necessarie in tutte le fasi del lavoro dello stuccatore.

b.1 La formatura in gesso

Questa tecnica consente la riproduzione di un oggetto realizzato in qualsiasi materiale (cera, creta...) in più copie, e può essere adottata sia dall'industria sia dal laboratorio dell'artigiano (ceramista). Qualunque sia la sua destinazione, lo stampo in gesso è comunque opera di un artigiano specializzato: il formatore.

Per la realizzazione di questo tipo di lavorazione è innanzitutto necessario che l'artigiano conosca le caratteristiche fisico-chimiche del gesso, i tempi e le modalità di presa (o tempo di gemito).

Se il modello presenta sottosquadri (superfici aggettanti sopra altre, sulle quali, se si è versato del gesso per ricavarne uno stampo, questo non può essere estratto in senso perpendicolare alla superficie stessa) è necessaria la conoscenza della tecnica della costruzione dello stampo a tasselli.

Per la realizzazione di un'unica copia dal modello è necessario adottare la tecnica della forma a perdere. Dopo il montaggio, sulla copia ottenuta (indipendentemente dalla tecnica utilizzata) le giunture tra i vari pezzi che la compongono devono essere poco visibili.

È consentito l'uso di materiali innovativi, ad esempio le gomme siliconiche, per particolari esigenze di lavorazione.

b.2 Scagliola

La scagliola è un'antica tecnica decorativa che consente una fedele imitazione del marmo. Si tratta di un particolare impasto di gesso, colle e coloranti che, una volta indurito, viene lucidato fino a raggiungere un aspetto molto simile a quello del marmo. Questa tecnica prevede sempre un supporto di spessore variabile sul quale vengono creati degli incavi all'interno dei quali sono colati impasti di colore differente; da non confondere perciò con tecniche similari di decorazione (pittura su gesso, stucchi...). Per la realizzazione di un manufatto in scagliola è fondamentale che l'artigiano conosca le caratteristiche estetiche dei vari tipi di marmo. Deve inoltre conoscere a fondo il disegno ornamentale.

Il supporto sul quale si stende la scagliola di fondo deve essere costituito, se di dimensioni contenute, da un impasto di gesso e acqua. Per supporti di grandi dimensioni è necessario aggiungere calce, sabbia di fiume e collanti.

La coperta (strato di scagliola che riveste il supporto) può variare di spessore da pochi millimetri a un centimetro. Per una maggiore coesione fra le parti, gli alloggiamenti sulla coperta dove vanno colati gli impasti, eseguiti con scalpellini, sgorbie e mazzuoli, non devono mai essere lisci.

L'inserimento della scagliola bianca o colorata negli alloggiamenti può avvenire per colatura allo stato più liquido (quando si tratta di particolari o piccoli ritocchi), oppure per pressione con spatole e cazzuole allo stato più pastoso e solido per tutte le altre necessità.

La spianatura va effettuata con pietra pomice a grana grossa o fine. Per la lucidatura finale si possono usare pietre di varia durezza (prevalentemente agata) e oli.

c) Mosaici

Per l'esecuzione di manufatti con questa tecnica l'artigiano mosaicista deve necessariamente conoscere gli elementi di base di storia dell'arte e di disegno.

Per ottenere un buon manufatto è fondamentale la scelta dei materiali (lapidei, vitrei...); è importante perciò che il mosaicista abbia requisiti di gusto e sensibilità estetica.

È richiesta la conoscenza delle varie tecniche di esecuzione del mosaico: metodo diretto, indiretto, a rivoltatura, mosaico minuto. Per il mosaico parietale è fondamentale la preparazione del supporto, che deve essere ruvido e armato di chiodi a testa larga per favorire l'adesione della malta.

La malta di fondo può essere composta da calce spenta, polvere di marmo, pozzolana e sabbia; lo strato successivo, di spessore minore, deve essere steso in piccole parti affinché resti morbido per il tempo necessario ad applicarvi le tessere.

È necessaria la massima precisione nel taglio e nell'applicazione delle tessere, che devono seguire un andamento in armonia con le linee del disegno. Il taglio delle tessere deve essere effettuato esclusivamente con la martellina e il tagliolo. Ai fini dell'iscrizione non è consentito l'uso di tessere già preparate. La superficie del prodotto finito deve risultare piana, priva di avvallamenti o rigonfiamenti.

5. ALBO PROVINCIALE IMPRESE ARTIGIANE: RICONOSCIMENTO DI IMPRESA OPERANTE NEL SETTORE DELL'ARTIGIANATO ARTISTICO E TRADIZIONALE

L'iter e le modalità per il Riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale sono indicate dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA).

Il riconoscimento avviene mediante annotazione nell'albo, nella quale è specificata la lavorazione svolta e può riguardare uno o più comparti della lavorazione della pietra.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato di qualità.

6. CONTRASSEGNO DI ORIGINE E QUALITÀ

Ai sensi dell'art. 16 del T.U. dell'artigianato, le imprese artigiane che hanno ottenuto il riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale, di cui al precedente paragrafo 5, possono richiedere alle Commissioni provinciali dell'artigianato competenti per territorio di avvalersi del contrassegno di origine e qualità.

Il contrassegno di origine e qualità viene attribuito alle imprese per:

- valorizzare l'artigianato artistico, tradizionale ed innovativo;
- comunicare la qualità delle lavorazioni;
- rendere riconoscibili prodotti e lavorazioni sui mercati nazionali ed esteri.

Tale contrassegno è definito nella forma e nelle caratteristiche tecniche ed estetiche dalla Commissione regionale.

L'uso e la pubblicazione del contrassegno deve avvenire nel rispetto di quanto stabilito dal regolamento redatto dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA) e disponibile presso le CPA competenti per territorio