

RESTAURARE IL RESTAURATO

Lucia Arbace*, Eugénie Knight**

*storica dell’arte, Soprintendente per I Beni Artistici ed Etnoantropologici dell’Abruzzo; lucia.arbace@beniculturali.it

**restauratrice, via dei Riari 56, 00165 Roma; e.knight@fastwebnet.it

Abstract

Con sempre maggiore frequenza capita di dover “re-intervenire” su dipinti restaurati con interventi strutturali nel tempo dimostratisi inidonei. In particolare può essere utile mettere a fuoco i limiti della “foderatura”, eseguita sia con metodi tradizionali, che con adesivi sintetici, e il suo carattere di “invasività”. Risulta infatti che il più delle volte la “foderatura” è stata eseguita allo scopo di consolidare, spianare, livellare o tendere i delicati e complessi strati che compongono una pittura su tela. Questi problemi si potevano risolvere con maggior successo attraverso interventi più mirati. Così si sarebbe evitato di dover oggi affrontare e risolvere situazioni molto più complessa di quelle originarie.

Sono stati esaminati vari danni provocati da acqua e pressione e sono stati messi a confronto due dipinti del pittore Eugenio Viti (1881- 1952), uno dei quali foderato e l’altro in prima tela, ambedue giunti in laboratorio con problemi di distacco della pellicola pittorica. La perdita della documentazione della tela originale e la modifica dell’aspetto della superficie dei dipinti foderati, porta ad ulteriori conclusioni sull’opportunità o meno di rifoderare o di eventualmente sfoderare i dipinti.

Dai rifacimenti e ridipinture al restauro conservativo

di Eugénie Knight

Il restauro critico delle opere d’arte figurative nasce in epoca moderna. Prima esso non si individuava come disciplina autonoma, perché gli interventi molte volte si limitavano al *refacimento* delle parti danneggiate e al *completamento* di quelle mancanti. Le operazioni relativamente “pericolose” erano spesso a cura dei pittori stessi, alcuni dei quali intervenivano anche su opere fatte da altri.

Non esisteva pertanto la figura del restauratore così come la intendiamo oggi, ma semplicemente quella dell’artista, il quale eseguiva rifacimenti e reintegrazioni più o meno arbitrarie. Soltanto alla fine del Settecento le due mansioni si separano e iniziano a svilupparsi alcune tecniche proprie del fare restauro¹, come lo stacco o lo strappo dei dipinti dal muro, la foderatura dei dipinti su tela, il trasporto del colore da tavola a tela.

Nell’Ottocento, con lo svilupparsi dell’estetica come disciplina filosofica, si approfondisce l’esigenza di una considerazione preminente o assoluta dei valori estetici, e la conseguente convinzione, ancora oggi non del tutto superata, di poter ripercorrere la storia di un’opera danneggiata o modificata, alla ricerca di un ripristino delle condizioni originarie dell’immagine.

Nel Novecento nascono due diverse correnti di pensiero, tuttora in cerca di un *modus vivendi*. La prima nega l’opportunità di qualsiasi manipolazione dell’opera d’arte, ed esalta il concetto di “prevenzione”. Il controllo dell’ambiente diventa elemento principale e quasi unico della conservazione delle testimonianze antiche. La seconda invece ritiene che la giusta via sia il restauro “rispettoso”, ovvero quello che tiene nel giusto conto la stratificazione estetica e storica delle opere, senza negare la possibilità di intervento.

Oggi molti pensano che un intervento di restauro, per potersi definire *corretto*, debba essere “minimo”. In realtà, più che parlare di minimo o di massimo, occorre guardare gli obiettivi. Il restauro deve sempre essere necessario e nei limiti del possibile, efficace con l’obiettivo finale di prolungare il più possibile la vita dell’opera d’arte e di tutti quei materiali che ne connotano l’identità.

Uno dei principi basilari della moderna teoria del restauro è infatti quello che “*la materia del supporto è coestensiva all’immagine*”². Fino a qualche tempo fa la materia-supporto veniva considerata distinta dalla materia-immagine. La conseguenza era la separazione dei compiti operativi. C’era chi interveniva *solo* sul supporto di un’opera d’arte (il foderatore per i dipinti su tela, il falegname per i dipinti su tavola), e chi si prendeva cura *solo* della pellicola pittorica. Oggi invece, ricordando quanto scriveva Brandi “*la consistenza fisica dell’opera deve necessariamente avere la prevalenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell’immagine, assicura la trasmissione dell’immagine al futuro, ne garantisce quindi la ricezione nella coscienza umana*”² si è giunti finalmente ad una comprensione unitaria della “fisicità” dell’opera d’arte da parte del restauratore.

Una riflessione sul passato per una consapevolezza del futuro

Questo studio si vuole porre quale momento di riflessione critica verso alcune operazioni di restauro considerate fino a tempi recenti, di buona prassi o di “routine”, ma che nel tempo si sono rivelate non sempre efficaci o addirittura dannose. L’accento viene posto in particolare sull’intervento di “foderatura”, che mira a ristabilire le proprietà fisico-meccaniche originarie del supporto e al contempo a risolvere gli eventuali problemi di adesione tra questo e gli strati soprastanti di preparazione e di colore. L’intervento è stato considerato per molto tempo, una panacea a tutti i mali.

Si è voluto riflettere con lo storico su alcuni casi specifici per trarne indicazioni operative che possano evitare una ripetizione degli errori, e per individuare soluzioni migliori alla luce delle nuove tecnologie. I casi esaminati sono stati suddivisi in tre tipologie di intervento:

1. **Interventi negativi**, cioè quelli che hanno nel tempo, determinato un peggioramento dello stato di conservazione dell’opera (problema più frequente nei dipinti antichi.)
2. **Interventi con sottrazione di informazioni**, ovvero la perdita di preziose testimonianze originali (problema più frequente nei dipinti del XIX e inizio XX secolo).
3. **Interventi inefficaci**, cioè quelli che non hanno risolto il problema per cui era stato richiesto un restauro (problema questo più frequente, ma non esclusivo, nei dipinti contemporanei).

Interventi negativi

Si tratta di dipinti che hanno subito l’intervento di foderatura. L’intervento nel suo complesso può talvolta risultare inefficace oltre a presentare nelle sue diverse fasi di realizzazione, degli aspetti estremamente negativi.

L’operazione usualmente richiede più fasi di lavorazione: rimozione della tela dal suo telaio, carteggiatura della tela originale, incollaggio della tela di rinforzo con adesivi a base acquosa, stiratura della superficie pittorica. La carteggiatura del supporto aveva lo scopo di rimuovere spessori e disomogeneità del tessuto originale che potevano imprimeresi sulla superficie pittorica sotto la pressione dei ferri pesanti, usati a temperatura elevata, nella fase di stiratura. Le cuciture e i nodi venivano quasi sempre assottigliati a tal punto che la tela “sfibrata” perdeva la sua funzione di supporto autoportante, e conseguentemente diveniva inevitabile l’applicazione di una nuova tela di rinforzo. Tradizionalmente quest’operazione era considerata necessaria per garantire la buona riuscita dell’intervento, tanto che fino a tempi recenti veniva insegnata nelle migliori scuole di restauro.

La Maddalena di Domenico Piola (Genova, 1627 –1703)

La tela seicentesca, al momento dell’intervento, mostrava uno stato di conservazione precario con cadute e distacchi diffusi del colore. La recente foderatura non aveva evidentemente ottenuto alcun effetto consolidante vista la presenza dei numerosi sollevamenti di colore in corrispondenza delle stuccature e reintegrazioni. L’operazione, oltre a essere inadatta a risolvere i problemi di adesione, è risultata superflua data l’assenza di lesioni del tessuto originale.

L’attuale progetto di restauro prevedeva di riportare il dipinto in “prima tela”. Ciò al fine di rendere nuovamente visibile il tessuto originale, alleggerire la struttura e intervenire sul colore più agevolmente, curando la penetrazione dell’adesivo applicato dal retro. Dopo la rimozione della tela da rifodero ci si è però resi conto come dell’impossibilità di lasciare il dipinto in “prima tela” poiché l’azione di assottigliamento meccanico con carta abrasiva aveva consumato il tessuto a tal punto da rendere visibile la preparazione (fig. 1).



Figura 1.

La Maddalena di Domenico Piola, particolare che mostra la preparazione “a vista” dove la tela è stata carteggiata

La scelta obbligata è stata quella di impregnare la tela con una resina termoplastica riattivata a caldo sottovuoto, al fine di ristabilire l’adesione dello strato pittorico al supporto, e successivamente rinforzarla con l’applicazione di un altro tessuto.

In conclusione, il vecchio intervento di restauro ha contribuito a deteriorare un supporto arrivato sano fino al XX secolo ed a conferire al manufatto una stratificazione più complessa permanente: al dipinto composto in origine da una tela munita di preparazione e strato pittorico si sono aggiunti (necessariamente, e quindi in modo solo teoricamente reversibile) una tela da rifodero e uno strato di adesivo. Strati che interagiscono tra loro a causa delle proprie caratteristiche fisico chimiche, ognuno dei quali con una propria reattività ai fattori ambientali, spesso in contrapposizione tra loro³.

Si è voluto portare a confronto con il caso sopra descritto l’intervento condotto sul dipinto cinquecentesco raffigurante la *Cena di Emmaus*, (pittore di ambito veneziano, collezione privata). Fortunatamente il vecchio intervento di foderatura, rimossa la tela aggiunta, si è rivelato rispettoso delle cuciture originali e dei margini. Ciò ha permesso, dopo aver effettuato un test di verifica della tenuta sotto tensione della tela originale, di conservare il dipinto in “prima tela”. Il risultato è stata la piena visibilità del recto, il recupero dei margini originali e quindi delle vere dimensioni del

dipinto, e di conseguenza un arricchimento delle informazioni al fine di una più precisa individuazione dell’ambito di appartenenza storico-geografica dell’opera. (Fig. 2 e 3)



Figura 2.
Cena di Emmaus, particolare delle cuciture originali



Figura 3. *Cena di Emmaus*, particolare dei margini originali recuperati

Paesaggio (Roma, Galleria Doria Pamphilj, XVIII sec.)

L’opera è arrivata in laboratorio in seguito al cedimento strutturale dei bordi che, con un tentativo piuttosto “maldestro”, erano stati incollati provvisoriamente al telaio di legno. Tale intervento rappresentava una complicazione in più per il restauratore, avendo reso particolarmente delicata la rimozione dell’opera dal telaio. I bordi, preventivamente velinati, sono stati staccati dal legno meccanicamente con l’aiuto di solventi polari, rivelando una pellicola pittorica parzialmente priva di supporto. Completato il distacco, la causa è apparsa evidente: i margini del dipinto, in precedenza già foderato, erano stati rinforzati con fasce in tessuto naturale applicate con colla di pasta. Un attacco da parte d’insetti ghiotti di colla di pasta aveva provocato l’erosione quasi completa del supporto là dove maggiore era l’accumulo di colla, provocando il cedimento del dipinto lungo i margini.(fig. 4)



Figura 4.
Paesaggio della Galleria Doria Pamphilj, particolare del supporto “divorato” da insetti

In anni recenti si è potuto notare quanto sia frequente riscontrare una situazione di deterioramento della colla di pasta per le nuove foderature. Se la causa prima può essere imputata a condizioni ambientali non idonee, non è però da escludere che una delle cause di alterazione possa essere determinata (e per questo sarebbe interessante una verifica attraverso analisi mirate) da una modifica della ricetta tradizionale dell’adesivo, o ancora da metodologie di applicazione improprie. Il problema merita un approfondimento vista la gravità delle conseguenze.

San Giuseppe e Gesù fanciullo di Fabrizio Santafede (1560-1634)

Una grande pala d’altare di Fabrizio Santafede ha reagito in modo violento ad una “velinatura” a colla animale, con il parziale trasferimento della pellicola pittorica dalla tela di supporto alla carta di protezione. L’intervento era stato effettuato in una situazione di particolare urgenza date le precarie condizioni di conservazione in cui si trovava l’opera situata all’interno di una chiesa dove la pioggia entrava liberamente. La rimozione della tela dal telaio ha mostrato la seguente situazione: una tela da rifodero antica già quasi interamente distaccata dal retro del dipinto al momento dell’intervento, la quale rivelava una sottile tela originale a trama romboidale rivestita in parte da una vecchia colla dall’apparenza vetrosa (probabilmente colla impiegata per il consolidamento). La tela originale, molto degradata, in

molte zone non aderiva più alla preparazione. In altre parti la preparazione era “a vista”, priva di tela di supporto, e mostrava una precisa impronta della trama del tessuto. (fig. 5)



Figura 5

S. Giuseppe e Gesù fanciullo di Fabrizio Santafede, particolare che mostra i residui della tela originale con tracce di colla (a sinistra) e la preparazione “a vista” (a destra).

Sulla tela proliferavano numerosi piccoli insetti rossi. (fig. 6)



Figura 6

S. Giuseppe e Gesù fanciullo di Fabrizio Santafede, insetti trovati tra la tela originale e quella da rifodero.

In presenza di tale degrado è apparso evidente che il distacco della preparazione dalla tela sia avvenuto in fase di essiccamento della velinatura. E’ stata la contrazione esercitata dall’insieme colla/carta (mentre si asciugavano) a finire di staccare la preparazione del dipinto dal supporto. Si suppone inoltre che possa aver contribuito a ciò la forte reattività all’acqua della tela o dello strato di preparazione. Forse però il dato più importante, sul quale occorre soffermarsi, è sull’impiego di preparati a base acquosa che, in presenza di particolari situazioni, possono sviluppare un’azione dirompente. Esistono ormai numerosi prodotti sul mercato che possono essere usati quali valide alternative nei casi considerati a rischio (e non). Le varie fasi della foderatura a colla di pasta in cui il dipinto viene posto a contatto con acqua sono da considerarsi sempre a rischio: tele e preparazioni sensibili all’acqua non sono immediatamente riconoscibili ed anche i più bravi colleghi si sono ritrovati con reazioni impreviste almeno una volta nella loro carriera.

Interventi con sottrazione di informazioni

Si tratta di dipinti restaurati che hanno subito inutilmente la perdita dell’accessibilità al supporto originale, la decurtazione parziale, la sostituzione del telaio, la perdita della cornice e di altre testimonianze documentarie. La perdita di tutto ciò è difficile da illustrare o recuperare se non risalendo alle fonti documentarie o, nel caso dei dipinti foderati, riportando in luce le tele originali, quando queste non sono state irreparabilmente danneggiate. A causa di un atteggiamento interventista, diffusissimo fino a pochi anni fa, è diventata assai rara la presenza di dipinti in prima tela o delle loro incorniciature originali, anche presso i più importanti musei del mondo.

Dipinti su carta “foderati”

È frequente la richiesta di applicare su tela opere, anche in perfetto stato di conservazione, eseguite su carta e perciò giudicate dal mercato di minor valore. Se appare evidente lo snaturamento che avviene di un dipinto eseguito su un materiale così delicato e flessibile come può essere la carta, è difficile per il restauratore contrastare tale richiesta, in particolar modo quando arriva dall’autore stesso delle opere. Accade infatti che, per pura esigenza economica, esse siano realizzate su carta, ricorrendo successivamente ad una foderatura allorché vengono esposte. Al fine di soddisfare questa esigenza molti pittori imparano a eseguire l’operazione in modo autonomo, questo a scapito dei dipinti che, sottoposti ad interventi maldestri, sono soggetti in seguito ad un rapido deterioramento. È necessario però fare una distinzione tra l’intervento richiesto dall’autore dell’opera (da ritenersi come un completamento del quadro) e quello voluto da un successivo proprietario. La richiesta da parte di galleristi o collezionisti costituisce la maggiore casistica di opere d’arte foderate non per esigenze conservative. È importante che la committenza acquisisca la consapevolezza che il valore dell’opera è legato anche al supporto sul quale è stata realizzata e che negando l’accessibilità al supporto originale si perdono tracce (scritte, timbri, ecc.) di estrema importanza per ricostruire la memoria del dipinto.

Mutamento di forma

La mancanza di rapporto tra le due fasi esecutive, il restauro del supporto e il restauro della superficie pittorica, è stata causa della trasformazione del dipinto raffigurante il *Martirio di S. Lorenzo* di Bernardo Cavallino (ca.1616-1656), da forma circolare a forma quadrata “pendente”. (fig. 7)



Figura 7

Martirio di S. Lorenzo di Bernardo Cavallino. Evidenziazione dell’asse verticale e orizzontale del dipinto

Il pittore dipingendo il suo soggetto su una tela tonda, ricoperta dalla preparazione, non ha certamente tenuto conto dell’asse verticale dei fili del supporto. Successivamente il dipinto è stato reso quadrato da un intervento di foderatura. La tela pattina è stata incollata al supporto originale, mantenendo paralleli i fili delle due tele (come si fa solitamente nella foderatura di dipinti quadrati o rettangolari). Infine il dipinto è stato teso su di un telaio quadrato, facendo attenzione alla perpendicolarità dei fili del tessuto rispetto al telaio....ma trascurando l’asse verticale dell’immagine! Le figure e l’architettura risultavano ruotate e quindi “pendenti”, rendendo la lettura del quadro di difficile comprensione. Chi è poi intervenuto successivamente sulla superficie con le operazioni di pulitura e reintegrazione della pellicola pittorica, indipendente rispetto ai precedenti interventi, non avrà probabilmente compreso la vera causa dell’inclinazione dell’immagine.

L’attuale intervento di restauro ha dovuto ottemperare a due esigenze diverse: da un lato conservare la forma quadrata, avendo scelto di reinserire il dipinto all’interno della sua vecchia, ma non originale, cornice, allo stesso tempo riuscire a riproporre la lettura del dipinto con il giusto orientamento. E’ stata quindi staccata la tela di foderatura, ritagliandone una porzione circolare interna coincidente con la superficie originale dipinta. L’opera è stata quindi reinserita all’interno della vecchia tela da rifodero, mantenendo i quattro angoli ricostruiti durante il passato restauro, ma ruotandola e prestando stavolta attenzione all’asse verticale dell’immagine.

Soltanto grazie alla rimozione della fodera, permettendo quindi la piena visibilità della tela di supporto originale, e cosa più importante con il recupero della lettura della sua forma, è stato possibile comprendere il motivo dell’incongruenza dell’immagine e ricostruire la vera storia del dipinto. (fig.8 e 9)



Figura 8

Martirio di S. Lorenzo di Bernardo Cavallino. Reinserimento del dipinto all’interno della vecchia tela da rifodero

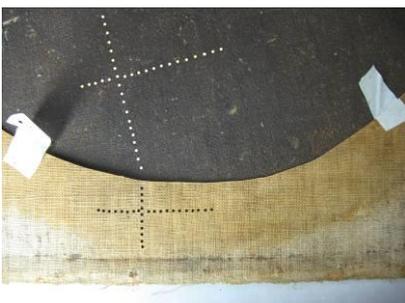


Figura 9

Martirio di S. Lorenzo di Bernardo Cavallino. Particolare della precedente che illustra l’andamento diagonale della tela originale.

Interventi inefficaci

Di questo gruppo fanno parte gli interventi su dipinti di cui probabilmente, per il mancato approfondimento delle cause di degrado, non sono stati risolti i problemi conservativi. Le difficoltà di trovare soluzioni conservative adeguate attualmente si registrano, in particolare, per le opere d’arte contemporanea, manufatti dalla natura complessa spesso volte risultante dall’assemblaggio di materie le più diverse con reazioni nel tempo ancora poco imprevedibili.

Di questo gruppo fanno parte anche i dipinti (antichi o moderni) con supporti e preparazioni reattivi all’acqua o al calore, trattati con interventi di tipo tradizionale “modificato” per adattarli alle singole problematiche.

Lucilla e Ritratto di Aiello, di Eugenio Viti (1881-1952).

Due dipinti dello stesso autore, di cui solo uno restaurato, hanno offerto un interessante caso di confronto. Quello raffigurante *Lucilla* era stato foderato ed estesamente reintegrato, l’altro raffigurante il *Ritratto del pittore Aiello*, rappresenta un raro caso di non restauro. Ambedue mostravano uno stato di conservazione simile, con analoghe cadute di colore e distacchi. (fig.10 e 11)



Figura 10

Lucilla di Eugenio Viti, particolare che mostra i difetti di adesione tra tre strati di colore.



Figura 11

Ritratto di Aiello di Eugenio Viti, particolare che mostra i difetti di adesione.

Risultava pertanto evidente che l’intervento di restauro della *Lucilla*, diretto a risolvere i problemi di adesione, era stato del tutto inefficace.

Ad un esame ravvicinato è stato possibile osservare come il pittore ha realizzato la sua pittura attraverso la sovrapposizione di molteplici stesure di colore, probabilmente riutilizzando anche tele già dipinte.⁴ I difetti di adesione erano localizzati all’interno di questi strati, mentre la sottile preparazione risultava ben aderente al supporto.

La foderatura tradizionale a colla di pasta (la stessa che ritroviamo sul dipinto raffigurante *Lucilla*) prevede, se si interviene su tele moderne notoriamente sensibili all’acqua, l’applicazione di uno strato impermeabilizzante/consolidante con la finalità di isolare la tela originale. L’esame ravvicinato della *Lucilla* rivela la presenza di tale adesivo all’interno degli strati pittorici. (fig. 12)

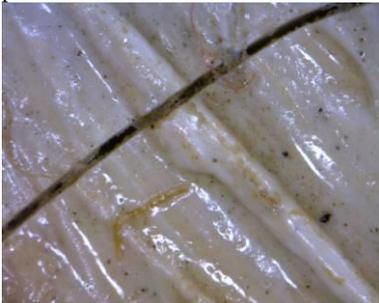


Figura 12

Lucilla di Eugenio Viti, particolare che mostra la presenza di adesivo all’interno del cretto.

Ciò nonostante, il consolidamento non è stato efficace. Sappiamo che nei consolidamenti ottenuti con adesivi sintetici termoplastici, è di fondamentale importanza, dopo aver raggiunto la temperatura necessaria per la riattivazione, far avvenire il raffreddamento dell’adesivo sottovuoto, mantenendo sotto pressione le opere fino a che si completi il passaggio dalla fase liquida a quella solida. Tale condizione è determinante per la riuscita nel tempo dell’intervento. La foderatura a colla di pasta invece prevede l’applicazione di calore per mezzo del ferro da stiro, allo scopo di fare *asciugare* la colla di pasta, rimuovendo la pressione del ferro durante il raffreddamento. Il dipinto raffigurante *Lucilla*, sottoposto a un intervento “ibrido” (foderatura con colla naturale e consolidamento con adesivo sintetico), è stato probabilmente scaldato con il ferro, senza pressione in fase di raffreddamento, rendendo inefficace il consolidamento desiderato.

Il progetto del nuovo intervento di restauro prevedeva il consolidamento degli strati pittorici mediante l’impregnazione con un adesivo dal retro. Il doppio strato di tela, originale e di foderatura, poteva ostacolare l’eventuale penetrazione dell’adesivo, ma al tempo stesso l’adesione tra le due tele era troppo forte per prendere in considerazione una eventuale rimozione. Allo scopo di ottenere il consolidamento degli strati pittorici sono state quindi necessarie più mani di adesivo (Beva 371), applicate sul retro con diluizioni a bassissima concentrazione, al fine di garantire il passaggio attraverso le due tele. L’adesivo è stato successivamente riattivato a caldo, ponendo il dipinto sottovuoto sul tavolo termico. La possibilità offerta da un confronto tra le due opere ha portato alle seguenti riflessioni:

- a una analisi superficiale probabilmente il cattivo stato di conservazione del colore della *Lucilla* sarebbe stato imputato alla reattività del suo supporto moderno posto a contatto con un adesivo a base acquosa. Il confronto con *Il ritratto di Aiello*, ha reso possibile una migliore comprensione del fenomeno, chiarendo che il problema era stato determinato dalla tecnica di esecuzione in più strati, e forse anche dall’aggiunta di cera nel colore (la cui presenza è stata riscontrata nella pellicola pittorica del *ritratto di Aiello* osservata a forti ingrandimenti);
- il problema di deadesione del colore della *Lucilla*, identico a quello del *Ritratto di Aiello*, non era stato risolto nonostante l’invasività dell’intervento precedente: il dipinto non era stato solo foderato, ma modificato nella forma con un ingrandimento delle dimensioni e la sostituzione del telaio ligneo originale. Infine l’operazione era stata portata a termine fissando tenacemente il dipinto al telaio con colla animale, chiodi, e spillette inserite dal lato colore. (fig.13)

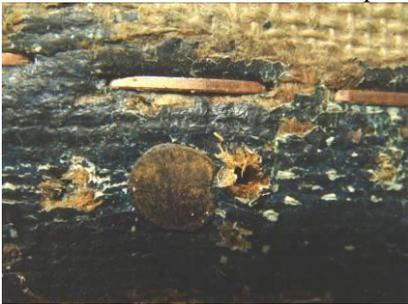


Figura 13

Lucilla di Eugenio Viti, particolare che mostra chiodi e spillette affisse sul recto del dipinto.

L’intervento di consolidamento del *Ritratto di Aiello*, eseguito con l’impregnazione dal retro con una sola mano di adesivo sintetico (Beva 371), riattivato sottovuoto a caldo, dimostra come la conoscenza del manufatto nelle sue componenti materiche, permetta di intervenire in modo efficace salvando l’integrità del manufatto (recto e verso).

Gli adesivi sintetici sono stati introdotti nelle fasi di restauro strutturale già negli anni settanta⁵. Alcuni di essi in breve tempo sono risultati inadatti per problemi di instabilità chimica, altri come il *Beva 371*, vengono utilizzati per le foderature da quasi quarant’anni. L’Italia ha reagito piuttosto negativamente all’introduzione delle nuove metodologie che prevedevano il sottovuoto e l’utilizzo dei prodotti sintetici, forse per reticenza a “lasciare la via vecchia per la nuova”, forse per giusta cautela nei confronti di materiali e tecniche ancora allo stato sperimentale.

Oggi possiamo impiegare i “nuovi” prodotti con maggiore sicurezza, tuttavia, probabilmente a causa della difficoltà di reperire testi in lingua italiana con precise istruzioni, l’introduzione in Italia dei suddetti prodotti e delle metodologie loro collegate non è stata semplice.

Indubbiamente alcuni adesivi sintetici hanno creato problemi di adesione in fase di foderatura, ma la colpa non è dei prodotti. In gran parte gli inconvenienti sono da imputare alla errata metodologia di applicazione dell’adesivo, come ad esempio il mancato utilizzo della pressione in fase di raffreddamento (attraverso il sottovuoto). L’ignoranza dell’esatta procedura inizialmente può avere determinato un atteggiamento di diffidenza e di sfiducia in particolare nei riguardi dell’adesivo vinilico Beva 371. Basti pensare che, nei primi tentativi di foderatura svolti in Italia, l’adesivo veniva applicato seguendo la metodologia della colla di pasta, ovvero applicando un adesivo *fresco*, *asciugato* in seguito con il ferro da stiro. Non bisogna perciò stupirsi se, così facendo, si evidenziavano entro breve le zone di mancata adesione tra le due tele. (fig.14)



Figura 14

Paesaggio marino olandese del XIX sec. A luce radente sono visibili i distacchi dalla tela da rifodero

Inoltre, l'applicazione della pressione attraverso una pompa aspirante, se non viene tenuta sotto controllo, può provocare dei danni, come già evidenziato da G. Berger negli anni settanta⁶.

Conclusioni

Nel mondo coesistono ancora oggi varie tipologie di restauro. Esistono i restauri destinati ai musei, quelli per il mercato, quelli preferiti da inglesi o americani, ed ancora quelli voluti dai collezionisti. Per ognuno di questi sono richiesti differenti livelli di finitura, di rispetto e talvolta purtroppo di mancanza di rispetto (alludiamo ai rifacimenti). In tale contesto va notato come si stia evidenziando il graduale spostamento di una sensibilità che una volta considerava lecite alcune operazioni oggi giudicate superflue ed invasive, verso una selezione di quelle operazioni considerate necessarie ed efficaci. Questa tendenza, della quale ci auguriamo la prosecuzione, provocherà probabilmente una riduzione delle differenze tra le suddette tipologie di restauro.

Si è visto come la foderatura, operazione di restauro la più diffusa, oggi alla luce delle nuove tecnologie, possa essere rivisitata con spirito critico per adottare soluzioni che la rendano meno invasiva e con la consapevolezza che difficilmente con un'unica operazione si possano risolvere una gamma di problemi diversi: dal tensionamento della tela ai difetti di adesione e decoesione dei diversi strati sovrapposti.

Il nostro impegno oggi deve essere quello di condurre dei “non interventi” e in base a quanto esposto può essere utile evidenziare:

gli interventi da eliminare, ovvero quegli *interventi negativi* rappresentati nel primo gruppo, che sono stati in passato molto frequenti ed hanno avuto effetti dirompenti. Essi sono ormai, per fortuna, quasi obsoleti;

le operazioni da limitare, ovvero quegli *interventi con sottrazione di informazioni* rappresentati nel secondo gruppo, che provocano danni dal punto di vista storico piuttosto che materiali, sussistono tuttora e, quel che è peggio, continuano ad essere molto frequenti;

le operazioni che richiedono maggiori approfondimenti, ovvero quegli *interventi inefficaci* descritti nel terzo gruppo, che rappresentano ancora oggi casi piuttosto frequenti. Essi sono tuttavia meno “gravi”, in quanto arrecano minor danno alle opere.

La divulgazione dei problemi che di volta in volta si affrontano nel fare restauro e il rendere noto anche gli errori che si possono commettere nel tentativo di risolverli, richiedono coraggio e coscienza di sé. Ma conoscere i problemi - si tratti di eventi occasionali o ripetuti - e soprattutto l'accertamento della loro frequenza, può essere d'importanza vitale. In questo suo intento l'autrice auspica la collaborazione di tutti quelli che vorranno condividere, anche in forma anonima, le loro esperienze negative e partecipare alla creazione di un sito dedicato, attraverso il quale potere dialogare e avere un proficuo scambio di informazioni.

Note

[1]Giuseppe Basile (a cura di), Pietro Edwards – *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture – Istituzione di una formale pubblica scuola per restauro delle danneggiate pitture*, Min.BB.CC.ICR, Roma, 1994

[2] Cesare Brandi, *La teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

[3]M.F. Mecklenburg. “*Meccanismi di cedimento nei dipinti su tela: approcci per lo sviluppo di protocolli di consolidamento*” ed. Il Prato, 2007.

[4] Il *ritratto di Aiello* mostra chiaramente a luce radente la presenza di un grosso rilievo sotto ad una zona apparentemente piatta nella metà inferiore del dipinto. Le radiografie di questo dipinto hanno rivelato in questa zona la presenza di biacca, probabilmente impiegata per “cancellare” una pittura sottostante.

[5]. G. Berger, “*Testing adhesives for the consolidation of paintings*”, *Studies in Conservation*, XVII, 1972.

R. E. Fieux “*Consolidation and lining adhesives compared*”, *Conference on Comparative lining techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974.

[6] G. Berger, “*Weave interference in vacuum lining of pictures*”, *Studies in Conservation*, 1966, XI.

Foderatura o non foderatura ? Ovvero limitare il restauro all'indispensabile.

Riflessioni di una storica dell'arte

di Lucia Arbace

L'ampia casistica esposta da Eugénie Knight può essere integrata da alcune riflessioni scaturite dalla personale esperienza di storico dell'arte impegnato in una ormai trentennale attività nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali, sia nel settore degli allestimenti di mostre e sezioni museali, sia nel settore del restauro, frequentato nell'esercizio degli incarichi di RUP, progettista e direttore dei lavori, nonché dell'Alta Sorveglianza di interventi conservativi sulle opere del territorio di competenza¹. Non pochi sono stati i casi particolari che meriterebbero di essere qui evidenziati, ma la carenza di spazio impone un'esposizione sintetica di due diversi aspetti, con l'auspicio di stimolare un dibattito finalizzato a trovare soluzioni condivise.

La progettazione degli interventi di restauro

Per quanto concerne gli interventi di restauro e manutenzione dei dipinti su tela, e il caso specifico delle operazioni giocoforza invasive quali ad esempio la foderatura, un primo aspetto da sottolineare concerne il ruolo e le responsabilità dello storico dell'arte nel corso della fase progettuale dei lavori pubblici. E' questa una fase estremamente delicata, che richiede un'altissima competenza da parte dell'operatore al quale sono delegate decisioni fondamentali e rilevanti riguardanti gli oneri di spesa del restauro stesso, da dettagliarsi in ogni suo aspetto, nella consapevolezza che i danni maggiori possono derivare proprio da errori nella fase iniziale, piuttosto che dalle direttive sbagliate in corso d'opera, oltre che dall'incapacità del restauratore, magari lasciato da solo nell'affrontare situazioni impreviste. Occorre quindi procedere con una progettazione molto ponderata e alzare il più possibile la soglia di attenzione per evitare situazioni difficili da gestire, dovendo garantire la tutela del bene e contemporaneamente far fronte alle procedure amministrative.

Ad esempio, se tra le lavorazioni, appaltate e affidate attraverso la stipula di un contratto, è stata prevista la foderatura di uno o più dipinti su tela – come è consolidata prassi, avallata anche dal rilievo riconosciuto a questa voce di spesa nei prezzari regionali che oggi fanno da supporto alla compilazione della perizia² – e ne viene stabilita la non opportunità solo in corso d'opera, sarà particolarmente difficile far accettare alla ditta appaltatrice l'eliminazione di una fase di lavorazione collegata ad un guadagno, soprattutto quando non è possibile prevedere nella definizione della cosiddetta perizia di variante una compensazione dei costi di una voce 'sensibile' con eventuali altre lavorazioni. O viceversa nel caso si valuti più opportuno di sostituire la foderatura con un intervento più accurato per risarcire danni localizzati, ci si potrebbe trovare di fronte ad un onere di spesa imprevisto che il costo della foderatura stessa non riesce a ricoprire. In effetti, malgrado la normativa vigente preveda la compilazione obbligatoria di una scheda tecnica a firma del restauratore, da affiancarsi alla perizia di spesa firmata dal funzionario dell'area tecnica, in tal caso uno storico dell'arte, un percorso finalizzato alla conservazione di un bene non adeguatamente progettato può presentare non poche insidie, soprattutto in conseguenza di indagini preliminari carenti o insufficienti.

Pertanto tale fase conoscitiva non dovrebbe limitarsi alla diagnostica - da programmare con oculatazza evitando il più possibile le analisi invasive e limitandosi a quelle necessarie per ottimizzare i costi -, e alla documentazione fotografica e grafica, ma possibilmente dovrebbe contemperare un percorso di ricerca, sotto forma di catalogazione estensiva che consideri ogni aspetto strutturale e tutti gli aspetti collegati allo stato di conservazione dell'opera stessa e agli interventi precedenti, sull'esempio di quanto si è varato con il programma SiCaR già applicato agli affreschi e in fase di avvio per la scultura lignea³.

Una soluzione possibile potrebbe essere quella di far precedere gli interventi di restauro e/o manutenzione delle opere, in occasione della programmazione triennale, di uno specifico finanziamento destinato esclusivamente ad una capillare fase conoscitiva preliminare di un insieme di dipinti appartenenti allo stesso contesto, o ad ampi *corpus* afferenti a collezioni pubbliche o anche private sulle quali gravi una dichiarazione d'interesse (vincolo). Naturalmente un programma operativo di questo genere dovrebbe essere a sua volta preceduto da un percorso formativo appositamente strutturato, nella parte teorica e pratica, per la formazione di storici dell'arte specializzati in queste attività propedeutiche al restauro.

L'allestimento di una Pinacoteca

E' fuori dubbio che un dipinto antico che non sia stato manipolato attraverso un restauro, anche se pervenuto in uno stato di conservazione non ottimale, conserva una sua integrità e una sua freschezza, che rappresentano valori importanti e che gli permettono di imporsi dinanzi al pubblico; tali credenziali difatti generalmente stimolano l'emozione d'ogni fruitore sensibile. Anche quando non è un addetto ai lavori ? Per dare risposta a tale interrogativo propongo qui un'esperienza recente.

In occasione dell'allestimento della mostra dei *Dipinti del Sei e Settecento dalla raccolta Sanna*, fulcro delle collezioni del nuovo Mus'a, Pinacoteca al Canopoleno di Sassari, mi sono trovata a dover attuare una precisa strategia, con l'obiettivo principale di elevare il livello complessivo di una raccolta di oltre cento opere, sicuramente degna di interesse, ma qualitativamente non eccelsa e sostanzialmente priva di capolavori⁴. Nel selezionare circa settanta opere e

nel disporre in sei sale - ridotte dalle iniziali otto – pur mantenendo la suddivisione per temi già decisa in precedenza, ho agito lasciandomi guidare dall’*appeal* dei manufatti stessi, in larga misura ancora anonimi. Invece di inseguire il criterio prevalente che solitamente mira a riconoscere l’importanza delle opere in funzione della notorietà dei pittori, e quindi a porre in posizione dominante il dipinto d’autore (o presunto tale), per le collocazioni di maggiore impatto mi sono lasciata guidare da parametri oggettivi, quali la qualità pittorica, l’efficacia della comunicazione, l’interesse della narrazione, la relazione che andava a stabilirsi per analogia o per contrasto tra opere dialoganti, naturalmente filtrati attraverso la personale esperienza e sensibilità, valutando nelle decisioni finali anche l’apporto dei più stretti collaboratori, anzi stimolandone le osservazioni. In tal modo sono stati scartati innanzitutto le copie più maldestre e i lavori in cattivo stato di conservazione, facendo rientrare in deposito o relegando nel cantuccio meno in vista le opere di qualche rilievo che tuttavia avevano subito un restauro non proprio esemplare. Inutile dire che i danni più gravi apparivano chiaramente determinati da una maldestra foderatura, soprattutto a causa di una stiratura troppo forzata che ha provocato l’appiattimento della pellicola pittorica privata ormai della consistenza materica originaria, e a sua volta poi ulteriormente assottigliata in taluni casi da altri traumi irreversibili provocati da inadeguate puliture.

L’esperienza è risultata significativa ai fini del nostro discorso. Si è appena precisato che lo stato di conservazione non è stato eletto ad esclusivo filtro, eppure ad una verifica finale le opere in posizione di spicco sono risultate quasi sempre quelle mai finora sottoposte a restauro, oppure quelle che sono state oggetto con successo di piccoli interventi di manutenzione o di restauri molto rispettosi.

Nel nuovo ordinamento delle raccolte del Mus’*a*, un’altra azione praticata con impegno è stata quella di restituire il più possibile ad ogni dipinto la sua cornice originaria, nella consapevolezza che ogni dipinto si giova dal rapporto con i suoi elementi complementari, collegati principalmente alla sua presentazione. Infatti un’importanza crescente, finora ancora insufficientemente esplorata a livello di studio, viene riconosciuta alla cornice la quale è generalmente estromessa dalle pubblicazioni d’arte e non di rado ignorata anche quando è parte integrante del manufatto stesso, e della sua storia. E non ci riferiamo qui ai polittici o ai retabli, che esulano dal discorso perché collegati alla pittura su tavola, bensì alle esperienze pittoriche del Sei e Settecento. Intanto la cornice delle opere di maggior rilievo, se originale, può fornire informazioni preziose sull’originaria collezione, oppure rappresentare essa stessa una testimonianza di una precisa scelta dell’autore stesso del dipinto. Come è noto non sono mancati poi, soprattutto tra le esperienze artistiche di rottura con la tradizione accademica, *in primis* gli impressionisti e gli espressionisti, interventi consapevoli nell’utilizzare con ironia cornici riciclate, le quali riflettano il gusto che si tende a respingere essendo state realizzate proprio per contenere le opere oggetto della loro contestazione.

Una rinnovata attenzione per la cornice, al pari di un maggiore rispetto nei confronti di tutti gli altri elementi strutturali e materici che concorrono a dare consistenza fisica ai dipinti, è auspicabile anche perché oggi generalmente si tende ancora a percepire la pittura come espressione bidimensionale. Fa anzi sorridere il pensiero che lo spessore dell’opera divenga una informazione richiesta, anzi reclamata, quasi esclusivamente per realizzare gli imballaggi – casse, controcasse e clima box – in occasione dei trasporti per le mostre.

Osservazioni finali

Nei nostri tempi mi pare stia lentamente maturando una diversa sensibilità nei confronti delle testimonianze artistiche del passato, delle arti figurative, e della pittura su tela in particolare. L’occhio attento, ansioso di conoscenza, non si limita più a giudicare il contenuto, la tavolozza e la rilevanza estetica ma sempre più ‘accarezza’ altri valori dell’opera, legati alla materia e alla tecnica di esecuzione. Nel riconoscere valore all’originale tende ad apprezzarne quegli aspetti meramente fisici, come ad esempio la consistenza della pennellata e la vibrazione della superficie a seconda del variare della luce, giocoforza negati alla riproduzione necessariamente bidimensionale dell’immagine, anche quando tecnicamente molto sofisticata grazie alle più moderne tecnologie. Ciò appare una conseguenza del tutto naturale se si orienta la riflessione sul nostro quotidiano rapporto con il monitor di un computer e/o sul percorso compiuto dalle arti figurative nel Novecento, dove soprattutto nell’ambito delle esperienze concettuali e della Video-Art, si è addirittura innescato un processo che ha condotto la fisicità verso una evidente dissoluzione, dopo essere passata attraverso l’attribuzione di un rinnovato valore ad assemblaggi estemporanei di elementi di riuso.

Questo rapporto diverso, più consapevole e maturo, con la dimensione materica dell’opera d’arte che sta prendendo piede nel settore dell’antico, lascia affiorare problematiche inaspettate nel settore della conservazione e del restauro, e nel contempo stimola una riflessione rispetto alla fruizione e all’esposizione nei musei, i quali reclamano continuamente nuove strategie per stare al passo con i nostri tempi in accelerata evoluzione.

D’altro canto, se nelle esperienze del contemporaneo più all’avanguardia l’attenzione si è spostata da tempo verso l’universo della comunicazione strategica delle arti visive, ponendo l’accento soprattutto sul modificarsi della percezione dinanzi ad interventi di varia natura – installazioni e/o manufatti polimaterici –, giocoforza anche il rapporto con l’arte antica dovrà identificare adeguati strumenti per mettere a totale agio lo spettatore meno attrezzato che tuttavia già percepisce istintivamente determinati valori. Non solo alla luce della recente esperienza di Sassari, sono convinta che anche il pubblico meno avvertito può provare una più forte attrattiva, talvolta un’emozione altrimenti negata dinanzi un dipinto in prima tela, in eccellente stato di conservazione o restaurato in maniera esemplare, e non solo perché indubbiamente la capacità di resistere al tempo – naturalmente al riparo da azioni accidentali – per l’arte antica sottintende, anzi rivela, la qualità stessa del manufatto. Una tecnica pittorica sofisticata esercitata da un maestro di collaudato mestiere, un professionista del settore che utilizza ingredienti eccellenti per il supporto e la preparazione,

nonché nell'impasto dei colori, offre delle garanzie di resistenza al tempo che sulla distanza premiano a dispetto delle mode e dell'evoluzione del gusto. Per rappresentare un'epoca o una corrente artistica sarebbe sicuramente preferibile esibire un dipinto integro di un autore di importanza non primaria piuttosto che una 'larva' d'artista. Naturalmente l'uno e l'altro dovrebbero giovare di una eccellente illuminazione, meglio naturale o diffusa, per non alterare l'originario equilibrio tra i chiari e gli scuri.

Occorre però lavorare ancora tanto, nel settore del restauro come in quello della didattica museale, perché troppi interessi osteggiano questa filosofia, se il potere dell'immagine dipende dal potere che si riconosce a quella stessa immagine. Finché la fortuna di alcuni nomi sarà amplificata all'inverosimile, si manifesterà la tendenza a rincorrere costantemente le paternità più mirabolanti e attraenti, ponendo sotto le luci della ribalta sempre nuove opere, emerse dal nulla e spesso pesantemente ritoccate, collegabili più o meno attendibilmente a quegli stessi nomi, quale ad esempio l'inossidabile Caravaggio o i sempreverdi *Impressionisti*.

Note

[1] Dal 1980 al settembre 2002 chi scrive ha operato a Napoli, in servizio come funzionario storico dell'arte, nelle successive attribuzioni di direttore e quindi di direttore coordinatore, presso la locale Soprintendenza per i Beni Artistici che ha cambiato più volte denominazione, fino a diventare nel dicembre 2001 Soprintendenza per il Polo Museale Napoletano.

Dal settembre 2002 alla primavera del 2008 è passata alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, e per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Napoli e provincia, con sede a Palazzo Reale.

Dal 28 aprile 2008 al 10 agosto 2009 ha rivestito l'incarico di Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Sardegna.

[2] I prezziari, ormai in uso in molte regioni, tra cui la Sardegna dove è stato varato nella primavera del 2009, sono strumenti molto utili, ma occorrerebbe utilizzarli come punto di partenza e non come punto di arrivo.

[3] Il SiCaR è un progetto dell'Università di Pisa, coordinato da Clara Baracchini del MIBAC.

[4] L'unico testo di riferimento per la raccolta è G. Dore, *La Pinacoteca del Museo Nazionale G. A. Sanna di Sassari*, Catalogo storico-documentario, Roma 2008.