

RICOMINCIO DA TRE IL RUOLO DELLE INDAGINI NELL'ECONOMIA DI UN RESTAURO

Giovanna Martellotti*, Claudio Seccaroni, Rosalia Varoli Piazza*****

* restauratrice, Cooperativa C.B.C., Viale Manzoni 26, 00185 Roma; cbc@cbccoop.it

** ingegnere, ENEA; claudio.seccaroni@enea.it

*** storica dell'arte, consulente ICCROM, rosalia.varoli@gmail.com

Abstract

I tre autori, forti di un'esperienza pluridecennale nelle tre discipline che convergono e collaborano, o dovrebbero convergere e collaborare, alla conservazione e al restauro del patrimonio culturale, si interrogano sull'evoluzione dei modelli operativi adottati nel campo della programmazione, progettazione, esecuzione dei restauri. Una particolare attenzione è dedicata alle indagini preliminari e alla campagna diagnostica che corredano o dovrebbero corredare rispettivamente il progetto, sia esso preliminare o esecutivo, e il restauro. Sulla base di casi concreti descrivono esempi positivi di cooperazione interdisciplinare, non mancando di puntualizzare errori e criticità emerse.

Al di là del criterio, ormai largamente acquisito, che privilegia le indagini non distruttive, anche allo scopo di mirare e ridurre analisi di tipo tradizionale su prelievo, si tenta di individuare il momento ottimale per alcune tipologie di indagini molto diffuse, quali riflettografia IR, radiografia e misure XRF; sempre sulla base di esempi. Si spende qualche parola sulla necessità di raccogliere in via preliminare il materiale d'archivio esistente, in modo da non ricominciare, come troppo spesso avviene, sempre da zero, nonché sull'opportunità di un attento esame visivo, in modo da non scoprire con le indagini dati perfettamente visibili ad occhio nudo. Infine si tenta un confronto tra una procedura ideale e il modello operativo indotto dalla attuale normativa sugli appalti pubblici.

Il nostro contributo, fin dal titolo ironicamente evocativo, si pone come ragionamento su un modello italiano di restauro, che sta miserevolmente affondando, proprio mentre viene orgogliosamente esportato all'estero. Abbiamo voluto riflettere insieme, lo storico, il restauratore, l'esperto di diagnostica, partendo da alcuni casi specifici per trarne più generali modelli operativi e valutare il senso di una interdisciplinarietà molto evocata ma difficilmente raggiunta.

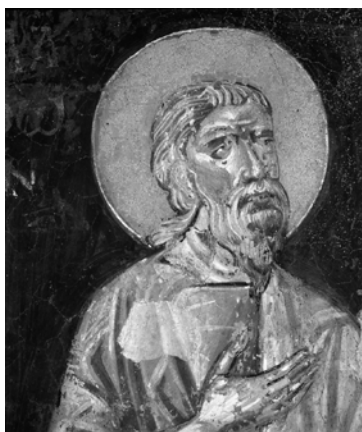


Figura 1. Figura di Aronne nella *Disputa con i maghi*, Abbazia di San Nilo a Grottaferrata

Il primo caso che abbiamo scelto è il restauro degli affreschi staccati del ciclo di Mosè della Chiesa dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata (figura 1), affidato alla CBC ed eseguito nel 2005 dalla restauratrice Maria Grazia Chilosi con la direzione di Barbara Fabjan [1]. Testo complesso quant'altri mai, giacché gli affreschi duecenteschi sono stati ridipinti pochi decenni dopo l'esecuzione per un aggiornamento stilistico; poi hanno avuto alcuni rifacimenti legati all'apertura, nel trecento, di finestre archiacute; infine sono stati in buona parte distaccati nel 1969, da Arnolfo Crucianelli; lo stacco, eseguito

su una doppia stesura pittorica, ha gravemente compromesso la leggibilità dell'opera. L'intervento attuale, impostato fin dall'inizio come caso di studio, ha previsto il recupero della documentazione storica esistente, per ricostruire insieme, storico e restauratore, una vicenda conservativa molto complessa. L'osservazione ravvicinata e la manipolazione dei dipinti ha consentito la stesura di mappe delle sovrapposizioni riconoscibili. Queste mappe sono state via via riviste e corrette, guardando i dipinti anche con gli storici che li avevano già studiati, in particolare un pomeriggio dedicato a 'guardare insieme' con Serena Romano e con le sue puntuali indicazioni stilistiche ci ha fatto 'vedere di più' [2].

Le misure XRF sono state eseguite, come di norma, indagando tutti i diversi colori presenti, ma duplicando le misure sulla scorta della schedatura delle sovrapposizioni delle due principali stesure pittoriche, cui hanno fornito non poche evidenze materiche, quali la biacca sul bianco Sangiovani. In qualche caso, come normale, hanno messo in discussione le ipotesi formulate. Si tratta certo di un caso limite, in cui l'esecuzione delle stesse misure, in assenza di un'attenta osservazione in comune, avrebbe fornito un quadro confuso e grovigli difficilmente dipanabili. Così abbiamo proseguito interrogandoci se sia sempre corretto il modello che prevede una campagna preliminare di analisi, come se queste godessero di una caratteristica di oggettività che le pone in qualche modo al di fuori dello statuto 'critico' che è proprio del restauro. Ci siamo chiesti se non fosse possibile individuare per ogni indagine un momento ottimale, quel momento cioè in cui si ha un massimo potenziale informativo deducibile dalle diverse tecniche analitiche.

La risposta ovviamente non univoca dipende dalle finalità che ci proponiamo, su quali aspetti intendiamo focalizzare l'attenzione, ad esempio una riflettografia IR eseguita alla fine della pulitura, sarà mirata più alla tecnica esecutiva che allo stato di conservazione dell'oggetto, dunque cosa studiare e in quale fase dipende da scelte critiche che condizionano anche pesantemente il risultato finale.

Occorre naturalmente precisare che, nel migliore dei mondi possibili, che non è il nostro, dovrebbe essere praticabile l'idea di una cartella clinica dell'opera, stilata a prescindere da necessità conservative, da aggiornare via via e che potrebbe addirittura diventare il nucleo di una gestione programmata in cui andrebbe ad inserirsi, laddove necessario, l'intervento di restauro. È altrettanto evidente che in alcuni centri d'eccellenza, in cui sono presenti costantemente tutte le competenze in campo, come ISCR o OPD, è ragionevole immaginare ogni progetto di restauro accompagnato da un adeguato progetto diagnostico. Ma noi vogliamo parlare di qualcosa di plausibile all'interno di un comparto di mercato con disponibilità economiche limitate o molto limitate. Il rischio in un mercato siffatto è la sovraesposizione dei capolavori: come per i restauri, così per le indagini, si può parlare di accanimento diagnostico, legato a criteri di pura visibilità. Così ad esempio sulla *Deposizione Baglioni* di Raffaello troviamo ben quattro campagne XRF (1972, 1983, 1995, 2004), due sulla *Fornarina*, due sullo *Sposalizio della Vergine* (sempre di Raffaello trattasi), per non parlare della profusione di radiografie su Caravaggio.

Non si vuole qui affermare che non sia utile ripetere nel tempo alcune indagini. Da un lato assistiamo ad un'augmentata capacità di decodificazione dei risultati che, ad esempio nel caso dell'XRF, comporta ipotesi via via più corrette sulla presenza di alcuni elementi. Un caso interessante riguarda il manganese, che si era soliti ricondurre esclusivamente alle terre, in particolare alla terra d'ombra. La sua determinazione ricorrente, in dipinti di Raffaello e anche di Perugino, in stesure rosse realizzate con lacche, in cui contenuti ininfluenti di ferro escludono l'uso di una terra, ha condotto ad una diversa messa a fuoco del problema: lo studio al SEM di campioni appositamente prelevati ha mostrato la presenza di frammenti vetrosi, in cui l'ossido di manganese è un additivo con funzione di decolorante.

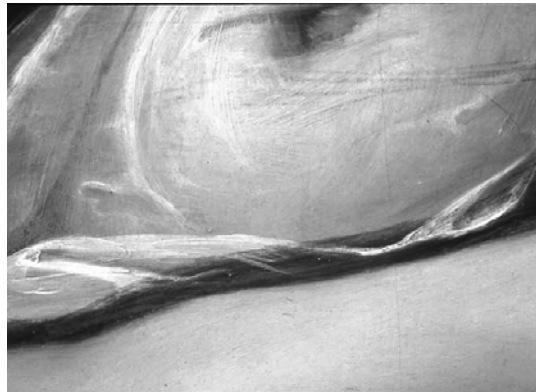


Figure 2 e 3. Raffaello, *La Fornarina*, Roma, Palazzo Barberini. Dettaglio della riflettografia IR (INOA) e particolare nel visibile dopo la rimozione della vernice

D'altra parte è innegabile l'aumento di potenzialità o sensibilità degli strumenti stessi: basti quale esempio, nel caso della riflettografia IR, il passaggio dalla pionieristica ripresa fotografica da monitor, alle tecniche di mosaicazione via software, fino alle attuali riprese di ampie zone mediante scanner riflettografico.

Se si confronta la riflettografia eseguita per la *Fornarina* nel 1983, all'interno di un'accurata campagna diagnostica e di studi in occasione del V centenario di Raffaello [3], con quella eseguita nel 2000, nel corso del restauro condotto da Cinzia Silvestri della CBC [4], si vedrà che la prima evidenza con chiarezza taluni mutamenti intercorsi nella stesura pittorica, laddove la seconda rivela anche un pentimento importante nella posizione del braccio sinistro, avvenuto nel passaggio dal disegno alla pittura (figura 2). Tratti del disegno preparatorio, di colore rossiccio, probabilmente sanguigna [5], erano comparsi anche ad una semplice osservazione diretta sul ventre della figura con la rimozione delle vernici fortemente ingiallite (figura 3). Ma certo l'immagine riflettografica, eseguita nel momento ottimale, dopo la pulitura e prima della reintegrazione, restituisce il disegno nella sua interezza, consentendone una corretta interpretazione. Come spesso avviene, l'indagine riflettografica aiuta a vedere nel visibile, guidando l'occhio a ricomporre in un disegno continuo i tratti percepibili; e a volte capita che ci si chieda come si è fatto a non vederli prima.

D'altra parte già 'guardare insieme' con un fotografo professionista aiuta a vedere di più e non solo per la maggiore e più omogenea illuminazione necessaria alla ripresa, ma anche perché il suo occhio, allenato in modo diverso dal tuo, focalizza cose diverse.

Ritornando alla *Fornarina*, una delle scoperte del recente restauro è il pentimento con cui Raffaello cela alla vista l'anello nuziale, ridipingendolo color incarnato. Questa stesura chiara doveva essere compatta e coprente all'epoca della copia Borghese, in cui infatti l'anello è assente; poi l'invecchiamento naturale l'ha resa più trasparente o una antica pulitura l'ha parzialmente asportata, come dimostra la presenza dell'anello nelle numerose incisioni del settecento. L'interpretazione esatta è dovuta alla restauratrice Rosanna Coppola della CBC, che essendo molto miope, ha nella visione ravvicinata una profondità di campo particolare un po' come uno stereomicroscopio (figure 4 e 5).



Figure 4 e 5. Raffaello, *La Fornarina*. Dettaglio della mano e macrofotografia dell'anello

Nel corso del restauro, scegliere insieme, restauratore e diagnosta, il momento ottimale, può significare anche mettere in atto una serie di piccoli accorgimenti tesi a migliorare la qualità dell'immagine. Così, sempre per la *Fornarina*, dovendo ripetere la radiografia, eseguita già altre due volte (ICR 1978, E.DI.TECH. 1983), i restauratori hanno eliminato una stuccatura sul retro del supporto che con la sua notevole radiopacità invadeva la tempia della figura. Allo stesso modo, inseguendo insieme ragionamenti sulle deformazioni della tela in corrispondenza di chiodature diverse, abbiamo radiografato il *Narciso* di Caravaggio dopo la sfoderatura, tenendolo libero su un foglio di melinex teso su un telaio più ampio. Analogamente, se è prevista la rimozione temporanea di traverse o la loro sostituzione nel restauro di tavole, è chiaro che si tratta di un'occasione difficilmente ripetibile per aumentare le informazioni radiografiche.

Nel caso di dipinti in cui sono estese e importanti le ridipinture, è evidente che il momento ottimale per misure di fluorescenza è quello in cui per ogni campitura coesistono parti già pulite e parti ancora

interessate da riprese e ridipinture. Anche questa scelta comporta la volontà e la capacità di coordinarsi tra restauratore e diagnosta, tesa ad ottenere il massimo possibile di informazioni.



Figure 6 e 7. Maestro della Madonna di Manchester, *Madonna col Bambino*, collezione Unicredit-Banca di Roma. Riflettografia IR (PanArt) e fotografia in fluorescenza UV effettuate durante la pulitura

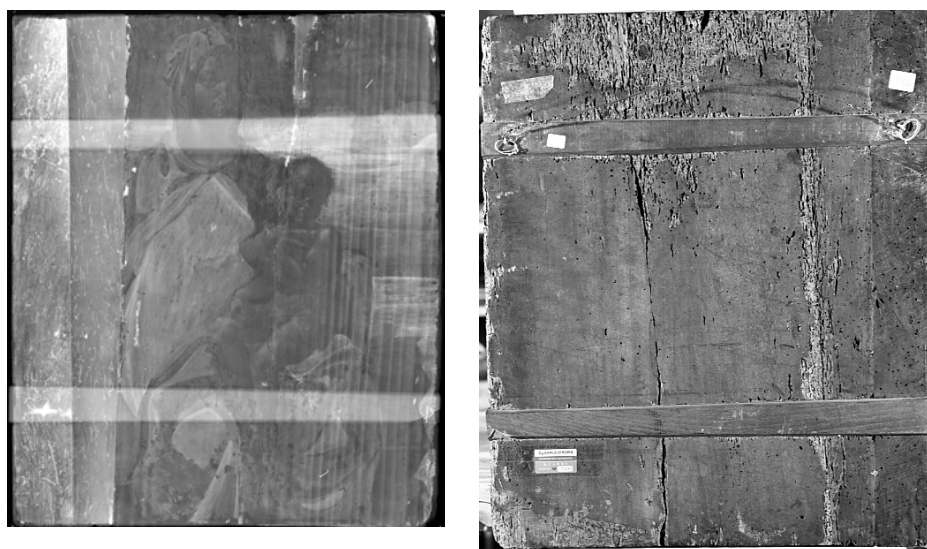


Figure 8 e 9. Maestro della Madonna di Manchester, *Madonna col Bambino*. Radiografia (ENEA) e immagine del retro

L'importanza di un programma coordinato di indagini, che si accompagni ad una attenta osservazione preliminare, può essere esemplificata dal caso di una *Madonna col Bambino*, restaurata nel 2008 da Matilde Migliorini della CBC [6]. Il dipinto ha ben due attribuzioni a Michelangelo giovane, risalenti agli anni '30; nel 1953 Federico Zeri ne propone l'attribuzione, con un gruppo di altre opere, al cosiddetto Maestro della Madonna di Manchester. Nel 1960 Frederick B. Anton, conservatore del Los Angeles County Museum, conduce un intervento di restauro, documentato da foto, immagini di fluorescenza UV e riflettografia IR; rilancia poi l'autografia michelangiotesca, sostenendo l'ottimo stato di conservazione della tavola. Davvero strano, se si pensa che la parte sinistra della tavola è falsa per una larghezza tra i 13 e i 14 centimetri, che questo rifacimento si scioglie perfettamente con una blanda miscela di ligroina e alcool e che è dipinto su due assicelle di noce, incollate all'asse di pioppo che costituisce il supporto originale (figura 9); è quindi improbabile che un restauratore abbia potuto metterci mano senza

accorgersene. Abbiamo allora concordato una campagna di indagini non distruttive e in effetti la riflettografia IR e la ripresa ad infrarossi in falso colore, eseguite da Teo Pasquali (PanArt) in una fase intermedia della pulitura (figura 6), non aggiungono dati salienti alla comprensione dell'opera; d'altronde anche le foto della fluorescenza UV eseguite durante la recente pulitura (figura 7) documentano una situazione analoga a quella apprezzabile nell'UV degli anni '60, che riteniamo quindi eseguito dopo il restauro. Ben diversa la situazione della radiografia (ENEA), in cui la parte sinistra semplicemente scompare (figura 8) e ancora più esauriente la campagna di misure XRF, che consente di datare il falso dopo la metà del XIX secolo: nella parte sinistra troviamo infatti bianco di zinco a fronte di biacca, blu di Prussia a fronte di azzurrite, giallo di cromo anziché giallo di piombo e stagno, e via discorrendo.

È chiaro che non intendiamo inferire da un caso come questo la scarsa attendibilità della diagnostica per immagini, di cui non sottovalutiamo l'importanza; semplicemente riteniamo doverosa la cautela nel presentare come test esaustivi indagini che lo diventano solo se correlate ad altre e sottoposte ad una stringente verifica critica.

Dalla nostra rispettiva esperienza sul campo ci sembra di poter dire che gran parte delle indagini conoscitive diano migliori risultati se spostate in un momento in cui l'esame ravvicinato dell'opera e la conoscenza della documentazione storica esistente hanno già condotto alla formulazione di domande abbastanza precise. Esiste in realtà una serie di indagini scientifiche che dovrebbero davvero essere preliminari e che invece appaiono spesso carenti in fase progettuale; sono quelle, relative piuttosto al contesto ambientale che all'opera in sé, tese a stabilire se è sensato, nelle condizioni date, procedere all'intervento; una sorta di fattibilità, in grado di limitare l'esecuzione di restauri inutili, la cui inutilità si trasforma facilmente in occasione di danno.

L'altra ricerca preliminare, tanto imprescindibile quanto spesso dimenticata, consiste nella raccolta ragionata di tutti i documenti relativi alla vicenda conservativa dell'opera: notizie di restauri, spostamenti, smontaggi, fonti grafiche e fotografiche, indagini e analisi già condotte in passato. Un modo per non ricominciare sempre da zero, come se l'opera da restaurare fosse un'entità senza storia, proveniente da un deserto, come se l'esperienza non ci avesse insegnato che il suo stato conservativo è in gran parte il risultato dell'attività umana.

Come ogni altra indagine preliminare anche la ricerca storica peraltro dovrà essere sottoposta a verifica critica nel corso del restauro, e con una lettura il più possibile interdisciplinare [7]. Nel cantiere dei dipinti murali della *Loggia di Amore e Psiche*, nella Villa della Farnesina [8], la via dell'interdisciplinarietà critica è stata percorsa organizzando incontri periodici, all'inizio quindicinali, tra storici, restauratori ed esperti scientifici, per affinare e discutere l'iter del restauro, nel rispetto dei relativi ruoli. Mettendo in comune le notizie di una bibliografia assai ampia, si è sperimentato che ogni informazione provocava più ampia conoscenza e nuove curiosità. Quale esempio citeremo la straordinaria relazione stilata dal Bellori in difesa del restauro condotto dal Maratti e dalla sua équipe nella Loggia: "tutti i campi erano diventati così neri, che appena si conosceva esser stati formati con quel buon azzurro, che in qualche parte o meno esposta, o meglio tinta pur si vedeva" [9]. Durante le osservazioni preliminari, nessuno di noi aveva visto l'azzurrite annerita citata dal Bellori, né avevamo alcun elemento certo né studio scientificamente condotto che potesse illuminarci; man mano che si procedeva nel restauro si sono trovati diversi frammenti superstiti dell'azzurrite di Raffaello, a volte anche consistenti, come quello, molto annerito, tra l'ala di Amore e il festone vegetale, nel pennacchio con *Le tre Grazie*. Da questa scoperta è nata una tesi di diploma sperimentale degli allievi dell'Istituto, che ha affiancato la ricerca in corso sull'alterazione dell'azzurrite descritta dal Bellori: è stato così indagato il meccanismo fisico-chimico che poteva aver prodotto questa forma di degrado attraverso la riproduzione delle antiche ricette e dei relativi processi di alterazione [10].

Un'esperienza indimenticabile riguardo al 'guardare e non vedere' è avvenuta durante le ultime due settimane di cantiere. In questi ultimi quindici giorni, nei quali sapevamo di dover tirare le fila di quattro anni di lavoro, abbiamo 'visto' ciò che fino ad allora avevamo solo guardato senza vedere, e con grande piacere ci siamo comunicati tali scoperte. Ad esempio piccolissime tracce di colore rosso scuro un po' brunastro che percorrevano perpendicolarmente il festone vegetale parallelo ai due arazzi centrali e finivano nel nulla. A ben guardare le abbiamo ritrovate molto evidenti nelle foto di Adolph Braun de Dornach del 1887 ed anche in quelle Alinari del 1925 (figure 10 e 11): erano i tanti nastri che tendevano i due arazzi partendo dal bordo per agganciarsi ai festoni e finire poi svolazzanti nel cielo dei pennacchi. Mimesi perfetta ... fino al restauro del 1930, in cui i due soprintendenti Hermanin e Muñoz riuscirono a far asportare il 'malaugurato' azzurro del Maratti (sic!) e con esso quello di Raffaello e tanti altri particolari, come i nastri suddetti [11].



Figure 10 e 11. Raffaello, *Loggia di Amore e Psiche* (pennacchio con *Venere e Giove*), Roma, Villa della Farnesina. Foto Adolph Braun de Dornach (1887) e Alinari (1925)

L'attenta analisi del materiale iconografico pervenutoci, in particolare le due grandi campagne fotografiche citate, ci ha fatto capire quanto sia importante la discussione tra professionalità che operano in campi attigui, ma diversi, soprattutto se svolta di fronte all'oggetto dell'indagine. In un primo tempo, lo studio delle due campagne fotografiche aveva condotto, pur con qualche perplessità, all'ipotesi di due distinti interventi di restauro [12]; una volta approfondito lo studio della documentazione d'archivio, procedendo nel restauro, e quindi nel confronto dei dati emersi dalla ricognizione effettuata dalle varie professionalità presenti sul cantiere, questa ipotesi è stata confutata: il cielo molto chiaro delle foto di Braun poteva far ipotizzare una ulteriore ridipintura secondo il gusto dell'epoca, soprattutto a confronto con quelle eseguite pochi decenni dopo da Alinari. Come è stato invece chiaramente dimostrato, la risultanza chiara del fondo azzurro è determinata dalle tecniche fotografiche in uso nel XIX secolo [13].

Per concludere riteniamo che la comprensione dell'oggetto da restaurare non sia ininfluente nell'operatività del restauro, sia anzi la base imprescindibile di un restauro ben condotto, ciò che lo rende diverso da una semplice opera di rammendo. Siamo anche convinti che tale comprensione non può che nascere da una conoscenza 'sfaccettata', che cresce e si nutre del confronto tra punti di vista diversi. Consideriamo perciò il guardare insieme una delle ricchezze del restauro italiano, che andrebbe salvaguardata al pari delle opere del patrimonio storico artistico.

Ma sarà allora giusto denunciare che il modello operativo che si sta oggi imponendo, sulla base della normativa degli appalti pubblici, è quanto mai distante da quello ideale: il progressivo esautoramento delle Soprintendenze, e il conseguenze moltiplicarsi di committenze e direzioni lavori le più disparate, fa spesso mancare l'occhio dello storico; una mal interpretata necessità progettuale induce a spostare nella fase preliminare una serie di indagini spesso ridondanti e poco mirate; tra il diagnosta preliminare, il cui incarico si esaurisce in fase progettuale, e il restauratore casuale, scelto su base esclusivamente numerologica, non è previsto né prevedibile un incontro, a prescindere dalla loro volontà o disponibilità all'ascolto.

Note

[1] La vicenda storica, il restauro e una guida alla lettura del testo, a cura di B. Fabjan e M.G. Chilosi, sono in corso di pubblicazione presso il Bollettino d'Arte.

[2] Hanno visitato il cantiere anche Maria Andaloro, Mara Nimmo, Valentino Pace, che tutti ringraziamo, non mancando di sottolineare la generosa intelligenza della Direzione dei lavori.

[3] R. Barbiellini Amidei, A. Englen, L. Mochi Onori (a cura di), "*Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*", catalogo della mostra, Electa, Milano, 1983. Radiografia e misure XRF vi sono curate rispettivamente da E.DI.TECH. (Firenze) e dall'Università di Roma.

[4] L. Mochi Onori (a cura di), "*Raffaello, la Fornarina*", catalogo della mostra, De Luca, Roma, 2000;

Idem, *“La Fornarina di Raffaello”*, Skira, Milano, 2002. La riflettografia e le riprese in falso colore sono state eseguite dall’INOA, la radiografia e le misure di fluorescenza dall’ENEA.

[5] Si tratta di un *medium* secco di colore rosso bruno che non offre un netto contrasto con gli strati preparatori, il che lo fa apparire giù di tono nelle immagini riflettografiche.

[6] Il restauro è stato affidato dalla Unicredit-Banca di Roma, che si ringrazia per la generosità con cui ha accettato il costo di una campagna diagnostica inizialmente non prevista.

[7] Vale forse la pena di sottolineare la differenza tra interdisciplinare, nel cui significato è insita la connessione e la possibile sinergia tra discipline diverse, e multidisciplinare, il cui significato rimanda al lavoro indipendente in diversi campi di studio.

[8] R. Varoli Piazza (a cura di), *“Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina”*, ICR e Silvana Editoriale, Roma e Cinisello Balsamo, 2002.

[9] G.P. Bellori, *“Della riparazione della galleria del Carracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Rafaele alla Lungara”*, Roma, 1695 (Varoli Piazza 2002, p. 339).

[10] C. Lombardi, M. Mariconda, S. Salvatori e M.H. Cully, con introduzione di F.R. Mainieri e U. Santamaria, *Studio su alcuni pigmenti azzurri e verdi a base di rame. Fonti, manifattura e applicazione* (tesi ICR non pubblicata).

[11] Altre cancellazioni di originale riguardano principalmente il fogliame all’interno dei pennacchi, ciocche di capelli in quello con *Amore e le tre dee* e l’asta di Marte nel *Concilio degli Dei*.

[12] R. Varoli Piazza, *“La ‘considerazione’ della Loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin”*, in *“Raffaello e l’Europa”*, pp. 567-580, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1990.

[13] M. Miraglia, *“Dalla traduzione incisoria alla documentazione fotografica”*, in *“La Sistina riprodotta”*, a cura di A. Moltedo, Palombi, Roma, 1991, pp. 221-232. La conoscenza delle tecniche di ripresa e dei loro effetti diventa fondamentale per un corretto riscontro della storia conservativa di un’opera, attraverso le immagini storiche.