

DIPINTI SU TELA PROBLEMI E PROSPETTIVE PER LA CONSERVAZIONE

GIORNATA DI STUDIO
Ferrara - 1 aprile 2006



il prato



*I TRATTAMENTI DI CONSOLIDAMENTO STRUTTURALE DEI DIPINTI SU TELA
FRA TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE:
AGGIORNAMENTI A PARTIRE DALLA TRADIZIONE ROMANA*

Matteo Rossi Doria

Prima di entrare nel merito della mia presentazione vorrei ricordare Gustav Berger morto il 6 Marzo 2006. Sebbene Gustav sia stato sempre critico verso le tecniche di foderatura tradizionali, aveva grande rispetto per la capacità di risolvere grandi problemi in poco tempo, con strumenti semplici e con grande perizia ed esperienza pratica. Amava ricordare i suoi anni in Italia e parlava spesso del Podio di Bologna che alla prima metà degli anni '50 operavano alacremente sul patrimonio. Dei metodi tradizionali, a base acquosa, criticava la ruvidezza, il loro essere metodi troppo standardizzati, portatori di una serie di limiti evidenti. La prima preoccupazione era rivolta alla reattività che determinati supporti e preparazioni presentano a contatto con acqua e calore. In effetti la maggior parte dei dipinti conservati in collezioni americane hanno questa terrificante possibilità, a contatto con l'acqua, di contrarsi, deformarsi, restringersi, causando danni irreversibili. Forse per questo motivo i metodi tradizionali acquosi non sono entrati mai, neanche marginalmente, a far parte delle opzioni possibili. È anche vero che con i quantitativi di Beva utilizzati da Berger nessun dipinto sarebbe stato ancora in grado di reagire all'umidità.

Ma Berger non ha solo criticato, ha studiato, con la sua formazione di ingegnere divenuto restauratore, la struttura della materia dei dipinti e nei suoi articoli ha affrontato numerose problematiche molte oggetto dell'attenzione della giornata di oggi.

Pensando alla sua esperienza, al suo forte impatto personale, al fatto che ha seguito anche in modo indiretto migliaia di interventi, mi accorgo che i restauratori, nel breve corso di trent'anni, hanno adattato il suo metodo alle proprie esigenze, producendo tante diverse metodologie di applicazione. Quindi dalle metodologie condotte con il prodotto che Berger mise a punto alla fine degli '60, il Beva 371, in qualche modo controllate da Berger stesso, si sono sviluppate una serie di varianti che vanno in direzioni diverse, alcune piuttosto invasive, figlie della foderatura preventiva, e altre volte al contenimento dell'impatto e alla minima quantità di materiale da utilizzare.

Cambiando scenario e affrontando qualche valutazione sui metodi tradizionali, è facile rivedere le tante varianti nell'utilizzo di materiali e oggi abbiamo la possibilità di percepire queste diversità, la loro storicizzazione, la capacità di modificarsi alle esigenze e alle culture che il territorio ha prodotto. Operando nelle collezioni romane, ho potuto farmi un'idea delle qualità e dei limiti delle foderature applicate nel corso degli ultimi trecento anni e sono stato colpito dalla diversità dei metodi. La varietà delle soluzioni favorisce il riconoscimento, una datazione, e approfondire gli studi di storia del restauro su questo specifico aspetto rappresenterebbe un lavoro importante, in grado di fornire riferimenti storici e metodologici diretti.

È sorprendente verificare quanto le metodologie utilizzate negli ultimi 30 anni diano ancora di più questo senso di diversità, frutto della continua ricerca della ricetta e del metodo migliore. Guardando al mio percorso personale, l'evoluzione è continua. La specifica cultura tecnica dei foderatori, rifoderatori o rintelatori, si è nutrita di questa varietà e parlare di metodo a colla di pasta mi pare, sempre più, un'accezione vaga, soprattutto se ci si riferisce alle vicende storiche europee, alle metodologie romane, fiorentine ma anche a quelle inglesi e francesi.

Girando un po' per il paese, ho avuto modo di verificare che questa diversità, già avvertita nel mio contesto romano, si ampliava ulteriormente producendo una serie sterminata di soluzioni, metodi e utilizzo di materiali che in comune hanno solo il fatto di essere organici, naturali, non sintetici. Per di più, negli ultimi 30 anni molti di questi metodi si sono integrati con l'utilizzo di mate-



*I TRATTAMENTI DI CONSOLIDAMENTO STRUTTURALE DEI DIPINTI SU TELA
FRA TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE:
AGGIORNAMENTI A PARTIRE DALLA TRADIZIONE ROMANA*

Matteo Rossi Doria

Prima di entrare nel merito della mia presentazione vorrei ricordare Gustav Berger morto il 6 Marzo 2006. Sebbene Gustav sia stato sempre critico verso le tecniche di foderatura tradizionali, aveva grande rispetto per la capacità di risolvere grandi problemi in poco tempo, con strumenti semplici e con grande perizia ed esperienza pratica. Amava ricordare i suoi anni in Italia e parlava spesso del Podio di Bologna che alla prima metà degli anni '50 operavano alacremente sul patrimonio. Dei metodi tradizionali, a base acquosa, criticava la ruvidezza, il loro essere metodi troppo standardizzati, portatori di una serie di limiti evidenti. La prima preoccupazione era rivolta alla reattività che determinati supporti e preparazioni presentano a contatto con acqua e calore. In effetti la maggior parte dei dipinti conservati in collezioni americane hanno questa terrificante possibilità, a contatto con l'acqua, di contrarsi, deformarsi, restringersi, causando danni irreversibili. Forse per questo motivo i metodi tradizionali acquosi non sono entrati mai, neanche marginalmente, a far parte delle opzioni possibili. È anche vero che con i quantitativi di Beva utilizzati da Berger nessun dipinto sarebbe stato ancora in grado di reagire all'umidità.

Ma Berger non ha solo criticato, ha studiato, con la sua formazione di ingegnere divenuto restauratore, la struttura della materia dei dipinti e nei suoi articoli ha affrontato numerose problematiche molte oggetto dell'attenzione della giornata di oggi.

Pensando alla sua esperienza, al suo forte impatto personale, al fatto che ha seguito anche in modo indiretto migliaia di interventi, mi accorgo che i restauratori, nel breve corso di trent'anni, hanno adattato il suo metodo alle proprie esigenze, producendo tante diverse metodologie di applicazione. Quindi dalle metodologie condotte con il prodotto che Berger mise a punto alla fine degli '60, il Beva 371, in qualche modo controllate da Berger stesso, si sono sviluppate una serie di varianti che vanno in direzioni diverse, alcune piuttosto invasive, figlie della foderatura preventiva, e altre volte al contenimento dell'impatto e alla minima quantità di materiale da utilizzare.

Cambiando scenario e affrontando qualche valutazione sui metodi tradizionali, è facile rivedere le tante varianti nell'utilizzo di materiali e oggi abbiamo la possibilità di percepire queste diversità, la loro storicizzazione, la capacità di modificarsi alle esigenze e alle culture che il territorio ha prodotto. Operando nelle collezioni romane, ho potuto farmi un'idea delle qualità e dei limiti delle foderature applicate nel corso degli ultimi trecento anni e sono stato colpito dalla diversità dei metodi. La varietà delle soluzioni favorisce il riconoscimento, una datazione, e approfondire gli studi di storia del restauro su questo specifico aspetto rappresenterebbe un lavoro importante, in grado di fornire riferimenti storici e metodologici diretti.

È sorprendente verificare quanto le metodologie utilizzate negli ultimi 30 anni diano ancora di più questo senso di diversità, frutto della continua ricerca della ricetta e del metodo migliore. Guardando al mio percorso personale, l'evoluzione è continua. La specifica cultura tecnica dei foderatori, rifoderatori o rintelatori, si è nutrita di questa varietà e parlare di metodo a colla di pasta mi pare, sempre più, un'accezione vaga, soprattutto se ci si riferisce alle vicende storiche europee, alle metodologie romane, fiorentine ma anche a quelle inglesi e francesi.

Girando un po' per il paese, ho avuto modo di verificare che questa diversità, già avvertita nel mio contesto romano, si ampliava ulteriormente producendo una serie sterminata di soluzioni, metodi e utilizzo di materiali che in comune hanno solo il fatto di essere organici, naturali, non sintetici. Per di più, negli ultimi 30 anni molti di questi metodi si sono integrati con l'utilizzo di mate-

riali sintetici soprattutto per quello che riguarda le fasi di consolidamento della materia pittorica. Prima le resine naturali e anche la cera, e poi, le resine sintetiche, quali vernici chetoniche, metacrilati e acrilici, sono state utilizzate, in gran quantità, per inibire la reattività del supporto e degli strati preparatori al contatto con l'acqua, contenuta nelle miscele a colla di pasta.

Una storia lunga, complessa, ancora da ricostruire completamente, che si è alimentata delle vicende professionali di generazioni di restauratori, che si sono affezionati agli strumenti e ai materiali a loro disposizione, favorendo la crescita di tradizioni locali ancora molto radicate.

In Italia, le diversità di metodo e di approccio hanno avuto un riflesso sulla capacità di veder riconosciuta la propria capacità professionale. Laddove foderatori e restauratori hanno saputo mettere in evidenza la qualità e l'alta responsabilità del loro operare, nell'ambito del consolidamento strutturale, vi è una maggiore attenzione, e un riguardo, che si traducono in maggiore qualità del progetto, dalla stesura della perizia al compenso economico. Non dimentichiamoci, che molti enti appaltanti, e soprattutto gli organi periferici del Ministero Beni Culturali, dispongono di voci di progetto-perizia e di computo economico diverse l'una dall'altra. Sebbene la diversità esista, appare invece omogeneo e inarrestabile il continuo deprezzamento delle competenze e del tempo necessario per intervenire in modo adeguato e mirato alle specifiche caratteristiche dell'opera.

L'anomalia più lampante ed evidente è rappresentata dalla netta differenza, che tutt'oggi esiste, fra i metodi utilizzati nelle due storiche scuole di alta formazione nel campo del restauro dei dipinti mobili: l'Opd e l'Icr. Nonostante alcune recenti esperienze, che hanno favorito una certa interazione, i metodi rimangono diversi in tutto, materiali utilizzati e metodi di applicazione. Ma diverso in fondo è proprio l'approccio, l'aspettativa, quella sovrapposizione di vicende professionali, che ha, di fatto, creato un solco così profondo da lasciare, fino ad oggi, pochi spazi di comunicazione.

Colgo questa importante occasione per ricordare che il metodo romano, messo a punto all'Icr negli anni successivi al secondo dopoguerra, è in realtà il frutto di una infiltrazione bergamasca. Brandi chiamò all'Istituto gli allievi di Pelliccioli, e poi i suoi allievi, Spini, Pigazzini e altri e, in un arco di vent'anni straordinari, si mise a punto un tipo di metodo, standardizzabile, che ha attinto anche da altre esperienze, quali quelle della famiglia Podio di Bologna, attiva a Roma nello stesso periodo. La ruvida tradizione vaticana, oggi mutata completamente, rappresentante della vera foderatura alla romana, quella con la colla calda, stesa coi ferri roventi, ricca di colla animale e resina, resiste solo presso alcuni, ormai vecchi, foderatori attivi sul mercato antiquariale.

Ripetendomi, mi auguro che vi sia la possibilità di approfondire questi aspetti e di inserirli, ormai, in un preciso inquadramento storico che faciliti il compito di una migliore comprensione delle cause che hanno originato "l'anomalia italiana", l'incredibile babele di metodi e approcci diversi.

La cosa forse più straordinaria della vicenda italiana è stata, negli ultimi cinquant'anni, di non aver prodotto nulla o quasi in termini di ricerca, fatte le debite eccezioni, prima fra tutte il capitolo dedicato alla foderatura da Giovanni Urbani in *Problemi di Conservazione* del 1973. Le valutazioni sui pregi e i limiti dei metodi con colle organiche le hanno fatte, in maniera più o meno approfondita, altri ricercatori, portatori di metodi e culture tecniche diverse, che hanno avuto il grande, enorme, merito di aver chiarito le dinamiche fisico-chimico-meccaniche alla base del comportamento e della reattività dei materiali presenti.

Molti di questi studiosi e ricercatori sono coinvolti nell'attività del Cesmar⁷ e sono tutti portatori di quella esperienza unica rappresentata dal congresso di Greenwich del 1974. Quel congresso internazionale, l'unico ancora oggi ad aver affrontato esclusivamente le problematiche relative al consolidamento strutturale dei dipinti su tela, ha lasciato un segno indelebile e posto le condizioni per una rivisitazione critica di tutti i metodi utilizzati. Non dimentichiamo che il congresso si concluse con l'intento di una moratoria, un periodo di pausa e riflessione dedicata all'approfondimento di tutti gli aspetti più controversi e poco indagati.

Noi italiani siamo rimasti un po' sordi a questi stimoli, ci siamo isolati e non siamo riusciti, fino



a ieri, a intraprendere un percorso concordato di rivisitazione delle metodologie tradizionali, frutto della tradizione italiana.

Il progetto di rivisitazione delle metodologie tradizionali

Il Cesmar7 ha avviato una riflessione su questi temi e nel II° congresso Colore e Conservazione, dedicato al tema del Minimo Intervento, si sono confrontati e intersecati, percorsi di ricerca e conoscenza a progetti mirati di intervento. L'obiettivo è stato quello di incentivare una serena riflessione sui temi relativi al restauro dei dipinti su tela e di porre le condizioni affinché cresca un sentimento di maggior rispetto e di minore accanimento terapeutico. In questo solco si muovono culture ed approcci diversi, tesi, tutti, al contenimento dell'impatto, al rispetto delle istanze materiche originali e a intraprendere percorsi che sappiano trovare i giusti equilibri. Essi devono saper integrare, positivamente, con le caratteristiche del territorio e con le esigenze della tutela, essendo, al contempo, compatibili economicamente e logisticamente.

Se oggi il Cesmar7 si propone come un polo di ricerca, di riflessione e di sperimentazione, è anche grazie alla straordinaria lezione di Vishwa Mehra, amico e collega, che ha profondamente modificato, in maniera irreversibile, le prospettive e l'approccio al restauro dei dipinti su tela.

Fra i diversi percorsi di ricerca intrapresi uno riguarda una rivisitazione critica dei metodi che utilizzano miscele organiche. La profonda e sconvolgente trasformazione derivata dalla diffusione di un approccio molto più graduale, quello del minimo intervento, si orienta a non applicare nessun nuovo supporto e, come abbiamo sentito, e sentiremo da altri colleghi, le potenzialità delle metodologie sono elevate e la necessità di operare una foderatura potrebbe essere ridotta a pochi casi. Ma è anche vero che è ormai elevatissimo, statisticamente, il numero di dipinti che hanno subito uno o più interventi precedenti. Molti di essi hanno profondamente mutato le caratteristiche materiche originali e molte volte hanno rappresentato la fonte principale di un veloce degrado. Inoltre, riferendosi all'Italia, il nostro territorio è esposto a grandi rischi e grandi incurie e sa ancora proporre dipinti in terribile stato di conservazione.

Partendo dalla necessità di progettare interventi mirati e di contenere l'impatto, si è attivata una verifica delle soluzioni, dei metodi di applicazione tesi a ricavare utili stimoli per affinare ed "ingentilire" le metodologie.

Gli aspetti che maggiormente hanno attirato la nostra attenzione riguardano una scelta ed una preparazione più mirata dei materiali e del loro utilizzo ai fini del contenimento dell'impatto. Per quanto riguarda i materiali la nostra attenzione si è rivolta ad una scelta mirata della tipologia di supporto ausiliario e delle miscele adesive. Per l'utilizzo ci si è indirizzati ad una riduzione drastica dell'impatto, eliminando fasi non necessarie, riducendo o eliminando l'uso di calore e pressione, dividendo, drasticamente, le fasi di consolidamento e rinforzo strutturale da quelle relative all'applicazione di una foderatura.

Caratteristiche dei supporti ausiliari

Molte volte le foderature tradizionali, nel loro processo di standardizzazione, non hanno tenuto conto delle caratteristiche tecnico-esecutive dei dipinti. Supporti ausiliari troppo rigidi e caratterizzati da tramature evidenti, hanno spesso dato problemi dal punto di vista dell'interferenza della tessitura sulla superficie o conferito una rigidità innaturale. Altre volte i supporti si sono dimostrati inadatti a contenere la "memoria" delle deformazioni. È evidente quindi che sia necessario scegliere un supporto ausiliario sulla base delle caratteristiche esecutive e dello stato di conservazione. La capacità di sostegno può essere calibrata alle specifiche esigenze ampliando le possibilità di scelta, testando ulteriormente le performances di vari tipi di tessuto sia naturali che sintetici. Attraverso la scelta del tipo di laminato è anche possibile variare la modalità di stesura e di posizionamento dell'adesivo scegliendo, o cercando di determinare, la giusta quantità, quella necessa-

ria, senza eccedere. Il metodo romano prevede l'uso di una o due tele ad armatura aperta, che consentono il passaggio della colla, e ne vengono completamente impregnate. Il metodo fiorentino utilizza supporti più densi e meno saturi di adesivo. Vari test eseguiti nel corso degli ultimi anni, ci inducono a pensare che è potenzialmente possibile determinare le caratteristiche della presa dell'adesivo al supporto originario. Si possono utilizzare supporti che garantiscono maggiore presa e ancoraggio o altri con funzione di solo sostegno. Il metodo romano consente di applicare foderature molto leggere e forse di calibrare meglio la quantità di adesivo. Dall'altra parte le foderature fiorentine si indirizzano più facilmente alle adesioni a contatto. Sarebbe, almeno, opportuno attingere dai diversi metodi per indicare l'approccio migliore. Dall'esperienza della foderatura a freddo, messa a punto da Mehra nei primi anni '70, possiamo ricavare utili strumenti per ottimizzare le modalità operative anche dei metodi a collapasta, sia per quel che riguarda la scelta della miscela adesiva più adatta che del supporto, agendo su una mirata scelta della tela, utilizzando anche tele pre-trattate con diversi tipi di adesivi ed appretti. Si possono utilizzare blande soluzioni di amido, o di CMC o di sintetici per ottenere supporti in grado di fornire prestazioni mirate. Ciò consente di predeterminare la rigidità e la capacità elastica a seconda delle esigenze. Se a questi elementi aggiungiamo le potenzialità della verifica scientifica della capacità di presa e di rimozione degli adesivi, descritte da Alain Roche in questo volume, possiamo sperare di conoscerne molto più a fondo le caratteristiche e le dinamiche dal punto di vista della reversibilità e del comportamento meccanico e correlarle alle complesse problematiche relative al tensionamento.

Caratteristiche dell'adesivo

Tutte le ricette di adesivi, a base acquosa, per foderare i dipinti a colla di pasta, contengono almeno tre elementi fondamentali: una parte di carica, riempitiva, una che garantisce capacità adesiva e una plastificante. Variano le tipologie di materiali e le quantità ma la formula base rimane, in fondo, la stessa. Le miscele ottenute hanno grandi capacità adesive, molto spesso sproporzionate al carico e alla sollecitazione che devono contrastare e, quasi sempre, in passato, sono state utilizzate in gran quantità. Da tempo si è attivata una rivisitazione dei ricettari volta a ipotizzare un uso più ragionato. Alcune sperimentazioni, svolte nel Regno Unito e oggetto di tesi di diploma all'ICR o all'Opd, sono state condotte con miscele di colla di pasta modificate e se ne sono state valutate le prestazioni sia fisico-meccaniche che di resistenza al biodeterioramento. Siamo convinti che sia possibile operare, quando necessario, delle foderature specifiche, componendo la miscela a seconda delle esigenze. Possiamo utilizzare altre sostanze e materiali che di solito non sono inseriti nei ricettari tradizionali quali gli amidi, ed in particolare quello di riso e di grano, le cellulose sintetiche, Tylose 300 e Klucel G, e alcuni adesivi sintetici, Plextol 500, PVA e Paraloid B72 in percentuali ridotte. Possiamo ottenere degli impasti di consistenza diversa, possiamo diluirli e successivamente riaddensarli. La parte adesiva del composto può essere variata utilizzando gelatine diverse, magari più pure e stabili, controllando la concentrazione e decidendo quale capacità adesiva sia quella più adatta. Per quanto riguarda la parte plastificante ci si orienta all'eliminazione dell'utilizzo di sostanze resinose, come la trementina veneta, la melassa, e si stanno valutando maggiormente le capacità elastiche della parte di riempimento, soprattutto di farine e amidi. Il tentativo è anche quello di contenere l'uso di sostanze di cui è nota l'igroscopicità e la tendenza a favorire la presenza di infestanti, microrganismi e insetti. Certamente tutti i metodi naturali, e anche tante sostanze sintetiche, si espongono, in determinate condizioni ambientali, al rischio del biodeterioramento, ma forse contenendo l'uso delle sostanze più appetibili, come zuccheri e proteine animali, già si potrebbero ottenere risultati incoraggianti. Sarebbe interessante, in tal senso, approfondire le conoscenze su sostanze elaborate nel campo della ricerca alimentare, quali addensanti, fluidificanti e conservanti, e verificarne le prestazioni quando miscelate a preparazioni contenenti anche sostanze tradizionali. Certamente il ruolo dei biocidi rimane indispensabile ma è anche importante conoscere meglio il comportamento di riduzione del rischio di infestazioni in funzione della composizione degli adesivi.



Contenere l'impatto: l'utilizzo dei materiali

L'altro aspetto fondamentale, su cui operare e riflettere, riguarda l'uso dei materiali, le modalità di applicazione e lo stress a cui si sottopone l'opera.

Nella tradizione la foderatura, è apparsa come una operazione molto faticosa, rischiosa, e il suo buon esito era, fondamentalmente, delegato all'esperienza dell'operatore. Questo elemento era ancora più importante perché molte metodologie affrontano tutti i problemi strutturali, in una unica soluzione. Applicazione di un nuovo supporto, appianamento delle deformazioni del supporto, consolidamento della materia e livellamento, mediante lunghe stirature, delle deformazioni superficiali e delle cretature più evidenti venivano e ancora vengono ottenute in una unica fase operativa. Se da una parte questo approccio, molto pratico, risolve, in breve tempo, problematiche complesse dall'altra si è esposto, giustamente, alle motivate critiche e perplessità soprattutto per l'eccessivo impatto sull'opera. Pressione, calore, penetrazione in profondità di sostanze non sempre compatibili hanno spesso modificato pesantemente le caratteristiche tecniche originali e non mi soffermerò a descrivere l'incredibile varietà di danni o di trasformazioni irreversibili che l'uso improprio dei metodi tradizionali ha causato. Ciò nonostante questa realtà metodologica è ancora oggi molto radicata ed è ancora difficile, presso alcune soprintendenze, proporre percorsi metodologici alternativi, nel senso, soprattutto, del maggior rispetto e gradualità nei trattamenti. Per brevità mi soffermerò solo su tre aspetti su cui si possono ottenere, subito, risultati importanti dal punto di vista del contenimento dell'impatto.

Il primo è quello di porre una netta distinzione fra le fasi di consolidamento e rinforzo strutturale e l'applicazione della foderatura, il secondo l'eliminazione o la drastica riduzione dell'uso di calore e pressione e il terzo l'eliminazione delle fasi non necessarie.

Distinzione fra le fasi di consolidamento e rinforzo strutturale e l'applicazione della foderatura

Nella maggior parte dei laboratori di restauro italiani si pone ormai una certa distinzione fra le fasi di trattamento del supporto e della materia pittorica originale e l'applicazione di un supporto ausiliario. Le pratiche, ormai collaudate, volte al minimo intervento, hanno dimostrato che è possibile ottenere risultati sorprendenti, significativi ed importanti. In moltissimi casi è possibile rimuovere gli interventi precedenti e riportare il dipinto "in prima tela".

Non mi soffermo sugli aspetti metodologici perché altri colleghi descriveranno interventi nei quali vengono affrontati e risolti problemi di appianamento delle deformazioni del supporto, risanamento della struttura dello stesso, consolidamento della materia pittorica.

Quest'ultimo aspetto merita una piccola attenzione.

Se molto si è fatto per individuare metodi estremamente puntuali e corretti per trattare le deformazioni e risarcire le lacerazioni molto poco si conosce delle complesse problematiche relative al processo di consolidamento della struttura di un dipinto. In questa fase il problema della reversibilità perde parte della sua accezione; non si potrà mai più eliminare del tutto le sostanze che si è deciso di utilizzare per garantire l'integrità dell'opera e la trasmissione del suo messaggio in un futuro, più o meno lungo. Per questi motivi il Cesmar⁷ ha deciso di dedicare a questa complessa problematica il terzo congresso internazionale Colore e Conservazione, che si terrà a novembre 2006, a Milano. È giunto il momento di affrontare questi problemi, sono quelli ove, anche noi restauratori, siamo più vaghi, più confusi, e la ricerca scientifica, fino ad oggi, non ci ha illuminato più di tanto.

Nel percorso di riduzione dell'impatto e quindi dell'eliminazione parziale o totale della foderatura, bisogna tenere ben presenti alcuni elementi che possono esporre, per assurdo, l'opera ad un continuo accanimento terapeutico, frutto di una involuzione ideologica del minimo intervento.

Il problema è quello della memoria della deformazione, piccola o grande che sia, del supporto o della materia pittorica, e il rapporto con l'efficacia del trattamento di contrasto previsto. Il degrado genera ed alimenta forze meccaniche. Le operazioni di restauro si pongono la finalità di con-



Contenere l'impatto: l'utilizzo dei materiali

L'altro aspetto fondamentale, su cui operare e riflettere, riguarda l'uso dei materiali, le modalità di applicazione e lo stress a cui si sottopone l'opera.

Nella tradizione la foderatura, è apparsa come una operazione molto faticosa, rischiosa, e il suo buon esito era, fondamentalmente, delegato all'esperienza dell'operatore. Questo elemento era ancora più importante perché molte metodologie affrontano tutti i problemi strutturali, in una unica soluzione. Applicazione di un nuovo supporto, appianamento delle deformazioni del supporto, consolidamento della materia e livellamento, mediante lunghe stirature, delle deformazioni superficiali e delle cretture più evidenti venivano e ancora vengono ottenute in una unica fase operativa. Se da una parte questo approccio, molto pratico, risolve, in breve tempo, problematiche complesse dall'altra si è esposto, giustamente, alle motivate critiche e perplessità soprattutto per l'eccessivo impatto sull'opera. Pressione, calore, penetrazione in profondità di sostanze non sempre compatibili hanno spesso modificato pesantemente le caratteristiche tecniche originali e non mi soffermerò a descrivere l'incredibile varietà di danni o di trasformazioni irreversibili che l'uso improprio dei metodi tradizionali ha causato. Ciò nonostante questa realtà metodologica è ancora oggi molto radicata ed è ancora difficile, presso alcune soprintendenze, proporre percorsi metodologici alternativi, nel senso, soprattutto, del maggior rispetto e gradualità nei trattamenti. Per brevità mi soffermerò solo su tre aspetti su cui si possono ottenere, subito, risultati importanti dal punto di vista del contenimento dell'impatto.

Il primo è quello di porre una netta distinzione fra le fasi di consolidamento e rinforzo strutturale e l'applicazione della foderatura, il secondo l'eliminazione o la drastica riduzione dell'uso di calore e pressione e il terzo l'eliminazione delle fasi non necessarie.

Distinzione fra le fasi di consolidamento e rinforzo strutturale e l'applicazione della foderatura

Nella maggior parte dei laboratori di restauro italiani si pone ormai una certa distinzione fra le fasi di trattamento del supporto e della materia pittorica originale e l'applicazione di un supporto ausiliario. Le pratiche, ormai collaudate, volte al minimo intervento, hanno dimostrato che è possibile ottenere risultati sorprendenti, significativi ed importanti. In moltissimi casi è possibile rimuovere gli interventi precedenti e riportare il dipinto "in prima tela".

Non mi soffermo sugli aspetti metodologici perché altri colleghi descriveranno interventi nei quali vengono affrontati e risolti problemi di appianamento delle deformazioni del supporto, risanamento della struttura dello stesso, consolidamento della materia pittorica.

Quest'ultimo aspetto merita una piccola attenzione.

Se molto si è fatto per individuare metodi estremamente puntuali e corretti per trattare le deformazioni e risarcire le lacerazioni molto poco si conosce delle complesse problematiche relative al processo di consolidamento della struttura di un dipinto. In questa fase il problema della reversibilità perde parte della sua accezione; non si potrà mai più eliminare del tutto la sostanza che si è deciso di utilizzare per garantire l'integrità dell'opera e la trasmissione del suo messaggio in un futuro, più o meno lungo. Per questi motivi il Cesmar⁷ ha deciso di dedicare a questa complessa problematica il terzo congresso internazionale Colore e Conservazione, che si terrà a novembre 2006, a Milano. È giunto il momento di affrontare questi problemi, sono quelli ove, anche noi restauratori, siamo più vaghi, più confusi, e la ricerca scientifica, fino ad oggi, non ci ha illuminato più di tanto.

Nel percorso di riduzione dell'impatto e quindi dell'eliminazione parziale o totale della foderatura, bisogna tenere ben presenti alcuni elementi che possono esporre, per assurdo, l'opera ad un continuo accanimento terapeutico, frutto di una involuzione ideologica del minimo intervento.

Il problema è quello della memoria della deformazione, piccola o grande che sia, del supporto o della materia pittorica, e il rapporto con l'efficacia del trattamento di contrasto previsto. Il degrado genera ed alimenta forze meccaniche. Le operazioni di restauro si pongono la finalità di con-

trastare queste forze, imprimendone altre. Se non si esercita un contrasto, la deformazione tenderà, in un tempo più o meno lungo a manifestarsi di nuovo. Vi è quindi necessità di sperimentare e conoscere meglio, misurare, le diverse metodologie di contrasto utilizzate, al fine di facilitare un approccio mirato alle specifiche esigenze dell'opera e del suo contesto ambientale.

Nella pratica quotidiana, nel mio specifico operare, ho avuto modo di verificare che molte problematiche risolte egregiamente tendevano, in un certo tempo, a riproporsi. Questa sensazione personale ha trovato riscontri nell'attività di ricerca di diversi studiosi che si sono dedicati a tali aspetti. Forzando un giudizio sulle diverse tecniche di foderatura si può affermare che una corretta foderatura a colla di pasta può ancora avere la capacità di contenere e stabilizzare, in modo soddisfacente, la memoria delle deformazioni, senza rappresentare un incubo dal punto di vista della reversibilità. Quindi si rende necessario approfondire gli studi e le ricerche per valorizzarne quest'indubbia capacità, variando le caratteristiche dell'adesivo e del coefficiente di rigidità del laminato di supporto.

Eliminare pressione calore

Le foderature tradizionali prevedono, chi più, chi meno, lunghe stirature. Il ferro da stiro, il rullo, la piastra calda, forniscono, allo stesso tempo, grandi e non misurabili quantità di calore e pressione. È questo l'anello più debole, quello che da decenni si espone a giustificate critiche.

La pratica del minimo intervento ha ampiamente dimostrato che non è assolutamente necessario usare questi mezzi per ottenere un'adeguato trattamento delle alterazioni. È possibile intrecciare alcune modalità operative tipiche del minimo intervento, quali le umidificazioni e i trattamenti in bassa pressione, con alcune procedure rivisitate tipiche della colla di pasta. Se si decide di foderare un dipinto e si ipotizza che un adesivo, non dannoso, possa essere la colla di pasta, si può, ad esempio, senza stirare, accelerare il processo di asciugatura. Quando questa è quasi ultimata, sfruttando il necessario residuo di umidità, si possono correggere le deformazioni utilizzando un termocauterico o anche un'azione manuale, a freddo, utilizzando la bassa pressione. Se all'affinamento della capacità di produrre miscele adesive a base organica, volte alle specifiche caratteristiche dell'opera, si affianca una procedura di applicazione gentile, la foderatura può divenire qualcosa di facile da applicare. Non è necessario esercitare pressioni manuali decise; determinando la fluidità/densità è possibile affinare le modalità di presa, e quindi decidere se è meglio utilizzare miscele più dense o più liquide a seconda delle esigenze.

Se ci si trova di fronte ad un dipinto non reattivo a miscele a base acquosa, si può sfruttare il maggior o minore apporto di umidità offerto dalle colle organiche nelle fasi di asciugatura. Dipinti con superfici omogenee e ben ancorate possono essere trattati in modo diverso dai dipinti caratterizzati da evidenti fenomeni di deformazione delle scaglie.

Eliminazione delle fasi non necessarie

Nel percorso di contenimento dell'impatto, abbiamo già detto che possiamo riportare l'opera ad una condizione nella quale l'applicazione di un supporto ausiliario diventa una scelta e non una necessità. Fra le fasi non sempre necessarie vi è quella della velinatura che invece, nelle metodologie tradizionali, è sempre prevista.

Vorrei brevemente soffermarmi su questo aspetto specifico, perché ritengo che meriti una riflessione; è una questione spesso sottovalutata sebbene sia fondamentale. La sua applicazione arreca una trasformazione immediata, una potenziale reattività, e condiziona le fasi successive, prima fra tutte la sua rimozione, con grandi quantità di acqua calda. L'acqua è un solvente potenzialmente molto potente, con alta capacità di disciogliere molti materiali, originali o applicati successivamente.

Certamente vi sono casi, soprattutto quando si opera su dipinti precedentemente foderati, in cui è necessario proteggere e sostenere la materia pittorica durante le fasi di rimozione e pulitura del retro. Le metodologie tradizionali prevedono l'applicazione di carta monolucida o carta giappo-



nese. Entrambe presentano evidenti svantaggi e se le applicazioni avvengono con soluzioni ad alta temperatura, con aggiunta di tensioattivi, otteniamo un primo consolidamento. Addirittura il metodo che utilizza la carta monolucida, necessita della completa saturazione della superficie affinché sia garantita una adeguata adesione, quindi il processo di consolidamento avviene, di fatto, già in questa fase.

Una soluzione alternativa, può essere quella di utilizzare un tipo di protezione diversa da quelle tradizionali, come, ad esempio, la carta di poliammide, comunemente conosciuta come carta inglese, fatta aderire con soluzioni a base di gelatine di colle animali. Controllando la densità e l'incredibile processo di gelificazione, e di conseguenza la minore o maggiore capacità di penetrare, possiamo posizionarlo solo dove serve; fra lo strato più esterno della materia pittorica e il velo di protezione.

La densità può essere determinata operando sulla temperatura e sulla concentrazione, ma soprattutto eliminando sostanze non necessarie quali l'aceto e il fiele bovino, riducendo drasticamente la quantità di zuccheri con funzione plastificante, melassa e miele. Anche su quest'aspetto sarebbe interessante verificare le prestazioni di sostanze derivanti dall'industria alimentare e intanto sfruttare le capacità elastiche di piccole percentuali di vari tipi di amido, seguendo le indicazioni degli studi di Winfred Heiber, che ha valutato attentamente le prestazioni di miscele di gelatine di colla di storione e amido. Il processo di protezione del colore, o velinatura, porta con se molte altre considerazioni prevalentemente correlate al problema del consolidamento della struttura materica dell'opera, supporto e strati dipinti. Nuovi materiali, quali il ciclododecano, e l'affinamento delle procedure di preconsolidamento e rinforzo provvisorio, disegnano scenari affascinanti ed innovativi.

Se da una parte è quindi possibile, in molti casi, evitare una velinatura, nella pratica quotidiana ho verificato che processi di impregnazione con soluzioni consolidanti di diversa composizione e origine, condotti senza aver protetto la superficie, producono spesso situazioni non uniformi. Laddove, infatti, la porosità della struttura del dipinto varia, si osserva una maggiore o minore capacità di passare attraverso la struttura con la soluzione consolidante scelta. Questo fenomeno rischia di rendere il trattamento di consolidamento disomogeneo e spesso poco gestibile mentre una corretta velinatura, o l'uso di consolidanti provvisori, quali il ciclododecano, possono, potenzialmente, garantire un iter più omogeneo. Il posizionamento di una barriera, che si colloca fra pellicola pittorica e velo o strato di protezione, consente ai consolidanti di collocarsi laddove necessario, dove vi è un processo, microscopico o macroscopico, di perdita di adesione, di rottura degli equilibri fisico-chimico-meccanici all'interno della struttura del dipinto. Ciò permette di usare quantità inferiori e di gestire meglio le fasi di evaporazione e controllo del posizionamento del consolidante.

Conclusioni

Nel lungo processo di verifica e rivisitazione critica di tutte le metodologie attualmente utilizzate vi è necessità di stabilire un nuovo rapporto con la nostra storia e cultura del restauro. Si corre il rischio, per diversi motivi, di non riuscire a trasmettere alle future generazioni niente di questa tradizione. Vi è un problema di trasmissione delle informazioni, del saper fare, e l'utilizzo di miscele adesive naturali rischia di essere accantonato e non studiato. A mio parere sarebbe un errore rinunciare all'uso di sostanze e metodi che presentano indubbi vantaggi primo fra tutti quelli di non essere tossici, di essere reversibili se utilizzati in modo razionale, di garantire prestazioni soddisfacenti da diversi punti di vista. L'altro rischio è quello di determinare una gestione della conservazione delle collezioni di dipinti italiane a doppia velocità: quella delle istituzioni e dei laboratori più avanzati e quella del territorio, profondamente legato al sapere tradizionale. È compito di tutti far sì che si incentivi un percorso di integrazione fra le diverse metodologie e che non si distrugga un tessuto di saperi e conoscenze che fanno parte della nostra storia, della nostra quotidianità, della realtà del restauro italiano, quella dove si ragiona al metro quadrato, ove raramente si ha la possibilità di pro-

gettare interventi che richiedono più competenze, tempo, soldi, attrezzature, spazi, sicurezza. Mi auguro che questa "storica giornata" possa dare nuovo impulso ad un percorso costruttivo di interazione positiva fra i diversi approcci e le diverse metodologie, che possa creare le condizioni per un atteggiamento di maggiore apertura, di circolazione di idee e di informazioni.

BIBLIOGRAFIA

- G. BERGER, *Paintings Conservation*, London 2000.
- M. ROSSI DORIA, *Il consolidamento strutturale dei dipinti su tela secondo Gustav Berger. Valutazioni e riflessioni a trent'anni dall'introduzione del Beva 371* in "Progetto Restauro" n. 33, marzo 2005.
- E.X. DE BURTIN, *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaire a tout amateur de tableaux*, Bruxelles 1808.
- U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore di galleria*, Firenze 1866.
- G. SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, Milano 1866.
- A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*.
- M. CIATTI, *Problematiche storiche e metodologiche della foderatura*, Postprints Convegno Dipinti su tela. Problemi e prospettive per la conservazione, Ferrara 2006.
- M. ROSSI DORIA, *Il programma di conservazione preventiva della Galleria Spada 1995-1998* in atti del convegno "Climatologia applicata ai beni culturali", Trento 1998.
- A. PHENIX, *The lining of paintings: tradition, principles and developments, Lining and Backing*, UKIC London 1995.
- E. ROSTAIN, *Reintollage et trasposition des tableaux*, Paris 1981.
- A. LUCAS, *Lining and relining methods and rules evolved at the National Gallery Department*, Postprints Conference on comparative lining techniques, Greenwich UK 1974.
- P. NEWMAN, *A method for lining paintings with glue composition*, Postprints Conference on comparative lining techniques, Greenwich, UK 1974.
- U. BALDINI, S. TAITI, *Italian lining techniques: lining with pasta adhesive at the Fortezza da Basso in Florence*, Postprints Conference on comparative lining techniques, Greenwich UK 1974.
- J.M. REIPSNYDER, *The florentine paste technique: what makes it different from other glue paste linings for pictures, Lining and Backing*, UKIC London 1995.
- G. URBANI, *Problemi di conservazione*, Bologna 1973.
- A. ROCHE, *Comportement mécanique des peintures sur toile; Dégradation et prévention*, Publication par CNRS Edition, 2003.
- A. ROCHE, *Comportement de l'adhésif dans un doublage. Conservation Restauration*, 11, 1989.
- C. YOUNG, P. ACKROYD, *The Change in the Mechanical Response of Easel Paintings to Three Typical Lining Treatments*, National Gallery Technical Bulletin, 22, April 2001.
- C. YOUNG, *Towards a Better Understanding of the Physical Properties of Lining Materials for Paintings: Interim Results. The Conservator*, 23, 1999.
- M. MECKLENBURG, C. TUMOSA, *Mechanical behaviour of paintings subjected to changes in temperature and relative humidity in "Art in Transit: studies in the transport of paintings"*, Washington D.C. 1991.
- S. BERGEON, Y. LÉPAVEC, M. SOTTON, M. CHEVALIER, *Le reintoilage français à la colle : analyse des contraintes mises en feu lors opérations de rentollage. Comportement sous l'effet des variations climatique simulées*, 5^e Triennial Meeting IIC Zagreb 1978.
- AA.VV., *Lining Paintings Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, Archetype Publications, London 2003.
- W. PERCIVAL PRESCOTT, *The lining cycle*, Postprints Conference on comparative lining techniques, Greenwich UK 1974, Archetype Publications, London 2003.
- W. MEHRA, *La foderatura a freddo*, Firenze 1996.
- AA.VV., *Postprints 2° Congresso Cesmar7, Colore e Conservazione "Minimo Intervento nel restauro conservativo dei dipinti"*, 2005.
- M. ROSSI DORIA, *Dal minimo intervento al trattamento dei malati gravi*, Postprints 2° Congresso Cesmar7 Colore e Conservazione "Minimo Intervento nel restauro conservativo dei dipinti", 2005.
- E. BUZZEGOLI, *La rintelatura con il "metodo fiorentino" da pratica ripetuta ad operazione mirata*, Postprints Convegno Dipinti su tela. Problemi e prospettive per la conservazione, Ferrara 2006.
- A. FINOZZI, *Esperienze recenti alternative alla foderatura*, Postprints Convegno Dipinti su tela. Problemi e prospettive per la conservazione, Ferrara 2006.