

Centocinquantaquattro dipinti della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma

CINZIA SILVESTRI

Negli anni fra il 1982 e il 1988 abbiamo avuto l'incarico dall'allora direttrice della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma Gemma Cortese, di restaurare 154 opere della collezione, all'epoca non ancora esposte, ma ricoverate nei depositi di Palazzo Braschi.

La collezione aveva avuto già prima del nostro intervento alterne vicende, con spostamenti in diverse sedi, fino al trasferimento nei depositi di Palazzo Braschi, avvenuto nel 1981. Il nostro intervento si colloca a questo punto della travagliata vicenda, peraltro non ancora conclusa, in quanto la sede definitiva della collezione dovrebbe essere l'edificio dell'ex Birreria Peroni. I dipinti erano depositati nelle soffitte di Palazzo Braschi, in locali polverosi, sottoposti a notevoli variazioni climatiche e in una, anche «affascinante», promiscuità con mobili, arredi, oggetti vari e variamente danneggiati.

Si propone quindi un momento di riflessione sui dati emersi durante il restauro e attraverso la schedatura di queste opere che formano una parte significativa dell'intera collezione, evidenziando le caratteristiche dei materiali utilizzati, i dati tecnici emersi e le alterazioni riscontrate. Per quanto riguarda gli interventi effettuati siamo consapevoli di come il tempo li abbia resi ben poco esemplari (alcune delle soluzioni adottate, che all'epoca in Italia erano innovative, sono attualmente entrate nella prassi comune) e anche coscienti del fatto che il permanere delle opere in una collocazione così inadeguata ha condizionato non poco le nostre scelte operative. Non era infatti possibile attuare alcun intervento sull'ambiente deposito. La nostra preoccupazione maggiore è stata quindi di rendere stabili i supporti, mentre sulle superfici si è seguito il principio del minimo intervento possibile.

Per ogni dipinto è stata compilata una scheda di rilevamento dei materiali costitutivi dell'opera, dello stato di conservazione e di quegli elementi utili alla ricostruzione delle vicende dell'opera: sono stati trascritti tutti i timbri, le scritte, i cartellini, le etichette, apposti sui telai o sui supporti e, dove possibile, i cartellini applicati sono stati rimossi e conservati, unitamente al dipinto, in buste di materiale non acido.

Le opere si collocano come anno di produzione principalmente nel trentennio che va dal 1910 al 1940 e forniscono comunque uno spaccato della produzione artistica italiana di quegli anni. La maggior parte dei dipinti è su tela (ben 125), dodici sono su compensato, nove su cartone, sei su tavola, due su carta.

I dipinti su tela utilizzano filati diversi, cotone, lino, canapa e le tre fibre sono in numero quasi equivalente: sono di cotone quarantadue supporti, 45 quarantacinque di lino, trentotto di canapa.

I telai utilizzati sono tutti in abete: spesso i montanti sono sottodimensionati, raramente sono rinforzati da traverse, e non sempre il tipo d'incastro consente l'espansione degli angoli.

Tre dipinti hanno telaio fisso; un quarto, *Natura morta* di Ennio Pozzi, utilizza come sostegno un foglio di compensato già dipinto su entrambi i lati e su cui sono incollati i bordi della tela. Le preparazioni, ben ottantacinque, sono assai spesso di tipo commerciale in spessore sottile e di colore bianco; su otto dipinti la preparazione non è visibile ed è sostituita o da una leggera collatura del supporto (Vannutelli, *Sant'Onofrio al Gianicolo*) o da campiture omogenee di colore (Colao, *Autoritratto*; Mafai, *Demolizioni*; Sironi, *La famiglia del pastore*).

Diciannove tele hanno una preparazione a gesso e colla, applicata piuttosto liquida a pennello, così da lasciare quasi sempre leggibile la trama del supporto, o comunque stesa in strato sottile. Nel solo dipinto di Raffaele De Grada, *Paesaggio toscano*, la preparazione ha uno spessore apprezzabile, intorno al millimetro; nel *Generale-Kauzler*, di Scipione Vannutelli, è impiegata una mestica con legante oleoso di spessore omogeneo, ma il dipinto è datato 1867. Sei dipinti sono su tavola: tutte hanno una struttura molto semplice e grossolana formata da un'asse unica o al massimo due, sono di dimensioni ridotte e con spessori tra il mezzo centimetro e i due. Unica eccezione è il politico *Le vergini savie e le vergine stolte* di Giulio Aristide Sartorio, che ha una carpenteria complessa con cornici modanate e intagliate. Eccetto il politico di Sartorio, che ha una preparazione a gesso e colla, tutti gli altri non hanno strati preparatori; nel dipinto *Banane* di Felice Carena è visibile una stesura di colore rosso, forse una mestica con legante oleoso pigmentata.

Le preparazioni sono a gesso e colla, stese a pennello in strato sottile, con disomogeneità di spessore e colature sui bordi. In cinque dipinti non si rileva alcun tipo di preparazione.

Un caso particolare è rappresentato dal dipinto di Ferruccio Ferrazzi, *Autoritratto*, che si colloca nell'ambito della ricerca che l'autore fa sulla tecnica dell'encausto: al compensato è applicato un foglio di materiale fibroso, forse amianto, e sopra di questo è steso a spatola uno strato di preparazione di colore rosa-arancio.

Undici dipinti impiegano supporti cartacei: cartone multistrato, cartoncini, carta, utilizzati singolarmente o anche assemblati fra loro. Gli assemblaggi, probabilmente non sempre originali, si connotano come assai «fantasiosi»: un foglio di carta incollato a un cartone multistrato, applicato su un telaio ligneo, oppure un cartone multistrato che ha applicati sul resto una sottilissima tela di cotone e sul verso un foglio di carta. Nel dipinto di Erulo Eruli, *Santa Cecilia*, la carta è incollata con colla animale su un telaio di legno sul cui retro era applicata una tela.

Tre dipinti presentano schizzi, bozzetti sul retro (Cominetti, *Ragazza in bianco*, sul retro paesaggio monocromo; De Carolis, *Vener e Adone*, sul retro *Volto di bambina*; Scipione, *Il Cardinal Decano*, sul retro schizzo della figura del cardinale); altri tre riutilizzano materiale già dipinto o come supporto (Mafai, *Demolizioni*, sul retro frammento del dipinto *Composizione*; Monachesi, *Foglie morte su Roma*, sul retro *Ritratto di down*) o come sostegno a una nuova tela (il già citato dipinto di Ennio Pozzi, in cui è utilizzato come struttura di sostegno un compensato dipinto su entrambi i lati).

I colori impiegati sono nella quasi totalità dei casi a olio, soltanto in cinque dipinti vengono impiegati colori a tempera (Gentilini, *Giovani in riva al mare*). La pittura a olio può essere condotta con stesure a corpo, in cui il colore piuttosto asciutto è steso sulla tela con pennelli mozzati o anche a spatola, e sulla superficie del dipinto si evidenzia il *ductus* della pennellata, o con colore più fluido in campiture omogenee, dove lo spessore della pellicola pittorica è più regolare, anche se spesso è steso in molteplici strati sovrapposti. Più raramente il colore è dato a piccole pennellate e a velatura, e si può ricondurre a dipinti ancora legati alla tradizione ottocentesca o che hanno intenti realistici, come le opere di Antonio Donghi.

Dall'osservazione delle caratteristiche dei materiali impiegati emerge la scarsissima attenzione che gli artisti ponevano nella scelta di questi (non tanto dei colori, dei pennelli, quanto dei supporti utilizzati) e risulta evidente la separazione avvenuta tra chi produce i materiali per l'arte e chi li utilizza.

I supporti sono quasi sempre usati come se fossero un elemento indifferente su cui il colore acquista matericità: le tele, i legni sono spesso ininfluenti sul risultato che il pittore vuole ottenere. Anche il rapporto fra supporto, preparazione e colore sembra essere del tutto casuale, a tele sottili, montate su telai esili, preparate in spessori esigui con mestiche povere di legante, vengono sovrapposte stesure di colore assai corpose, spesso in più strati, e ricche di oli, che tendono ad essere assorbiti dalla tela e dalla preparazione. I supporti rigidi (tavole, compensati) non godono di sorte migliore: non sono quasi mai trattati prima di ricevere il colore e sono così sensibili alle variazioni ambientali da presentare spesso deformazioni irreversibili. Nel caso invece di supporti cartacei, alla naturale deperibilità del materiale si aggiunge l'impiego di strutture di sostegno assemblate spesso con colla animale.

Sarebbe sicuramente interessante approfondire l'argomento, valutando quanto il periodo storico in cui gli artisti operano abbia influito sulla reperibilità di determinati materiali, sul loro costo e sulla qualità degli stessi, tenendo conto che gli anni presi in esame comprendono un conflitto mondiale, una gravissima crisi economica, il lungo periodo di autarchia e l'insorgere di un'altra guerra.

Lo stato di conservazione dei dipinti al momento del nostro intervento è quindi il risultato degli elementi che avevano maggiormente caratterizzato la vita delle opere: la scarsa qualità dei supporti, i frequenti spostamenti e l'inadeguatezza degli ambienti in cui erano state conservate.

Dei 154 dipinti esaminati, 113 presentavano alterazioni della struttura di sostegno, 119 del supporto e 120 degli strati preparativi o della pellicola pittorica o di entrambi.

Dei telai lignei trentanove erano deformati, trentuno non erano più espandibili, dodici avevano incastri fissi o bloccati da chiodi, quattordici avevano gli incastri non più funzionali o perché fessurati o perché fuori quadro, quindici erano decisamente sottodimensionati.

Le tele, così poco sostenute, avevano anch'esse spesso gravi alterazioni. Trentadue presentavano deformazioni, quarantotto non erano sufficientemente tensionate; su ventotto di esse era evidente dal *recto* l'impronta del telaio e su dieci le fibre presentavano una grave perdita di elasticità. Nella quasi totalità dei dipinti l'ancoraggio della tela al telaio era fatto con chiodi in

ferro fortemente ossidati, che avevano spesso causato lacerazioni sui bordi. Nove dei dodici supporti in compensato e dieci degli undici dipinti che utilizzano supporti cartacei, presentano deformazioni in alcuni casi irreversibili.

Le alterazioni degli strati preparatori e della pellicola pittorica sono quasi sempre riconducibili a movimenti e deformazioni dei supporti, oppure a eventi traumatici.

Sessantuno dipinti avevano difetti di adesione del colore, settantasei cadute della pellicola pittorica, trentuno abrasioni della superficie.

Su tutti vi erano spessi depositi di polvere e consistenti depositi sul telaio e tra tela e telaio.

In quarantuno casi si possono rilevare tracce di interventi precedenti: sei estesi ritocchi del colore, quindici dipinti avevano lesioni del supporto risarcite con toppe di varia natura, quattordici presentavano strati di vernici con polveri inglobate, sgocciolature e gore, che fanno pensare più a rapidi maquillage che a verniciature originali. Quattro tele erano già state rinate a colla pasta.