

Il mosaico a San Pietro: tra revival e sperimentazioni

La famiglia Barberini e il recupero dei cartoni per i pennacchi delle cappelle angolari di San Pietro

Vicende storiche e problemi di conservazione

Matteo Rossi Doria

Introduzione

Nel 2001 la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini si preparava ad accogliere una grande mostra dedicata alla figura di Cassiano Dal Pozzo¹; un'occasione per intervenire sull'adeguamento dei depositi e razionalizzare e ampliare i percorsi espositivi. Nel grande Salone di Pietro da Cortona erano appesi al muro, lungo i lati lunghi, i quattro cartoni per pennacchi oggetto di questo contributo, e la maggioranza dei cartoni delle tre serie fatte realizzare da Francesco Barberini per la loro arazzeria (fig. 1). Erano lì dal 1640, rimossi solo nel 1964, dal direttore Italo Faldi, per sottoporli a un restauro. Esso fu affidato a Decio Podio, uno stimato restauratore bolognese molto attivo a Roma in quegli anni specializzato in interventi strutturali e foderature. È molto probabile che le fasi di restauro delle superfici siano state svolte da Rocco Ventura, un fidato ed esperto restauratore-pittore, anche lui collaboratore della Soprintendenza ai Beni Artistici.

Durante i sopralluoghi svolti nel salone ci si accorse che un lembo di uno dei cartoni per gli arazzi si era staccato dal telaio e penzolava pericolosamente. Un elevatore elettrico ci portò alla quota giusta per verificare che tutti i bordi, e non solo, erano devastati dall'azione di insetti, precisamente *Anobium Paniceum*, che si nutrono di farine e non di legno. Ricontrata la stessa condizione su tutti gli altri cartoni per gli arazzi e i pennacchi fu deciso di rimuovere in sicurezza questi grandi formati e collocarli in un deposito provvisorio. Cosa era successo? Il Salone di Pietro da Cortona era stato chiuso per un lungo periodo per consen-

tire prima interventi strutturali sulle murature e successivamente restaurare l'immenso affresco raffigurante il *Trionfo della Divina Provvidenza* (1987-90). Evidentemente le condizioni ambientali, l'assenza di ventilazione e luce, hanno favorito un attacco massiccio e diffuso degli insetti. Questi hanno eroso la farina e le tele impregnate dalle miscele adesive, dette a colla pasta, utilizzate da Podio per foderare tutti i cartoni. Recenti studi hanno chiarito molti dei fattori che facilitano questo rischio conservativo e certamente un ruolo l'hanno giocato le inidonee condizioni microclimatiche e la forte concentrazione di farine nelle miscele e altri ingredienti igroscopici utilizzati da questo restauratore in cospicua quantità.

Da quel momento i cartoni non sono mai più tornati nella loro collocazione originaria.

I cartoni Barberini

Non si può trattare il ciclo dei pennacchi per le cappelle angolari di San Pietro senza menzionare brevemente l'attitudine dei Barberini di utilizzare i cartoni preparatori per decorare il loro palazzo più prestigioso, quello delle Quattro Fontane. Le differenze fra i cartoni tradotti in mosaico e le serie di cartoni tradotti in arazzo sono evidenti, a partire dal diverso supporto, tela per i primi, carta per i secondi, ma vi sono tanti tratti comuni che vale la pena descrivere.

Le serie di cartoni fatti realizzare dai Barberini, fra il 1630 e il 1666, quindi durante e dopo gli anni di pontificato di Urbano VIII, hanno una storia davvero particolare e unica.

Durante questo lungo periodo, come si evince scorrendo la bibliografia relativa a questa committenza, i Barberini si sono dedicati, con metodo e scrupolo, a celebrare il loro prestigio, potere e fama nella Roma e nella curia del tempo. Un vero "progetto di comunicazione" come lo definiremmo oggi, ispirato da una precisa visione e affidato a un gruppo di artisti di enorme talento².

I registi principali di questa lunga e complessa storia, oggetto di tanti studi e ricerche, sono Francesco Barberini, cardinal nepote, suo fratello già giovane Antonio Barberini junior e Cassiano Dal Pozzo, una sorte di moderno ministro della cultura del tempo³. Intorno a loro una cerchia di studiosi, poeti e artisti selezionata con un preciso criterio, quello di associare qualità e novità del linguaggio pittorico a spiccate doti di praticità, velocità di esecuzione e totale af-

Fig. 1. Palazzo Barberini, il grande Salone di Pietro da Cortona prima della rimozione dei cartoni dalle pareti (da BELDON SCOTT 1993, fig. 20).





2

Fig. 2. Pietro da Cortona, *Battaglia navale di Crispo contro Abate* (1633-34), tempera su carta, 310x615 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Barberini, inv. 2583 (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbianca).

fidabilità. Allo stesso tempo si richiedeva una formazione classica, derivata dal continuo esercizio del disegno, dello studio, una pratica che lo stesso Cassiano aveva sempre sostenuto. A quel tempo, i primi anni '30 del '600, il compito di rappresentare questa visione fu assegnato principalmente a due assi, Bernini e Pietro da Cortona; bravi e affidabili in tanti ruoli diversi: grandi artisti, ottimi amministratori e manager capaci di dialogare con tutta la gerarchia, dai vertici più alti agli operai che lavorano per loro. Una macchina organizzativa perfetta, capace di ogni impresa.

Fra le tante, la progettazione e realizzazione di quattro grandi progetti: il primo la Fabbrica di San Pietro, con l'ultimazione dei lavori nelle cappelle del transetto, il secondo i lavori al palazzo delle Quattro Fontane, il terzo la costruzione e decorazione, in solo quattro anni, della chiesa dell'Immacolata Concezione e del convento dei cappuccini e per ultimo la creazione di un efficiente laboratorio di tessitura per arazzi.

La scintilla per quest'ultimo programma decorativo arriva nel 1626 quando il cardinal Francesco si reca alla corte francese e rimane folgorato dalla serie di arazzi tessuti poco prima su cartoni di Rubens con episodi della *Vita di Costantino*. La condivisione del gusto, dei valori estetici e simbolici fra gli ispiratori della cultura barberiniana si esprime in questo caso in pieno: viene dispiegato un lungo programma decorativo che prende avvio nel 1630, con la prima commessa a Pietro da Cortona per i cartoni della serie di Costantino, e concluso intorno al 1670.

Per intraprendere questo progetto viene chiamato a Roma un famoso arazziere fiammingo, Jacob Van den Vliet, poi italianizzato in Giacomo Della Riviere e, negli anni a seguire, i suoi familiari e figli, in particolare Caterina e Maria Maddalena, per organizzare il lavoro e cominciare a tradurre in arazzo la cospicua quantità di cartoni prepa-

ratori eseguiti dagli artisti della cerchia di Pietro da Cortona. Fra questi lo stesso Berrettini e, in seguito, Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Giovanni Francesco Romanelli, Antonio Gherardi, Carlo Cesi e altri. Una specie di "consorzio", attivo fino agli anni '60, ove la distribuzione delle commesse avveniva secondo dettami e accordi precisi, quasi codificati e, con qualche piccola eccezione, da tutti accettati.

Le serie degli arazzi, e quindi dei cartoni, documentano tre percorsi narrativi, artistici e simbolici diversi. I primi quattro raccontano, come si diceva, le *Storie di Costantino* e sono tutti realizzati da Pietro da Cortona. La grande *Battaglia navale di Crispo contro Abate*, il più grande dei formati (615x310 cm), composto da circa 240 fogli di carta, è un manifesto del primo cortonismo, libero, audace e di enorme qualità, in cui si apprezza anche la sua capacità di assorbire stili diversi, in questo caso quello di Rubens (figg. 2-3). I dieci cartoni raffiguranti le *Storie della vita di Cristo*, tutti dipinti da Romanelli, sono più formali ma anche loro trasmettono il rispetto del percorso creativo dell'artista che si esprime in modo differenziato secondo le scene e l'epoca in cui le dipinge⁴. Certamente questa serie si adatta meglio alla traduzione in arazzo rispetto a quella di Costantino e questo stesso approccio viene replicato nell'ultima serie, quella che celebra alcuni episodi del pontificato di Urbano VIII eseguiti dagli altri artisti della cerchia prima menzionati. Tutti questi cartoni sono realizzati a tempera e cartoncino su carta. I formati sono ottenuti dalla giunzione di numerosi fogli più piccoli.

La scelta straordinaria fatta da Francesco fu quella di recuperare e ricostruire i cartoni, smembrati e tagliati durante le fasi di tessitura, farli foderare dall'*équipe* facente riferimento a Ciro Ferri, e collocarli prima al Palazzo della Cancelleria e successivamente nel salone e nella biblioteca a Palazzo Barberini. Mi è parso chiaro che questa



Fig. 3. Giacomo della Riviera (Arazzeria Barberini), Battaglia navale di Crispo contro Abate [da Pietro da Cortona] (1634-35), arazzo, 50x71 cm, Philadelphia, Philadelphia Art Museum, acc. n. 1959-78-9.

3

operazione, dispendiosa e complessa al tempo, non fosse casuale ma bensì ispirata da un evidente intento culturale e di collezionismo. Gli arazzi realizzati sono stati in parte dispersi nei primi anni del '900. La serie di Costantino è approdata al Philadelphia Art Museum, quella della Vita di Cristo alla cattedrale di St. John Divine a New York mentre quella di Urbano VIII è rimasta nelle collezioni pontificie.

Oltre a questo patrimonio il cardinal Francesco decise anche di recuperare ed esporre quattro dei grandi cartoni realizzati su tela per la decorazione dei pennacchi di alcune cappelle in San Pietro, tradotti in mosaico da Giovanni Battista Calandra fra il 1632 e il 1644.

I cartoni per i mosaici di San Pietro

Nel contesto descritto si inseriscono altri filoni, altri rapporti e artisti ad arricchire questo fervido clima culturale. Negli anni '30 del '600 i Barberini, e in particolare il cardinal Francesco, divenuto nel 1633 presidente della Fabbrica di San Pietro, e suo fratello Antonio, nominato cardinale a soli ventuno anni, si impegnano in prima persona per progettare e programmare la decorazione dei pennacchi delle cappelle del transetto. Dalla scansione dei pagamenti si evince che il progetto prevedeva precisi cronoprogrammi dettati dalla necessità di tradurre in mosaico i cartoni preparatori.

La lista degli artisti coinvolti dai Barberini si amplia ad altre personalità già operanti a palazzo, come il Borromini, o alla chiesa della Concezione dei Cappuccini (Domenichino, Reni).

Giovanni Lanfranco, Andrea Sacchi e Carlo Pellegrini (collaboratore di Gian Lorenzo Bernini) vengono incaricati di eseguire i cartoni per i pennacchi della Cappella della Colonna⁵ e per quella dei santi Michele arcangelo e Petronilla⁶. Molti di questi cartoni sono andati dispersi e solo i quattro oggetti di questo contributo sono arrivati fino a noi⁷.

Il primo cartone è richiesto nel 1630 a Lanfranco in seguito alla morte improvvisa di Agostino Ciampelli che aveva ricevuto l'incarico per la decorazione della Cappella della Colonna. Il *San Bonaventura*⁸ (figg. 4-5), uno dei sedici padri della chiesa greca e latina, ridotto in mosaico da Calandra fra 1631 e il 1636, è un cartone magnifico e potente, una testimonianza sincera della sua grande facilità espressiva ed esecutiva.

Il secondo cartone sopravvissuto per la Cappella della Colonna viene affidato ad Andrea Sacchi, l'artista del cardinal Antonio, che dipinge *San Tommaso d'Aquino con i santi Pietro e Paolo*⁹ (figg. 6-7). Un cartone più austero, aderente al tipico stile dell'artista romano, che maggiormente si adatta alla traduzione musiva per la definizione dei profili e delle campiture.

I mosaici realizzati da Calandra sono piuttosto fedeli alle proporzioni e al disegno di questi due cartoni, anche nei dettagli dei panneggi. Quello di Lanfranco è indubbiamente più "interpretato" da Calandra, che lo definisce maggiormente e ne esalta i toni cromatici e i contrasti, mentre quello di Sacchi è una trasposizione molto fedele, quasi identica al cartone. L'elemento che si evidenzia maggiormente è la differenza in termini di cromaticità e nitidezza dei toni rispetto ai cartoni su tela, più spenti e tendenti alla monocromaticità. Nel caso del *San Bonaventura* è impressionante vedere come forse doveva apparire il blu della stola del santo prima di probabili alterazioni cromatiche, tipiche di queste sensibili campiture. Lo scurimento dei toni di tutti i cartoni rispetto a quello dei mosaici è in parte da attribuire alle impregnazioni subite e alla migrazione di tannini, prodotti di ossidazione del supporto e macchie di umidità.

La decorazione dei pennacchi per la Cappella dei santi Michele e Petronilla, i cui cartoni furono eseguiti nel 1636-39 e tradotti in mosaico negli anni successivi, fino alla morte

Fig. 4. Giovanni Lanfranco, *San Bonaventura* (1630), tempera su carta, 600x510 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Barberini, inv. 2234 (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



4

Fig. 5. Giovan Battista Calandra, *San Bonaventura* [da Giovanni Lanfranco] (1630-35), mosaico, Roma, San Pietro, Cappella della Colonna (© Fabbrica di San Pietro in Vaticano).



5

Fig. 6. Andrea Sacchi, *San Tommaso d'Aquino con i santi Pietro e Paolo* (1630-32), tempera su carta, 600x510 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Barberini, inv. 2236 (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



6

Fig. 7. Giovan Battista Calandra, *San Tommaso d'Aquino con i santi Pietro e Paolo* [da Andrea Sacchi] (1630-35), mosaico, Roma, San Pietro, Cappella della Colonna (© Fabbrica di San Pietro in Vaticano).



7

di Calandra nel 1644, rappresenta un momento diverso come si evince dal diverso formato e costruzione prospettica.

Il cartone raffigurante *San Bernardo da Chiaravalle*¹⁰ (figg. 8-9), pagato a Carlo Pellegrini nel 1636, fortemente influenzato da disegni forniti dal suo mentore Bernini, asseconda la traduzione in mosaico per la definizione quasi teatrale e scultorea della figura rappresentata e del gioco prospettico che assume¹¹.

Per la stessa cappella Andrea Sacchi e i suoi collaboratori eseguono il *San Leone Magno*¹² (figg. 10-11), un cartone anch'esso più definito e disegnato, forse più adatto ad essere riportato in mosaico ma indubbiamente più statico.

Un piccolo ma interessante dettaglio risiede nell'osservare come questi ultimi cartoni abbiano accentuato il disegno dell'occhio in vista definendolo con segni marcati. Anche questi mosaici sono fedeli ai cartoni, riproducendone pure le incertezze, soprattutto nei visi degli angeli. Tutti, alla base, riportano l'ape barberiniana.

La tecnica pittorica varia secondo le inclinazioni dei singoli artisti. Fu molto interessante apprezzare quanto ogni singola personalità si esprimesse in maniera autonoma, interpretando la volontà di conferire monumentalità alle figure in quanto riportate in mosaico e poste molto in alto.

Non avendo trovato tracce di incisioni, segni di spolvero o altro si può ipotizzare che siano stati prodotti dei cartoni secondari, magari relativi a dettagli o campiture, da portare sui castelli ponte a venti metri di altezza e facilitare il lavoro dei mosaicisti.

Sono opere a sé stanti e forse così la pensava anche Francesco Barberini quando decise di recuperarle ed

esporle nel luogo con maggiore valenza simbolica, al palazzo delle Quattro Fontane.

Il restauro

Il lungo percorso di recupero e restauro di questo patrimonio è cominciato alcuni anni prima degli eventi prima menzionati. Nel 1996 fui incaricato di provvedere con urgenza al restauro della grande *Battaglia navale di Crispo contro Abate* prima citata e di un secondo cartone della serie di Costantino raffigurante *l'Imperatore che abbatte gli idoli*. I due cartoni non avevano subito l'intervento di Podio del 1964 e si presentavano ancora con le vecchie foderature fatte dai restauratori che facevano riferimento a Ciro Ferri. Questo straordinario personaggio non solo è stato un grande e raffinato artista ma anche uno dei primi pittori-restauratori, di certo un punto di riferimento per i primi artigiani che da "colorari" o "meccanici" divenivano restauratori nella Roma del tempo. È doveroso ricordare l'importanza che Roma ha avuto in quegli stessi anni nel mercato internazionale dell'arte, un'attrazione per centinaia di pittori stranieri in cerca di fortuna che hanno sostenuto una "economia" che ruotava intorno all'arte e a ricchi committenti di tutta Europa. Documenti relativi all'attività di altri famosi restauratori, operanti qualche decennio dopo, ci inducono a pensare che si fossero formati in un contesto chiaro e preciso, quello ispirato da Ciro Ferri¹³. Sono noti i suoi rapporti con la corte fiorentina come consulente per la conservazione delle collezioni granducali e forse anche con Venezia dove venne in contatto con le primissime forme di organizzazione razionale



8



10



9



11

della tutela del patrimonio artistico. Dal punto di vista tecnico gli interventi svolti erano ispirati al massimo rispetto possibile, in una logica che oggi definiremmo minimalista e non invasiva: un approccio corretto che si sarebbe purtroppo modificato nei decenni successivi.

Dal 2002 al 2004 sono stati restaurati dieci dei dodici cartoni della *Vita di Cristo* e cinque sul *Pontificato di Urbano VIII* e quindi i quattro cartoni per la Fabbrica di San Pietro.

Come si accennava, questi ultimi, di forma trapezoidale, sono stati realizzati su tela, congiungendo diverse strisce di lino a trama aperta di medio spessore, apprettata a colla e preparata in modo tradizionale, gesso e colla e forse una piccola componente oleo-resinosa.

La tecnica esecutiva è quella della tempera. È sempre difficilissimo identificare la composizione della componente legante in queste strutture materiche; essa varia secondo concentrazione e livello di saturazione delle gelatine animali o l'aggiunta di ridotte dosi di altri medium, gomme arabiche, emulsioni oleo-resinose, che ci portano a utilizzare i termini tempera "grassa" o "magra" in maniera un po' approssimativa, sicuramente vaga. In questo caso, osservando i tempi leggermente più prolungati di reattività all'acqua, ho ipotizzato la presenza di un medium aggiuntivo utilizzato per conferire maggior saturazione ai colori al fine di aumentarne la definizione. Una scelta forse non casuale sapendo che i cartoni sarebbero stati utilizzati e probabilmente un po' "brutalizzati". Forse si è pensato di rendere la pellicola pittorica più flessibile per adattarla alla necessità di essere, per l'estensione dei formati, arro-

tolati e ripetutamente montati e smontati dai telai (i cartoni hanno misure variabili ma sempre prossime ai 6 metri nell'ampiezza superiore massima e 5 metri in altezza).

Si suppone che in seguito all'esecuzione dei mosaici del Calandra i cartoni siano stati montati su telai fissi sui quali sono rimasti fino al 1964 quando vennero foderati a colla di pasta e montati su telai nuovi espandibili. Per ovviare a problemi di movimentazione di questi enormi formati i cartoni sono stati purtroppo divisi in due parti, una superiore più grande, e una inferiore più piccola, e montati su due telai diversi, poi accostati e vincolati fra loro.

Problemi di conservazione, intervento di restauro

Dopo le movimentazioni e il trasporto in laboratorio sono iniziate le lunghe e complesse fasi di rimozione dell'intervento precedente. Sebbene gli insetti avessero eroso ampie aree del supporto ausiliario (una doppia tela di lino a trama aperta) l'adesione era prevalentemente decisa.

Per scongiurare ogni eventuale rischio di perdita di colore durante queste delicate e traumatiche fasi si è provveduto alla velinatura della superficie. Le caratteristiche della tipologia di tempera sconsigliavano l'uso di adesivi a base acquosa e quindi, in seguito a test di validità, si è deciso di utilizzare il Klucel G in alcool puro a una concentrazione piuttosto elevata, tale da garantire buona adesione alla superficie. Per la velinatura si è utilizzato un velo di cellulosa Wet-Strength da 11 gr al mq, simile alla carta giapponese ma molto più resistente e facile da rimuovere (fig. 12).

Fig. 8. Carlo Pellegrini, *San Bernardo da Chiaravalle* (1636), tempera su carta, 575x440 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Barberini, inv. 2233 (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).

Fig. 9. Giovan Battista Calandra, *San Bernardo da Chiaravalle* [da Carlo Pellegrini] (1637-44), mosaico, Roma, San Pietro, Cappella dei santi Michele e Petronilla (© Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

Fig. 10. Andrea Sacchi e aiuti, *San Leone Magno* (1636-39), tempera su carta, 575x444 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Barberini, inv. 2235 (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).

Fig. 11. Giovan Battista Calandra, *San Leone Magno* [da Andrea Sacchi] (1637-44), mosaico, Roma, San Pietro, Cappella dei santi Michele e Petronilla (© Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

Fig. 12. Immagine del cartone di San Bernardo da Chiaravalle durante la velinatura con velo di cellulosa Wet-Strength da 11 gr/mq (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



Fig. 13. Retro del cartone di San Bonaventura dopo la rimozione della vecchia foderatura. Aree di consunzione e mancanza del supporto originale (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



Fig. 14. Retro del cartone di San Bonaventura dopo la rimozione della vecchia foderatura. Aree di consunzione e mancanza del supporto originale (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



14

Per umidificare gradualmente le tele di foderatura e ammorbidire l'adesivo si è utilizzato, fra le tante soluzioni possibili al tempo, un gel di Carbopol con acqua distillata. Per alcune zone particolarmente adese ma fragili si sono anche, con successo, utilizzati gel naturali a base di acqua e farina, applicati in densità diverse secondo la scelta dei tempi di umidificazione. Un metodo efficace quanto altri ma sicuramente più gestibile e adattabile a situazioni diverse, che ho continuato a utilizzare anche in seguito in situazioni simili.

Dopo aver rimosso tele e adesivi si è potuto constatare lo stato di conservazione del supporto originale su cui risultavano evidenti vecchie gore di umidità, aree consunte e abrase o molto ossidate. Su alcuni dei cartoni si osservavano zone ove il supporto era totalmente abrase o addirittura mancante, lasciando in vista il solo strato preparatorio a gesso e colla che appariva disgregato, molto poroso e interessato da un fitto reticolo di piccole mancanze e diffusi sollevamenti (figg. 13-14).

Per ovviare a questi problemi si sono valutate diverse opzioni, fra quelle compatibili con le caratteristiche dei materiali originali, al fine di scongiurare alterazioni degli indici colorimetrici, un problema tipico di queste strutture. Dopo test con metilcellulose ed emulsioni acriliche, con risultati controversi, si è optato per una soluzione di Beva 371 al 15% in cicloesano, un solvente di velocissima evaporazione e con buone proprietà di penetrazione ma anche di rispetto del tono originale¹⁴. La soluzione è stata applicata a temperatura ambiente sfruttando la capacità di questo materiale composito di gelificare e aumentare la sua viscosità al diminuire della temperatura; in questo modo si sono potute gestire le fasi di impregnazione per contenere la migrazione della soluzione consolidante sul fronte¹⁵.

Ripristinate coesione, flessibilità e tenuta si è avviata la fase di ricostruzione del supporto. Per le aree ove era mancante si è proceduto spruzzando/nebulizzando lo stesso adesivo, nello stesso solvente, al 40%, su una tela di lino a trama aperta con lo stesso spessore del filato e densità di trama. Una volta evaporato il solvente è stato possibile ritagliare porzioni definite sui contorni delle mancanze e fatte aderire alla preparazione con una spatola calda e termocauterio nelle fasi di rifinitura (fig. 15).

Nonostante si fossero ripristinate buone capacità di tenuta si è ritenuto necessario foderare i pennacchi. Oltre alle condizioni descritte bisognava anche tenere in conto che, molto probabilmente, i cartoni sarebbero stati di nuovo arrotolati, montati, smontati, stoccati in deposito e forse un giorno riesposti laddove erano stati per 350 anni. Infatti è successo che uno dei cartoni, il *San Bernardo*, sia stato esposto nella mostra dedicata a *Bernini Pittore* presso la Galleria Nazionale nel 2008¹⁶, e poi di nuovo arrotolato e riportato in deposito.

La metodologia di foderatura adottata è il frutto di una lunga elaborazione fatta nel corso del tempo per risolvere in modo efficace, rispettoso e reversibile il problema del trattamento strutturale per dipinti di grande formato eseguiti con tecniche sensibili all'acqua e a molti solventi utilizzati per foderature con adesivi acrilici riattivati. Grandi decorazioni di interi soffitti, sipari, cartoni su carta e su tela, tante opere di arte contemporanea che per la loro estensione e sensibilità richiedono metodologie efficaci e certe, anche nelle procedure e nell'organizzazione del cantiere (fig. 16).

Da giovane ho frequentato il laboratorio di Franco Rigamonti, figura poca nota ma fondamentale nella storia degli ultimi cinquant'anni del restauro strutturale di dipinti su tela, di affreschi strappati e staccati e di tante altre cose in cui si è cimentato nel corso della sua burrascosa vicenda professionale. Uomo eclettico, sbrigativo e un po' strambo, capace però di risolvere problemi impegnativi e di proporre nuovi materiali che reperiva nei suoi viaggi di lavoro, fra la fine degli anni '50 fino ai primi anni '80, negli USA, in Belgio, Svizzera, Francia e Olanda. Fu il primo a introdurre un telaio interinale metallico per foderare i dipinti e convincere Giovanni Urbani a utilizzarlo, nel 1962-64, per le foderature dei dipinti di Caravaggio della Cappella Contarelli e il primo a utilizzare e diffondere l'u-

so di supporti rigidi in Aerolam per gli affreschi staccati, emulsioni acriliche (Mowilith DM 4 e 5), il Beva della La-scaux, le tele di poliestere e in fibra di vetro, la seta di Lione e veli di poliestere come materiali di rinforzo o utilizzati per foderature trasparenti (stendardi, dipinti con tracce sul retro). Cominciai quindi a trattare questa tipologia di dipinti utilizzando il Mowilith in emulsione applicato a pennello, in vari strati, su una tela fitta e bellissima che Rigamonti mi forniva. L'adesivo, una volta asciutto, veniva riattivato con una stiratura manuale o, raramente, con tavole calde o lampade a infrarosso. Con questo metodo, nel 1986, lui aveva foderato, il sipario del Teatro San Carlo di Napoli e tante altre decorazioni a tempera a Napoli, Genova e dopo il terremoto dell'Irpinia del 1980. Nonostante la grande praticità osservai anche i difetti di questo metodo: il rischio di alterazione di tono, la pesantezza, l'eccesso di elasticità, la scarsa reversibilità.

Altre soluzioni adottate più tardi (miscele di metilcellulose o acrilici in base acquosa o riattivati a solvente), mi sono sempre apparse poco sostenibili su ampie superfici, soprattutto in termini di preparazione e di omogeneità della qualità dell'adesione.

Il Beva l'ho conosciuto subito, all'inizio della mia carriera nel 1980, grazie a un amico che lo utilizzava a spruzzo anziché steso con una spatola sulla tela. Solo tempo dopo ho capito quanto questa soluzione avesse molte capacità interessanti, da sfruttare per contenere la quantità di adesivo, poter utilizzare anche tele leggere e a trama aperta, ridurre i rischi di migrazione, garantire un'ottima reversibilità. Il percorso di verifica della validità ed efficacia di tanti metodi diversi mi ha portato ad affinare l'uso di questo materiale, l'unico concepito e commercializzato per foderare i dipinti e ormai ampiamente utilizzato in tutto il mondo.

Il Beva è una miscela di diverse sostanze (etil-vinil-acetati, cere microcristalline, resine chetoniche in un mix di solventi, anche aromatici) bilanciata e calibrata per essere riattivata, in tutte le sue componenti, a 65 °C. A questa temperatura fonde e attiva il suo meccanismo di presa e di adesione. Allo stesso tempo aumentano i rischi della sua migrazione all'interno della struttura del dipinto. Una volta riattivato a temperature più elevate, fino a 70-75 °C, il materiale rischia di rimanere infuso nelle fibre del supporto e diminuisce la possibilità di rimuoverlo completamente¹⁷.

Questi rischi si corrono ancora di più quando il Beva viene utilizzato nella forma di film, una metodica purtroppo sempre più diffusa per la semplicità d'uso; si stende il film sulla nuova tela di supporto e si attiva, applicando allo stesso tempo pressione, una fonte di calore capace di spingersi fino ai 75 °C, temperatura di fusione del materiale. La necessità di applicare temperature più alte deriva dal fatto che il Beva-Film non si riattiva a temperature inferiori. Una volta completamente riattivato risulta molto difficile da rimuovere.

Per contenere questi rischi, o eliminarli del tutto, si può lavorare con questo versatile materiale in un modo diverso, sfruttandone le sue migliori qualità.

Ho trascorso molto tempo testando soluzioni diverse e studiando la composizione del Beva e dei materiali conte-



Fig. 15. Ricostruzione delle mancanze del supporto originale (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



Fig. 16. La parte superiore del cartone di San Tommaso d'Aquino con i santi Pietro e Paolo dopo la foderatura (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).

nuti nella miscela, tenendo conto delle piccole ma continue modifiche che ha subito nel corso dei decenni. L'elemento su cui ho più lavorato è la modalità di applicazione dell'adesivo sulla tela selezionata per foderare il dipinto perché solo così si ha modo di influenzare la tipologia di giunto di adesione fra nuova tela e supporto originale. L'altro aspetto su cui mi sono concentrato è quello della ricerca del giusto coefficiente di rigidità capace di stabilizzare deformazioni e linee di rottura del dipinto. Sappiamo molto bene che tutte le metodologie di foderatura in sintetico hanno il limite di produrre moduli elastici molto alti, incapaci di contrastare forze meccaniche significative, quali quelle di una lacerazione profonda o di linee di cretatura importanti. Non è un caso che spesso si siano utilizzati, come strato intermedio, supporti di poliestere rigidi o fogli, di diverso spessore, di acetati per conferire maggior rigidità.

Ho reintrodotto l'uso di tele naturali, di lino, con densità e spessori variabili ma mai superiori ai 15x15 fili/cm. Queste tele possono essere pretrattate con miscele a base acquosa contenenti metilcellulose, amidi, farine, colle animali con valori di Bloom alti, emulsioni acriliche per ottenere la rigidità desiderata.

L'applicazione del Beva avviene a spruzzo nebulizzando la soluzione con una pistola a una distanza di circa un metro. Il solvente selezionato è il cicloesano per le sue proprietà di veloce evaporazione, di solubilizzazione e di minor tossicità, se paragonato a miscele con caratteristiche simili. Le concentrazioni variano secondo le esigenze: soluzioni più diluite e calde originano un fiocco più minuto e sottile, adatto per tele leggere, quelle più concentrate un fiocco più consistente e forte adatto a dipinti più grandi e pesanti. La spruzzatura offre la possibilità di calibrare

Fig. 17. Nebulizzazione del Beva 371 su tele naturali (© Archivio Fotografico Centro di Restauro e Conservazione Barbabianca).



17

molto bene la quantità di adesivo che si deposita e si ancora al nuovo supporto senza penetrarlo, impregnarlo e appesantirlo (fig. 17).

Questa metodologia consente di attivare il Beva a temperature più basse di quella di fusione, quando la resina comincia a sviluppare il giunto di presa a 55 °C, aumentandola progressivamente fino a quella di fusione e piena attivazione. Sotto i 65 °C il Beva è facilmente reversibile e i rischi di migrazione e alterazione scongiurati nonostante garantisca un giunto molto efficace.

Con questo modo, attivando l'adesivo o sulla tavola calda o, per formati grandi, con un'attenta stiratura manuale, ho trattato dipinti e decorazioni a tempera su tela o comunque tecniche sensibili all'acqua e altri solventi, cartoni preparatori su tela e su carta e dipinti e altre tipologie di materiali del contemporaneo¹⁸.

Le fasi di restauro della superficie hanno affrontato la pulitura condotta con metodi a secco per rimuovere polvere e sporco superficiale e con gel di Carbopol e acqua per ammorbidire spesse riprese pittoriche e ridurre alcune deturpanti gore di umidità.

La reintegrazione pittorica ad acquarello ha interessato le tante piccole lacune e linee di lesione e il raccordo tonale con le aree restaurate nell'intervento del 1964.

Conclusioni

Voglio ringraziare Claudio Seccaroni per avermi dato la possibilità di tirare fuori dal mio archivio la documentazione inerente questo fantastico progetto a cui ho partecipato con passione e dedizione ormai vent'anni fa, quando ancora non c'era il digitale e le foto erano fatte solo prima, durante e dopo. Il mio sogno, da sempre, è quello che venga restituito alla fruizione del pubblico questo ciclo importante, rappresentativo, come o più di altri, del gusto di questa corte intraprendente e audace ma allo stesso tempo ancorata ai valori della classicità, del fare arte e raccontare storie.

Il restauro strutturale di questa tipologia di materiali resta ancora un problema aperto a nuove soluzioni e approcci e ora più che prima è tempo di stabilire un metodo di valutazione delle opzioni più trasparente e chiaro, in grado di valutare i vantaggi e gli svantaggi di ogni metodologia per tornare, con un approccio innovativo, alla centralità del nostro fare, affinare le metodologie, le applicazioni, le concentrazioni, percepire le necessità dell'opera.

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore il dott. Giordana, Commissario Straordinario della Fabbrica di San Pietro in Vaticano e il dott. Zander per l'assistenza fornita, le preziose informazioni e la concessione per la pubblicazione della documentazione fotografica. Un grande grazie a Giovanna Martellotti per i suggerimenti e il sostegno e ai miei soci del tempo, Corinne Coupez e Claudio Paggetti e ai colleghi che hanno collaborato con noi, in particolare Simona Marzullo.

NOTE

1. SOLINAS 2000.
2. LO BIANCO 1997.
3. SOLINAS 2000.
4. HARPER 2017.
5. Steven F. Ostrow in PINELLI 2000, IV, p. 607; DI FEDERICO 1983, pp. 66-67; TURRIZIANI 2011, pp. 225-230.
6. Steven F. Ostrow in PINELLI 2000, IV, p. 651; DI FEDERICO 1983, pp. 63-64.
7. SCHLEIER 2001a; MOCHI ONORI 2001.
8. Inv. 2234, 600x510 cm. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 235.
9. Inv. 2236, 600x510 cm. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 354.
10. Inv. 2233, 575x440 cm. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 90.
11. MONTANARI 2007, cat. 22, p. 142.
12. Inv. 2235, 575x444 cm. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 353.
13. MARINETTI 2007.
14. ROSSI DORIA 2005.
15. ROSSI DORIA 2006 e 2009.
16. MONTANARI 2007, cat. 22, p. 142.
17. ROSSI DORIA 2012.
18. ROSSI DORIA 2011.

ABSTRACT

THE BARBERINI FAMILY AND THE RECOVERY OF THE CARTOONS FOR THE PENDENTIVES OF THE CORNER CHAPELS OF SAN PIETRO. HISTORICAL EVENTS AND CONSERVATION PROBLEMS

The article describes the conservation treatments of a series of cartoons commissioned by the Barberini family to be used as models for tapestries and mosaics for some chapels inside the San Pietro Basilica. Displayed since 1641 in the main salon, they are actually preserved in the storages of the Galleria Nazionale Arte Antica and were restored twenty years ago. To better understand the relations between the cartoons, painted by Giovanni Lanfranco, Andrea Sacchi, Carlo Pellegrini on a drawing by Bernini, and the execution of the mosaics, historical notes and observations describe the cultural environment of the Barberini Court, the technical execution and state of preservation influenced by the use on the San Pietro scaffoldings and previous heavy conservation treatments. The conservation intervention had to take into account the sensitivity of tempera on canvas and fragility of these complex, large and delicate artefacts to design a respectful and effective restoration methodology.

KEYWORDS

San Pietro, mosaic, cartoons, conservation, restoration, lining, large sizes, Beva, Barberini

L'AUTORE

Matteo Rossi Doria opera dal 1979 nel restauro dei dipinti su tela ed è attualmente socio della C. B. C. Conservazione Beni Culturali. In questo ambito ha dedicato spazio e ricerca a una rivisitazione critica delle metodologie adottate nelle fasi di consolidamento e rinforzo strutturale anche di dipinti di grande formato. Attivo nella conservazione di carrozze storiche, conservazione preventiva e attività di ricerca e docenza, ha collaborato per lungo tempo con la Galleria Barberini.