kermes

LA RIVISTA DEL RESTAURO

Gennaio - Marzo 2013

Anno XXVI - Trimestrale
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1, comma 1 DCB Firenze 2

NARDINI EDITORE

€ 29,00

89

LA RICERCA

- Trasporto e esposizione della *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio
- Il Castello di Anghiari

TEMI D'ARTE

- La 'granata svampante' di Alfonso I

STORIA DEL RESTAURO

- Un dipinto di Francesco da Bassano rigenerato con il metodo Pettenkofer?

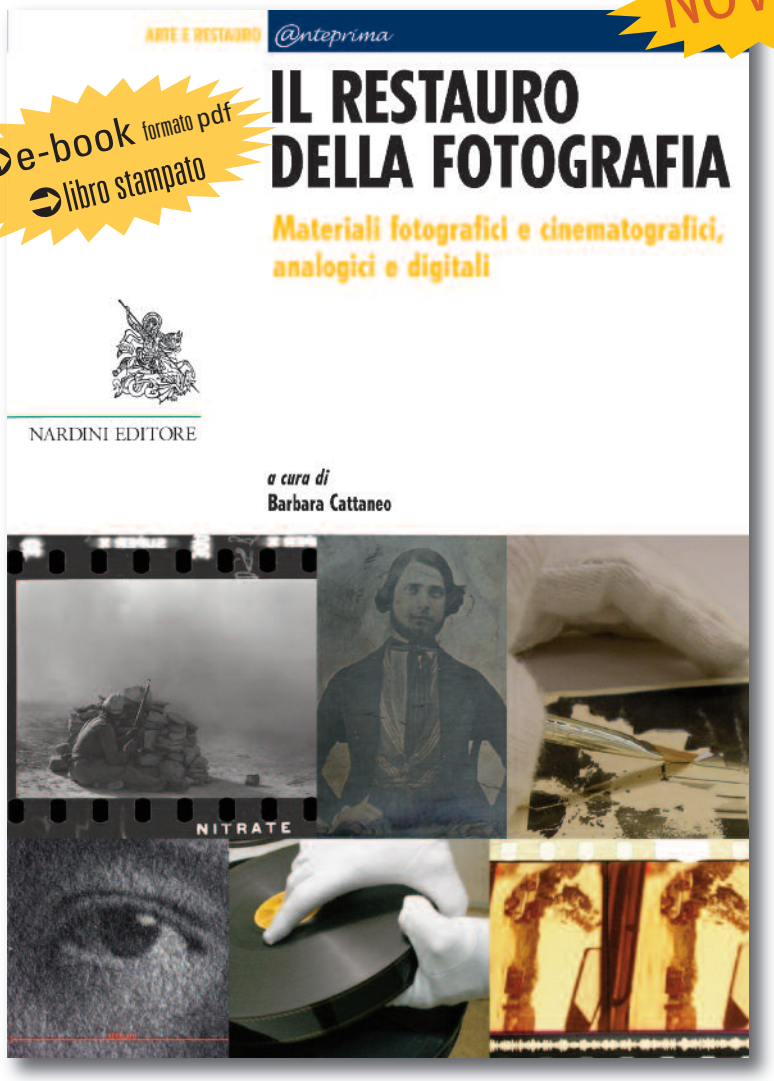
LE TECNICHE

- Sinopie, patroni e spolveri

RUBRICHE

- Notizie & Informazioni
- Il dibattito
- Cultura per i Beni Culturali
- Internet
- Sicurezza
- Dentro la pittura
- Materia photographica *novità!*
- Pillole di Restauro Timido
- Le fonti
- Recensioni
- Taccuino IGIIC

NOVITÀ



➲ e-book formato pdf
➲ libro stampato

PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA UN NUMERO AMPIO DI RESTAURATORI E STUDIOSI DELLA FOTOGRAFIA AFFRONTA LA CULTURA MATERIALE E GLI ASPETTI DI PREVENZIONE, CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI MAGGIORI PROCESSI FOTOGRAFICI E CINEMATOGRAFICI, DAI DAGHERROTIPI ALLE TECNICHE ARGENTICHE, DA QUELLE NON ARGENTICHE ALLE STAMPE DIGITALI. LE FASI DEL RESTAURO CONSERVATIVO SONO ARGOMENTATE IN MODO ANALITICO, CON L'INTENTO DI PROPORRE UNA BASE METODOLOGICA E CRITICA CHE SERVA AD AFFRONTARE IL RESTAURO DEI BENI FOTOGRAFICI E CINEMATOGRAFICI, RICONOSCIUTI IN ITALIA COME BENI CULTURALI SOLO ALL'AFFACCIARSI DEL XXI SECOLO (D.LGS 490/1999)

IL RESTAURO DELLA FOTOGRAFIA

Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali

a cura di **Barbara Cattaneo**

➲ *e-book in formato pdf interattivo con funzioni di ricerca e stampa, pagine 243, interamente a colori,* ***€ 14,50***

➲ **il volume è disponibile anche stampato on demand**
formato 17x24, brossura cucita, 240 pagine interamente a colori, ***€ 40,00***

- INTRODUZIONE
- IL RESTAURO TRA INFORMAZIONE MATERIALE E IMMATERIALE: PREMESSE METODOLOGICHE
- TEMPO/MATERIA: FOTOGRAFIA
- LA MATERIALITÀ DELLE FOTOGRAFIE: UNA QUESTIONE ERMENEUTICA
- LA FOTOGRAFIA COME FONTE, TRA CORPO DELL'IMMAGINE E INFORMAZIONE DIGITALE
- RESTITUZIONE DIGITALE
- ETICA E METODOLOGIA DI INTERVENTO NEL RESTAURO DELLA FOTOGRAFIA
- ANALISI E RACCOLTA DEI DATI PER LA CONSERVAZIONE E GLI INTERVENTI DI RESTAURO
- TECNICHE FOTOGRAFICHE E PRATICHE DEL RESTAURO
- I DAGHERROTIPI
- GLI AMBROTIPI
- I FERROTIPI
- I NEGATIVI IN BIANCO E NERO
- I NEGATIVI, LE DIAPOSITIVE E LE TRASPARENZE A COLORI
- I POSITIVI ARGENTICI IN BIANCO E NERO
- PROCEDIMENTI NON ARGENTICI: STAMPRE AL PLATINO E PALLADIO, CIANOTIPIE E STAMPE AL CARBONE
- POSITIVI A COLORI
- LE STAMPE DIGITALI
- GLI ALBUM FOTOGRAFICI
- LE PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
- PREPARAZIONE ALLE EMERGENZE
- LA GESTIONE DELLE EMERGENZE
- PROFILI AUTORI

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI - VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI KERMES

e-book: € 12 anziché ~~€ 14,50~~ – libro stampato: € 33 anziché ~~€ 40~~

per libro stampato, contributo alle spese di spedizione: per l'Italia € 5 – per l'estero contattare la Casa editrice

ordinando direttamente il volume a Nardini Editore

Info e acquisti: tel. +39 055 0461288/7954320, fax +39 055 7954331
info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it

Kermes viaggia anche in internet e parla italiano inglese francese spagnolo

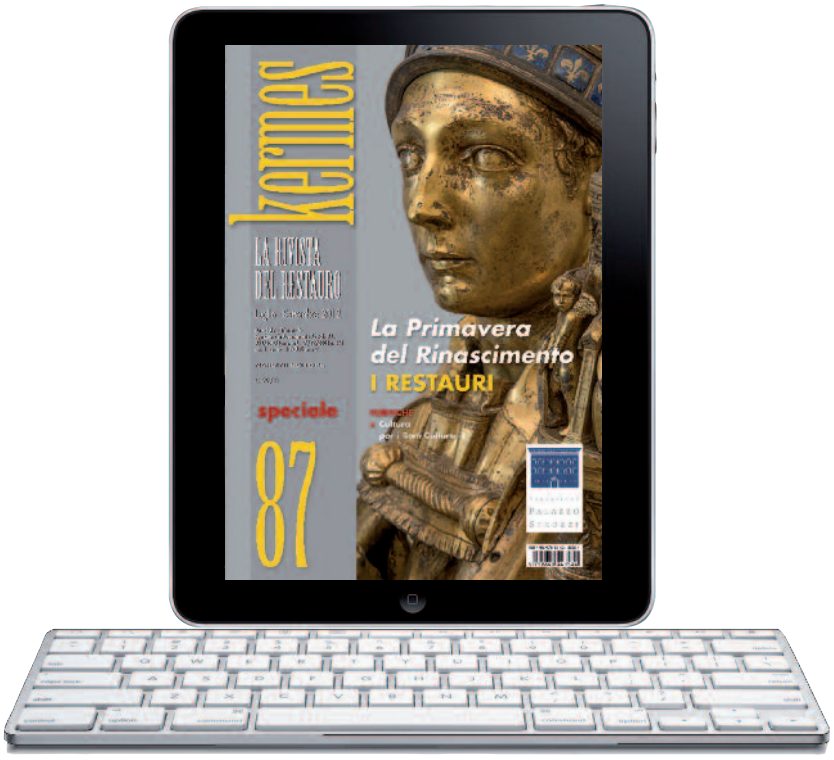
Nei suoi 25 anni di vita, Kermes è divenuta uno strumento di comunicazione per l'intera comunità internazionale del restauro e della conservazione.
Da oggi, per rispondere all'esigenza, sempre più sentita da autori e lettori, di pubblicare e conoscere idee ed esperienze al di là dei propri confini geografici e linguistici, Kermes:

- pubblica i contributi nella lingua (italiano, inglese, francese e spagnolo) originale degli autori;
- è disponibile tramite internet anche in formato digitale, superando qualsiasi problema di spedizione cartacea nazionale e internazionale.

Potrete ricevere la rivista stampata su carta, con la stessa qualità di sempre, o potrete scaricarla dai nostri siti in formato digitale (PDF), leggibile su pc e su tablet. Potrete abbonarvi alla versione che preferite o scaricare anche singoli articoli o raccolte tematiche di articoli che Vi proporremo.

Kermes, la Rivista del Restauro

Abbonamento a 4 numeri (su carta) - Italia	Euro 79,00
Abbonamento a 4 numeri (su carta) - estero	Euro 109,00
Numeri singoli (su carta) - Italia (+spediz.)	Euro 29,00
Numeri singoli (su carta) - estero (+spediz.)	Euro 29,00
Abbonamento a 4 numeri (PDF)	Euro 39,00
Numeri singoli (PDF)	Euro 12,90
Articoli in PDF	Euro 3,90



www.nardinieditore.it
www.nardinibookstore.it

CONSERVAZIONE E RESTAURO

NARDINI EDITORE® Alcuni titoli nelle librerie e presso la casa editrice. Ordini e informazioni: info@nardinieditore.it; www.nardinieditore.it

PERIODICI

KERMES. LA RIVISTA DEL RESTAURO - *trimestrale*

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO-ISCR- *semestrale*

KERMESQUADERNI

Tecniche e sistemi laser per il restauro dei beni culturali, *a cura di Roberto Pini, Renzo Salimbeni*

I restauri di Assisi. La realtà dell'utopia (con CD-rom), *a cura di Giuseppe Basile*

Conservazione preventiva delle raccolte museali, *a cura di Cristina Menegazzi, Iolanda Silvestri*

The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called il Perugino, *a cura di Brunetto G. Brunetti, Claudio Seccaroni, Antonio Sgamellotti*

Villa Rey. Un cantiere di restauro, contributi per la conoscenza, *a cura di Antonio Rava*

Le patine. Genesi, significato, conservazione, *a cura di Piero Tiano, Carla Pardini*

Monitoraggio del patrimonio monumentale e conservazione programmata, *a cura di Paola Croveri, Oscar Chiantore*

Impatto ambientale. Monitoraggio sulle Porte bronzee del Battistero di Firenze, *a cura di Piero Tiano, Carla Pardini*

Raphael's Painting Tecnique: Working Pratique before Rome, *edit by Ashok Roy, Marika Spring*

Pulitura laser di bronzi dorati e argenti, *a cura di Salvatore Siano*

Il Laser. Pulitura su materiali di interesse artistico, *a cura di Annamaria Giovagnoli*

Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, *a cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini, Claudio Seccaroni*

Basic Environmental Mechanisms Affecting Cultural Heritage. Understanding Deterioration Mechanisms for Conservation Purposes, *edited by Dario Camuffo, Vasco Fassina, John Havermans*

Giambattista Tiepolo. Il restauro della pala di Rovetta. Storia conservativa, diagnostica e studi sulla tecnica pittorica, *a cura di Amalia Pacia*

Indoor Environment and Preservation. Climate Control in Museums and Historic Buildings, *edit by Davide Del Curto* (testi in inglese ed italiano)

Roberta Roani, **Per la storia della basilica di Santa Croce a Firenze.** La "Restaurazione generale del tempio" 1815-1824

Adele Cecchini, **Le tombe dipinte di Tarquinia.** Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione

Science and Conservation for Museum Collections, *edited by Bruno Fabbri* (e-book)

Caravaggio's Painting Tecnique, *edited by Marco Ciatti, Brunetto G. Brunetti*

QUADERNI DEL BOLLETTINO ICR

Restauri a Berlino. Le decorazioni rinascimentali lapidee nell'Ambasciata d'Italia, *a cura di Giuseppe Basile* (testi in italiano, tedesco, inglese)

ARCHITETTURA E RESTAURO

Dalla Reversibilità alla Compatibilità // Il recupero del centro storico di Genova // Il Minimo Intervento nel Restauro // La fruizione sostenibile del bene culturale // Il Quartiere del ghetto di Genova

QUADERNI DI ARCHITETTURA

diretti da Nicola Santopuoli e Alessandro Curuni

Federica Maietti, **Dalla grammatica del paesaggio alla grammatica del costruito**. Territorio e tessuto storico dell'insediamento urbano di Stellata

Il rilievo per la conservazione. Dall'indagine alla valorizzazione dell'altare della Beata Vergine del Rosario nella chiesa di San Domenico a Ravenna, *a cura di Nicola Santopuoli*

CON L'ASSOCIAZIONE GIOVANNI SECCO SUARDO
QUADERNI DELL'ARCHIVIO STORICO NAZIONALE E BANCA DATI DEI RESTAURATORI ITALIANI

diretti da Giuseppe Basile e Lanfranco Secco Suardo

Restauratori e restauri in archivio - Vol. I: secc. XVII-XX / **Vol. II:** secc. XIX-XX, *a cura di Giuseppe Basile*

ARTE E RESTAURO

diretta da Andrea Galeazzi

Umberto Baldini, **Teoria del restauro e unità di metodologia Voll. I-II**

Ornella Casazza, **Il restauro pittorico nell'unità di metodologia**

Mauro Matteini, Arcangelo Moles, **La chimica nel restauro**. I materiali dell'arte pittorica

Giovanna C. Scicolone, **Il restauro dei dipinti contemporanei**. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative

Bruno Fabbri, Carmen Ravanelli Guidotti, **Il restauro della ceramica**

Vishwa Raj Mehra, **Foderatura a freddo**

Francesco Pertegato, **Il restauro degli arazzi**

Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez, Maria del Mar Rotaeche, **Il mobile**. Conservazione e restauro

Cristina Giannini, Roberta Roani, Giancarlo Lanterna, Marcello Picollo, Deodato Tapete, **Dizionario del restauro.Tecniche Diagnostica Conservazione**

Claudio Seccaroni, Pietro Moioli, **Fluorescenza X**. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome

Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento, *a cura di Giorgio Capriotti e Antonio Iaccarino Idelson, con contributo di Giorgio Accardo e Mauro Torre, ICR e intervista a Roberto Carità*

Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto (con CD-rom allegato), *a cura di Paola Letardi, Ilva Trentin, Giuseppe Cutugno*

Manufatti archeologici - CD-rom, *a cura di Salvatore Siano*

Cesare Brandi, **Theory of Restoration**, *a cura di Giuseppe Basile con testi di G. Basile, P. Philippot, G.C. Argan, C. Brandi* (ed. inglese // ed. russa)

La biologia vegetale per i Beni Culturali. Vol. I Biodeterioramento e Conservazione, *a cura di Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori* // **Vol. II** Conoscenza e Valorizzazione, *a cura di Giulia Caneva*

Lo Stato dell'Arte 3 // 4 // 5 // 6 // 7 // 8 // 9 // 10, Congressi Nazionali IGIIC

Codici per la conservazione del Patrimonio storico. Cento anni di riflessioni, "grida" e carte, *a cura di Ruggero Boschi e Pietro Segala*

La protezione e la valorizzazione dei beni culturali, *a cura di Giancarlo Magnaghi*

L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento, *a cura di Daniela Lamberini*

La diagnostica e la conservazione dei manufatti lignei (CD-rom)

Strumenti musicali antichi. La spinetta ovale di Bartolomeo Cristoferi, *a cura di Gabriele Rossi Rognoni* (in italiano e in inglese)

Meteo e Metalli. Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto. Dal *Perseo* all'arte contemporanea, *a cura di Antonella Salvi*

Marco Ermentini, **Restauro Timido**. Architettura Affetto Gioco

Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini, ricerche, restauro (con CD-rom), *a cura di Giuseppe Basile e Maurizio Marabelli*

Dendrocronologia per i Beni Culturali e l'Ambiente. *a cura di Manuela Romagnoli*

Valentina Russo, **Giulio Carlo Argan.** Restauro, critica, scienza

Marco Ermentini, **Architettura timida**. Piccola enciclopedia del dubbio

Consigli. Ovvero l'arte di arrangiarsi in cantiere e in bottega, // **Tips.** Finding your Way Around Sites and Workshops *a cura di Alberto Felici e Daniela Murphy Corella* (in italiano e in inglese)

I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri, *a cura di Stella Casiello*

Archeometria e restauro. L'innovazione tecnologica, *a cura di Salvatore Siano*

ARTE E RESTAURO/PITTURE MURALI

Direzione scientifica: Cristina Danti Cecilia Frosinini

Alberto Felici, **Le impalcature nell'arte per l'arte.** Palchi, ponteggi, trabiccoli e armature per la realizzazione e il restauro delle pitture murali

Il colore negato e il colore ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali, *a cura di Cristina Danti e Alberto Felici*

ARTE E RESTAURO/FONTI

Ulisse Forni, **Il manuale del pittore restauratore** - e-book, *introduzione e note a cura di Vanni Tiozzo*

Ricette vetrarie muranesi. Gasparo Brunoro e il manoscritto di Danzica, *a cura di Cesare Moretti, Carlo S. Salerno, Sabina Tommasi Ferroni*

Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento, *a cura di Paola Pogliani, Claudio Seccaroni*

Susanne A. Meyer e Chiara Piva, **L'arte di ben restaurare.** La raccolta d'antiche statue (1768-1772) di B. Cavaceppi

ARTE E RESTAURO/STRUMENTI

Vincenzo Massa, Giovanna C. Scicolone, **Le vernici per il restauro**

Maurizio Copedè, **La carta e il suo degrado**

Francesco Pertegato, **I tessili**. Degrado e restauro

Gustav A. Berger, **La foderatura**

Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti cellulosici, *a cura di Giovanna C. Scicolone*

Chiara Lumia, **Kalkbrennen.** Produzione tradizionale della calce al Ballenberg/ Traditionelle Kalkherstellung auf dem Ballenberg (con DVD)

Anna Gambetta, **Funghi e insetti nel legno**. Diagnosi, prevenzione, controllo

ARTE E RESTAURO/ESPERIENZE

Dario F. Marletto, **Foderatura a colla di pasta fredda** - Manuale

ARTE E RESTAURO/@NTEPRIMA E-BOOK

Federica Dal Forno, **La ceroplastica anatomica e il suo restauro.** *Un nuovo uso della TAC, una possibile attribuzione a G.G. Zumbo*

Luigi Orata, **Tagli e strappi nei dipinti su tela**. Metodologie di intervento

Mirna Esposito, **Museo Stibbert.** Il recupero di una casa-museo con il parco, gli edifici e le opere delle colllezioni

Maria Bianco, **Colore.** Colorimetria: il sistema di colore Carlieri-Bianco

Non solo "ri-restauri" per la durabilità dell'arte, *a cura di D. Benedetti, R. Boschi, S. Bossi, C. Coccoli, R. Giangualano, C. Minelli, S. Salvadori, P. Segala*

Cecilia Sodano Cavinato, **Un percorso per la valorizzazione e la conservazione del patrimonio culturale.** Il museo Civico di Bracciano

Encausto. Storia, tecniche e ricerche, *a cura di Sergio Omarini* (in italiano e in inglese)

Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali, *a cura di Barbara Cattaneo* (anche stampato on-demand)

Fotografie, finitura e montaggio, *a cura di Donatella Matè, Maria Carla Sclocchi*

CON IL CENTRO CONSERVAZIONE E RESTAURO "LA VENARIA REALE"

collane dirette da Carla Enrica Spantigati

ARCHIVIO

Restauri per gli altari della Chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale, *a cura di Carla E. Spantigati*

Delle cacce ti dono il sommo impero. **Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale** (con DVD interattivo), *a cura di Carla E. Spantigati*

CRONACHE

Restaurare l'Oriente. Sculture lignee giapponesi per il MAO di Torino, *a cura di Pinin Brambilla Barcilon ed Emilio Mello*

Kongo Rikishi. Studio, restauro e musealizzazione della statuaria giapponese - Atti della giornata internazionale di studi

Il restauro degli arredi lignei - L'ebanisteria piemontese, *a cura di Carla E. Spantigati, Stefania De Blasi*

ANNO XXVI - NUMERO 89
GENNAIO - MARZO 2013

kermes

LA RIVISTA DEL RESTAURO

GLI ARTICOLI
LE RUBRICHE

LA RICERCA

Elisabetta Giani
CONSERVAZIONE PREVENTIVA. LA *RESURREZIONE DI LAZZARO* DI CARAVAGGIO. TRASPORTO E ESPOSIZIONE IN MOSTRA 19

Olimpia Niglio
ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA. IL CASTELLO DI ANGHIARI IN ALTA VALTIBERINA 27

LE TECNICHE

Anna Lucchini
SINOPIE, PATRONI E SPOLVERI. ALCUNI CASI IN LOMBARDIA 35

TEMI D'ARTE

Francesco Pertegato e *Daniele Alberti*
SCOPERTA LA 'GRANATA SVAMPANTE' DI ALFONSO I IN UNA RESIDENZA ESTENSE FINORA IGNORATA 47

STORIA DEL RESTAURO

Chiara Merucci
UN DIPINTO RIGENERATO CON IL METODO PETTENKOFER ALLA FINE DELL'OTTOCENTO? LA *CENA DEL RICCO EPULONE* DI FRANCESCO DA BASSANO 57

RUBRICHE - *Indice alla pagina seguente*

NOTIZIE & INFORMAZIONI - IL DIBATTITO - CULTURA PER I BENI CULTURALI - INTERNET - SICUREZZA - DENTRO LA PITTURA - MATERIA PHOTOGRAPHICA - RESTAURO TIMIDO - LE FONTI - RECENSIONI - TACCUINO IGIIC

RISERVATO AGLI ABBONATI

Volumi in offerta speciale in questo numero:

- ✓ *Il restauro della fotografia,* II copertina
- ✓ *Consigli / Tips,* p. 34
- ✓ *La biologia vegetale per i Beni Culturali,* p. 46
- ✓ *Indoor environment and preservation / Ambiente interno e conservazione,* p. 55
- ✓ *Caravaggio's painting technique,* p. 56
- ✓ *Fotografie, finitura e montaggio,* III copertina

In copertina: *G. P. Perti, G. M. Galli,* Caritas, *1678-1679. Chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Vilnius.* (Foto di Martynas Ambrasas)

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

kermes

ANNO XXVI - NUMERO 89
GENNAIO - MARZO 2013

LE RUBRICHE
GLI ARTICOLI

NOTIZIE & INFORMAZIONI
Fermata storica a Berlino 5
Il "Manual of Housekeeping" del National Trust 5
IV edizione Giornate del Restauro di Sarzana 6
Dialogo tra tecnica e arte nel sec. XVIII 6

IL DIBATTITO
L'impiego delle tecniche di spettrofotocolorimetria per l'arte contemporanea
Sergio Omarini 7

CULTURA PER I BENI CULTURALI
AICRAB: *L'Associazione Italiana dei Conservatori e Restauratori degli Archivi e delle Biblioteche / Giornata di studio sulle legature dei libri antichi / Prossimi appuntamenti* 8

ARI: *Gli interventi sui beni culturali; risorse per lo sviluppo* 10

MNEMOSYNE: *I tetti: strutture di salvaguardia del patrimonio degli edifici storici* 11

CCR "LA VENARIA REALE": *I cantieri estivi del corso di Laurea in Conservazione e Restauro* 13

FONDAZIONE KEPHA ONLUS: *Notte dei Musei al CAM. Presentazione al pubblico dei reperti rinvenuti durante gli scavi* 14

SUPSI: *L'influenza degli stuccatori ticinesi nell'arte del Granducato di Lituania* 16

OPD: *Il San Giovannino di Úbeda restituito* 17

INTERNET PER IL RESTAURO
a cura di Giancarlo Buzzanca
The World's First Collaborative Sentence . 69

SICUREZZA PER IL RESTAURO
a cura di Rosanna Fumai
Glossario della Sicurezza – prima parte .. 71

DENTRO LA PITTURA
a cura di Paolo Bensi
Francesco Guardi pittore di fiori, il contributo della diagnostica 72

MATERIA PHOTOGRAPHICA
a cura di Sandra Maria Petrillo
Quando la fotografia era su una lastra d'argento 73

PILLOLE DI RESTAURO TIMIDO
a cura di Shy Architecture Association
Litote e restauro / La piuma blu
Marco Ermentini 75

LE FONTI
a cura di Claudio Seccaroni
Una testimonianza trecentesca in merito alla produzione del cinabro 76

LA RECENSIONE
Ann Massing, *Painting Restoration before 'La Restauration': The Origins of the Profession in France*
Giorgio Bonsanti 77

Licia Vlad Borrelli, *Etica della conservazione e tutela del passato*, a cura di G. Basile, G. Lauro e A. Mignosi Tantillo
Giorgio Bonsanti 78

TACCUINO IGIIC
Assenze incomprensibili e volontà di parlare ...
Lorenzo Appolonia 80

kermes

PERIODICO TRIMESTRALE

© 2013 Nardini Editore
Nardini Press srl

DIREZIONE E REDAZIONE NARDINI EDITORE
Via Delle Vecchie Carceri, snc
50122 Firenze
tel. +39,055.7954326/27
fax +39,055.7954331
E-mail info@nardinieditore.it
www.nardinieditore.it

GARANTE SCIENTIFICO
Giorgio Bonsanti

COMITATO DI REDAZIONE
Carla Bertorello, Andrea Fedeli, Alberto Felici, Cecilia Frosinini, Federica Maietti, Ludovica Nicolai, Lucia Nucci, Cristina Ordóñez, Joan Marie Reifsnyder, Nicola Santopuoli, Claudio Seccaroni

DIRETTORE RESPONSABILE
Andrea Galeazzi

CON LA COLLABORAZIONE DI:
Artex, Associazione Nazionale Artigianato Artistico (ASNAART-CNA), Associazione Restauratori d'Italia (ARI), Confartigianato Restauro, Ennio Bazzoni, Cristina Giannini, Elisa Guidi, Leticia Ordóñez, Giovanna C. Scicolone, Gennaro Tampone

PROGETTO GRAFICO
Francesco Bertini

IMPAGINAZIONE
Massimo Rubino

REDAZIONE
Alberto Di Matteo

SERVIZIO ABBONAMENTI
Francesca Del Taglia
Tel. +39.055.0461288/+39.055.7954320;
Fax +39.055.7954331
E-mail abbonamenti@nardinieditore.it

ABBONAMENTO 4 NUMERI	CARTACEO	DIGITALE
ITALIA	€ 79,00	€ 39,00
ESTERO	€ 109,00	€ 39,00
1 copia	€ 29,00	€ 12,90
1 articolo	–	€ 3,90

Per l'acquisto di spazi pubblicitari rivolgersi a info@nardinieditore.it

ISSN 1122-3197 ISBN 978-88-404-4360-7
Autorizzazione Tribunale di Firenze n.3 652 del 1 febbraio 1998
La pubblicità non supera il 45%.
Spedizione in abbonamento postale

STAMPA
2013, agosto - AGM tipografia Castrovillari (CS)

Nardini Press
Sede Legale:
Via Delle Vecchie Carceri, snc
50122 Firenze

L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini utilizzate di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Indici *Kermes*

gli indici completi di Kermes sono consultabili in formato pdf e doc all'indirizzo www.kermes.nardinieditore.it/indici/

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

Fermata storica a Berlino

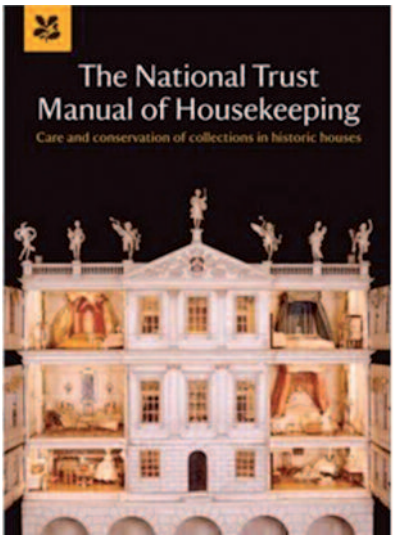
La metropolitana berlinese vanta le sue origini dal 1896. Rappresenta da sempre un'importante componente nella città, che ha contribuito fortemente allo sviluppo dell'industria tedesca ed alla storia e quotidianità di milioni di persone.
Gli architetti che ne hanno esaltato la presenza hanno lasciato una loro personale versione architettonica ed artistica, che tuttoggi riesce a trovare il suo posto nell'attuale metropoli.
Alfred Frederik Elias Grenander ha realizzato ben 70 stazioni nella città. Nella sua carriera collaborò con noti architetti del suo tempo: Alfred Messel e Paul Wallot. Soprattutto collaborò con la BVG, tuttora società della Metropolitana di Berlino.
Con lui riscopriamo il "Neue Sachlichkeit" (Nuova Oggettività), che costituì una reazione al soggettivismo in favore di una più netta e polemica affermazione del realismo. Ricordiamo solo alcuni esempi: la stazione di Wittenbergplatz (1913), in cui sembra che l'ispirazione di Grenander per il fabbricato di ingresso, sia stato il mausoleo di Galla Placidia di Ravenna. Il restauro dell'architetto Borchardt degli anni 1980-83 le ha ridato splendore ed identità come ingresso neo-classico e nostalgico di un tempo. Anche la linea 5 (Hönow-Alexanderplatz) anch'essa fu restaurata negli anni 90, ma purtroppo le scelte di rinnovamento ne hanno perso l'originalità (fig. 1).
Un altro architetto fu Wilhelm Leitgebel che scelse di costruire in Heidelberger Platz (Berlin-Wilmersdorf) una stazione su uno stile neo-classico, ultramoderno, molto simile ad una cattedrale (1913) (fig. 2: Buddy Bartelsen).
A Berlino negli utlimi mesi sono spesso oggetto di discussione i lampioni a gas del 1826 ed anche le stazioni della metropolitana. I primi per essere sostituiti e le seconde per i continui lavori in corso dove vengono lasciate ad un "ritocco" a volte improvvisato degli addetti ai lavori. Entrambi appartengono ormai allo scenario metropolitano e contribuiscono alla sua immagine storica e alla comprensione urbana.
La città cambia, Berlino corre. Speriamo che in questa corsa non dimentichi che la storia non è solo nei musei. *(L. P.)*

Immagine storica della stazione di Alexanderplatz di Grenander (fonte: u-bahn-archive).

La stazione di Heidelberger Platz (fonte: Morgen Post).

Il "Manual of Housekeeping" del National Trust

Il National Trust è un'organizzazione nata nel 1895 allo scopo di tutelare gli edifici di interesse storico artistico del Regno Unito e proteggerne il paesaggio. Dalla sua fondazione, ad opera di tre soli volontari (Octavia Hill, Sir Robert Hunter ed il reverendo Canon Hardwicke Rawnsley), l'associazione è cresciuta fino ad inglobare oltre 350 residenze storiche, parchi, giardini, castelli, siti archeologici, riserve naturali ed intere collezioni di quadri ed oggetti d'interesse artistico, prevalentemente donati dagli stessi proprietari. Tuttora il National Trust si finanzia principalmente con le quote di iscrizione dei circa 3,7 milioni di tesserati e conta sul sostegno attivo di 61.000 volontari.
L'imperativo è custodire, preservare, tutelare e soprattutto rendere accessibile e fruibile a tutti questa importante fetta del patrimonio storico-artistico del Regno Unito.
La corretta manutenzione di mobilio, dipinti e di tutti gli oggetti che con ciascuna residenza fossero stati ceduti al National Trust è stata un punto fondamentale fin dalla stesura del suo primo statuto.
Nel 1984 un primo *National Trust Manual of Housekeeping* venne pubblicato, seguendo la tradizione dei testi che fin dal XVI secolo davano indicazioni su come curare e preservare gli oggetti di pregio delle grandi residenze della nobiltà inglese.
Una nuova edizione del manuale è stata pubblicata nel 2006 e ristampata nel 2011, a cura dei restauratori del National Trust.



Pur essendo ricco di consigli pratici su come prendersi cura al meglio dei propri oggetti di valore artistico o affettivo, non si tratta di un manuale di restauro "fai da te".
La protezione degli oggetti viene messa al primo posto ed è enfatizzato il ruolo di una corretta manutenzione, proprio allo scopo di scongiurare la necessità di un vero e proprio intervento di restauro.
Un piccolo ma importante incentivo, insomma, a prendersi cura degli oggetti che fanno la nostra storia e sono la nostra cultura. *(Enrica Valeria Griseta)*

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

www.salonerestaurosarzana.it

IV edizione GIORNATE DEL RESTAURO DI SARZANA

Arte Sacra. La conservazione dei Beni Culturali Ecclesiastici

Sarzana, Fortezza Firmafede e dintorni: *19/21 settembre 2013*

Genova, Museo Diocesano*: 8 novembre 2013*

Sarzana, 19 Settembre – *Inaugurazione* — 20 Settembre – *Seminario Teorico-Formativo sulla conservazione dei beni culturali ecclesiastici // Seminario di approfondimento sulla conservazione del Patrimonio archivistico e bibliografico* — 21 Settembre – *Seminario Teorico-Formativo sulla conservazione dei beni culturali ecclesiastici // Lezione pratica sull'applicazione di protettivi su superfici pittoriche matte.*
Genova, 8 Ottobre – *L'Arte Sacra nei suoi arredi e nella musica - Conservazione e restauro // Lezione concerto.*

Le *Giornate del Restauro* sono giunte alla loro IV edizione e si svolgeranno a Sarzana dal 19 al 21 settembre e a Genova l'8 novembre. Tema affrontato è l'Arte Sacra e la conservazione dei beni culturali ecclesiastici: il patrimonio della Chiesa Cattolica in Italia presenta caratteristiche del tutto peculiari per quantità, qualità, estensione tipologica e stratificazione, ma presenta anche non poche problematiche nella sua conservazione. I beni dedicati al culto, infatti, sono fruiti, oltre che ammirati, costantemente nel tempo ed implicano una forte responsabilità di tutti i soggetti che operano nella loro conservazione, affinché le operazioni necessarie tengano conto del loro significato religioso originale.

E proprio su questa problematica verterà il seminario che occuperà , in particolar modo, le giornate di venerdì 20 e sabato 21 settembre a Sarzana, con l'intervento di storici dell'arte e restauratori che non possono – nella loro opera di studio e progettazione – prescindere dalla voce della Chiesa, rappresentata nel consesso da Mons. Stefano Russo, responsabile dell'Ufficio Nazionale per i BC Ecclesiastici.

Le *Giornate del Restauro di Sarzana*, nate nel 2010, dalla collaborazione tra CNA della Spezia e Direzione Regionale e le Soprintendenze della Liguria sono patrocinate dal MiBAC e sostenute dalla Regione Liguria, dal Comune di Sarzana e dalla CCIAA della Spezia.

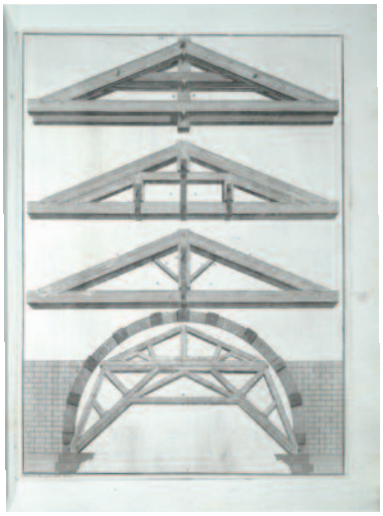
Dialogo tra tecnica e arte nel XVIII secolo

A Roma una giornata di studio su Nicola Zabaglia

Il giorno 13 giugno si è svolto, nei locali dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, un convegno sulla figura del restauratore settecentesco Nicola Zabaglia e sul suo tempo, indetto dalla Scuola Comunale di Arti e Mestieri Nicola Zabaglia, con l'organizzazione del professor Marco Castracane e del responsabile della scuola architetto Roberto Cumbo.

Il convegno aveva come life motive il rapporto, oggi come ieri, tra saper e sapere fare nel campo del restauro, nella apparente dicotomia dei termini, come si riteneva vi fosse nell'Italia del '700, ove gli interventi di restauro venivano affidati ufficialmente ai membri della celebre Accademia di San Luca, ma poi materialmente risolti da capomastri e carpentieri di grande esperienza, come appunto Nicola Zabaglia. Maestranze come queste si erano formate in famiglia, direttamente sul cantiere, o nelle scuole serali per il disegno e l'artigianato, create dal XVII secolo a Roma per dare una formazione pratica a giovani operai e muratori che senza istruzione di base non avrebbero potuto collaborare con i grandi architetti, né a parole, né con le immagini grafiche

Gli interventi dei professori Nicoletta Marconi (Università di Tor Vergata), Angela Marino (Università dell'Aquila), Felice Ragazzo (Università La Sapienza), Laura Fancescangeli (Archivio Storico Capitolino) e Marco Castracane (Suola N. Zabaglia), hanno permesso di aprire uno spaccato della società del XVIII secolo, a ridosso delle riforme che di lì a poco sarebbero avvenute con la pubblicazione dell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alambert, indirizzata proprio verso gli approcci tecnologico-



applicativi, a completamento della istruzione tardo barocca, sin troppo legata alla teoria e ad élites sociali e corporative che si attribuivano, soprattutto in campo monumentale, i più noti interventi di restauro.

Nicola Zabaglia senza essere un membro di celebri accademie, riuscì ad inventare e a realizzare materialmente ponteggi, centine, carrucole ed elevatori in legno, con i quali fu possibile restaurare, e non è cosa da poco, la cupola di San Pietro, ricollocare l'obelisco di Piazza Montecitorio, spostare la *Pietà* di Michelangelo sino all'ingresso della Basilica Vaticana, estrarre gli affreschi e le pale d'altare di San Pietro e sostituirli con copie in mosaico dal peso eccezionale.

Potremmo dire che proprio in questo momento storico in cui il Parlamento Italiano ha trasformato le antiche scuole di restauro italiane in corsi universitari quinquennali e ignorato completamente l'istruzione professionale e la formazione "in bottega" del settore, come se quest'ultimo fosse un ambito per "analfabeti" – come veniva deriso lo Zabaglia –, induce a considerare che l'Italia del terzo millennio sia forse ritornata all'epoca preilluministica e abbia invece bisogno di confrontarsi con una cultura un po' meno "crociana".

(Marco Castracane)

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

L'impiego delle tecniche di spettrofotocolorimetria per l'arte contemporanea

Gli interventi pubblicati in questa rubrica, che è a disposizione – con i soli limiti dettati dalla programmazione editoriale – di quanti desiderino comunicare attraverso essa con il pubblico, non esprimono necessariamente il pensiero di Kermes*; è l'esserci stesso della rubrica che esprime la volontà di* Kermes *di offrire uno spazio che possa essere stimolo, anche provocatorio, ad una sempre maggiore chiarificazione e costruzione di nuovi orizzonti di dialogo.*

Sergio Omarini - già direttore dell'Unità Salvaguardia Patrimonio Artistico dell'ENEA, docente di tecniche diagnostiche per i BBCC all'Università USOB di Napoli e alla Tuscia di Viterbo, è ricercatore associato all'INO del CNR di Firenze;
omarinisergio@yahoo.it

La spettrofotocolorimetria è una tecnica che determina in modo univoco il colore in un punto e lo esprime in un sistema alfanumerico internazionalmente codificato.

Molte volte vengono richieste misure su un dipinto, soprattutto a fronte di restauri per verificare il prima e il dopo, ma ciò che spesso si desidererebbe sapere è il colore dato dall'autore in origine prima di qualsiasi restauro o di un eventuale degrado. Il più delle volte ed in modo poco invasivo, si possono riconoscere i pigmenti impiegati, ma la esatta determinazione del colore originario, in termini di riflettanza, croma e saturazione, è ormai divenuta impossibile così come per altri parametri quali la lucidezza.

Se quanto sopra è comprensibile per i dipinti antichi, appare assai peculiare che nella maggior parte dei casi non si facciano misure colorimetriche, memorizzando i dati per evitare che la medesima problematica si presenti in futuro, sui dipinti dell'arte contemporanea che di contro possono essere rilevati in condizioni praticamente originali ed a volte ci si domanda se quel bianco, magari solo dopo qualche anno, non sia divenuto un po' "giallino".

Tecniche quali la fotografia, anche se colorimetrica e digitale, non si prestano a memorizzazioni d'archivio in quanto implicano una acquisizione primaria complessa e con un sistema illuminante tarato. L'acquisizione completa dell'immagine inoltre potrebbe a volte creare problemi di proprietà d'immagine permettendone la riproduzione.

Una informazione numerica, che in ultima analisi esprime una proprietà fisica che può mutare nel tempo, cioè la capacità della materia di riflettere le onde elettromagnetiche della luce in quel punto, è concettualmente memorizzabile per sempre.

È opportuno rilevare che la tecnica a cui si fa riferimento è poco costosa, praticamente non invasiva ed estremamente rapida; una ventina di punti di misura, che costituiscono una media ragionevole per un dipinto di 1m per 1m, possono essere rilevati e memorizzati in un ora circa. Inoltre, definito un buon protocollo, le misure possono essere fatte anche da personale non specializzato.

Per questo tipo di archiviazione non è necessaria una buona ripresa di immagine ma basta anche una scarsa risoluzione in bianco e nero purché sia sufficiente ad una precisa indicazione di dove è stato effettuato il punto di misura. Naturalmente tali misure non devono essere intese come una scheda di catalogazione ma piuttosto come una sottoscheda o, meglio, una delle misure che entrano a far parte di una scheda completa di catalogazione. I dati acquisiti possono essere naturalmente anche utilizzabili per una calibrazione dei colori in caso di necessità di riproduzioni.

A mio personale giudizio, come molte volte accade in moltissimi campi, esiste un problema di scollamento, tipico di due diverse culture, tra chi mette a punto una ricerca e/o una tecnica e chi dovrebbe utilizzarla nel senso che dovrebbe esserne l'utente finale.

In questo caso tra chi si occupa di ricerca tecnologica applicata al patrimonio artistico sia a scopi conoscitivi che conservativi e chi è preposto allo studio del bene per la sua conservazione e fruizione. Non mi risulta che alcun Museo o Galleria applichi sistematicamente tali tipi di misure, peraltro non invasive, poco costose e di assai facile impiego.

Nel definire una metodologia e/o un protocollo la presenza del curatore e dello storico dell'arte è indispensabile per due ragioni. La prima è, come già detto, che è il destinatario finale. La seconda perché senza la sua competenza diviene impossibile mettere a punto correttamente la metodologia. La procedura, nel senso di normativa tecnica è, e sarà sempre più, messa a punto e definita da tecnici ma ciò che forse è carente sono le linee guida di cosa effettivamente misurare, o meglio, considerando tipicamente un dipinto, quali punti o aree devono essere prese in considerazione per la sua memorizzazione al futuro. In parole povere cosa e in che modo sarebbe utile registrare. È evidente che un discorso affrontato nella sua globalità è estremamente complesso dato che ad esempio non dovrebbe prescindere dagli aspetti materici del punto misurato, un pigmento degrada diversamente da un altro e così via, ma comunque, anche se l'artista ha concepito l'opera in una "non immobilità materica", la memorizzazione dell'iniziale ha rilevanza se non altro quale documentazione.

La presentazione al convegno "European Conservation Heritage Workshop" di Bolzano di un protocollo/metodologia di misura, illustrando un esempio significativo, potrebbe essere punto di inizio per una discussione e, mi auguro, diffusione della tecnologia proposta.

ARCAZ
Restauración de mobiliario
Arcaz restauración s.l.
Churruca, 27.Sótano
28004 Madrid - www.arcaz.com

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Cultura per i Beni Culturali – "Kermes" rende disponibili le pagine di questa sezione alla comunicazione diretta di centri di sviluppo di cultura per i Beni Culturali

Associazione Italiana dei Conservatori e Restauratori degli Archivi e delle Biblioteche

L'Associazione Italiana dei Conservatori e Restauratori degli Archivi e delle Biblioteche (AICRAB) si è costituita lo scorso aprile sul tracciato della legge 4/2013 *Disposizioni in materia di professioni non organizzate* in elenchi o albi professionali e riunisce archivisti, bibliotecari e restauratori impegnati nella salvaguardia del patrimonio archivistico e bibliografico, nonché tutti coloro che sono interessati e vogliono sostenere questo settore.

Siamo convinti che la crisi nella quale versa la conservazione dei beni culturali non sia da ridurre a un mero problema economico e che le difficoltà non riguardino esclusivamente il restauro bensì tutte le attività della conservazione e, dunque, anche la prevenzione e la manutenzione.

Obiettivo fondamentale dell'AICRAB è quello di valorizzare la conservazione del patrimonio archivistico e bibliografico, innanzitutto in termini di qualità e professionalità degli specialisti impegnati in questo ambito, chiedendo al tempo stesso alla classe politica un'inversione di tendenza. Il combinato disposto della drastica riduzione dei capitoli di bilancio – le risorse economiche destinate al settore hanno subito tagli, nell'ultimo decennio, pari al 92% e l'attuale congiuntura economica ha un effetto marginale, considerato che la decurtazione del 70% è stata disposta tra il 2002 e il 2004 – unita all'assenza di *turn over* degli specialisti che negli archivi e nelle biblioteche si facevano carico della gestione della conservazione, sta infatti conducendo alla progressiva desertificazione del settore.

Ciò si traduce nel fatto che non solo le attività ma anche la cultura della conservazione stanno scomparendo in molte realtà statali, regionali e locali; in buona sostanza si stanno perdendo sia il significato di bene culturale, sia le motivazioni che rendono imperativa la sua conservazione e la conoscenza delle modalità per assicurarla.

Uno degli obiettivi primari dell'AICRAB è contribuire alla formazione permanente dei professionisti impegnati nel settore organizzando incontri, seminari, workshop, convegni nei quali coinvolgere i più autorevoli specialisti italiani e i massimi esperti internazionali della conservazione negli archivi e nelle biblioteche.

Informazioni dettagliate sono reperibili su http://www.aicrab.org e http://www.facebook.com/aicrab.italia.

Il Presidente
Melania Zanetti

GIORNATA DI STUDIO SULLE LEGATURE DEI LIBRI ANTICHI

di Bartleby

Venerdì 21 giugno 2013 si è tenuta a Milano, nella Biblioteca Nazionale Braidense, una giornata di studio sui materiali e le tecniche della legatura organizzata da Biblioteca Nazionale Braidense, Università di Modena e Reggio Emilia, Università del Piemonte Orientale e Università di Salerno.

L'incontro è stato assai interessante e, sia pure con i consueti alti e bassi che caratterizzano qualsiasi convegno, metteva conto parteciparvi giacché la maggioranza delle relazioni presentate era in tema e offriva nuove informazioni sull'archeologia del libro applicata allo studio delle legature.

Aderendo a un principio personale, tratterò solo delle relazioni di cui posso parlare bene. Delle altre tacerò, non perché esse non siano buone, bensì per il fatto che non le ho trovate, dal mio soggettivo punto di vista, granché rilevanti (d'altra parte "I would prefer not to").

Franca Alloatti (Biblioteca Nazionale Braidense) ha parlato delle carte decorate utilizzate nella legatura. Dopo una premessa nella quale ha sottolineato l'importanza dei materiali e delle tecniche di manifattura delle legature e di quanto queste ultime fossero costantemente finalizzate alla conservazione del testo, ha messo in luce come la loro frequente sostituzione confermi lo stretto legame che le vincola (almeno in passato) alla esclusiva funzione di protezione del testo. Alloatti ha inoltre mostrato una nutrita serie di immagini di legature braidensi nelle quali furono applicate carte decorate. Avrebbe forse contribuito ad una migliore comprensione dell'argomento una più puntuale coordinazione tra le cose dette e le immagini proiettate.

Anche Timoty Leonardi (Biblioteca Capitolare di Vercelli), che ha trattato i legami tra i cartolai e le istituzioni locali affrontando il tema assai complesso del riuso di manoscritti smembrati a Vercelli, è parso aderire pienamente all'oggetto

Prossimi appuntamenti AICRAB

Sarzana, 20 settembre, ore 14.30, Oratorio di S. Croce
La conservazione del patrimonio archivistico e bibliografico.
Convegno di studi

Padova, 9 novembre, ore 9.30, Università, Dipartimento di Scienze Chimiche
I trattamenti di pulitura della carta per via umida.
Workshop (in preparazione)

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

della giornata dedicando una specifica attenzione alle informazioni materiali che si possono ottenere dalla documentazione antica e alla correlazione tra queste ultime e l'indagine archeologica sui manoscritti. Particolare menzione merita la ricerca dedicata alle campagne di restauro (e di legatura; o piuttosto rilegatura?) che hanno avuto luogo in Capitolare; generalizzare la raccolta di questi preziosi e rari documenti potrebbe favorire la ricostruzione di una storia della conservazione e del restauro archivistico e librario di cui ancora oggi sappiamo pochissimo.

Saverio Lomartire (Università degli Studi del Piemonte Orientale) ha esposto i risultati dei suoi studi su due legature preziose nel Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli. La prima (*Codex Eusebianus*, con il manoscritto del IV secolo dei Vangeli, ora conservato separatamente dalla legatura) si data al X secolo, dal momento che nell'iscrizione sulla lamina del piatto posteriore compare il nome del re Berengario (verosimilmente Berengario II d'Ivrea, re d'Italia dal 950 al 961). La folta componente dei restauratori presente in sala (ancorché per nulla rappresentata tra gli oratori) è stata colpita soprattutto dai particolari strutturali che facevano capolino sotto le, pur splendide, valve in argento dorato. Si tratta di ciò che resta del fissaggio della compagine dei fogli alle assi lignee chiamato da qualcuno "pre-carolingio" in quanto rappresenta una sorta di transizione dalla tecnica conosciuta come bizantina – cucitura priva di nervi, rimasta in uso in tale ambito ancora per molti secoli, ma probabilmente utilizzata anche nel mondo latino anteriormente al secolo VIII – e quella definita come "carolingia" nella quale invece i supporti di cucitura sono nervi. La cucitura carolingia usa nella gran parte dei casi nervi in pelle allumata, mentre nella pre-carolingia i nervi, ancora assai sottili, sono in corda (lino o canapa).

Anche la legatura del secondo codice (un Evangelistario la cui scrittura viene datata alla fine del secolo XII) è molto interessante. Come nella prima, le assi lignee sono coperte da due valve, la prima argentea, la seconda aurea che Lomartire data intorno alla metà del secolo XI, dunque antecedenti al codice. Il nostro interesse si è rivolto, anche stavolta, a quello che c'è sotto. L'asse che si intravede sembra infatti di recupero da un codice del secolo XV con coperta in cuoio (o, più probabilmente, in pelle allumata) utilizzato a rovescio in modo che l'originale faccia esterna del piatto costituisca il contropiatto della legatura e il contropiatto venga coperto dalla valva in metallo prezioso. Si tratta ovviamente di un'ipotesi emersa durante il dibattito, ipotesi bisognosa di conferme che possono venire solo dall'esame autoptico della legatura.

Chiara Maggioni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) ha affrontato il problema della Pace di Chiavenna: si tratta di una piatto di legatura o del coperchio di un contenitore nel quale poteva essere conservato il codice? Dopo alcune precisazione sulle analisi – analisi che sono state comunque riprese dai relatori del pomeriggio – realizzate sull'opera, Maggioni conclude a favore dell'ipotesi di un particolare coperchio a slitta a causa dell'assenza di qualsiasi traccia di passaggio di nervi di cucitura o di cerniere.

Federico Macchi (bibliofilo, come credo ami definirsi) ha mostrato alcuni aspetti delle sue ricerche sulle legature della Biblioteca Palatina di Parma. Chi conosceva i suoi precedenti lavori – in cui gli aspetti decorativi delle coperte avevano un ruolo predominante – ha avuto la piacevole sorpresa di scoprire un'insolita attenzione per le componenti materiali delle legature. Macchi ha dedicato un particolare sforzo nell'individuazione delle tecniche e dei materiali utilizzati nella manifattura delle coperte, dei nervi, dei fermagli sia in legature italiane che in quelle dell'Europa centrale e settentrionale prodotte nel secolo XV. Ai secoli successivi si è invece riferito per le legature che portano coperte decorate e che continuano a richiamare la massima attenzione di Macchi.

La giornata di studio è stata chiusa dalle relazioni di tre chimici: Angelo Agostino e Gaia Fenoglio dell'Università di Torino, Maurizio Aceto dell'Università del Piemonte Orientale. Non sappiamo se i relatori avessero concordato i loro interventi ma non si può non apprezzare l'eccellente coordinamento delle tre relazioni che si integravano vicendevolmente.

Agostino ha parlato delle tecniche impiegate nelle analisi dei metalli delle diverse "Paci" (Chiavenna, Ariberto ecc.) già prese in esame dagli storici dell'arte nelle precedenti relazioni soffermandosi in particolare sulla fluorescenza ai raggi X (XRF). Egli ha sottolineato i processi di alterazione delle leghe, anche di quelle ottenute dai metalli nobili e i problemi determinati dalle analisi. Ha mostrato un diagramma ternario degli elementi che costituiscono le leghe preziose (oro, argento e rame) e come le diverse aliquote compositive possano modificare le caratteristiche fisiche e chimiche (cromatiche, meccaniche, di duttilità, di resistenza alla corrosione ecc.) delle leghe così ottenute.

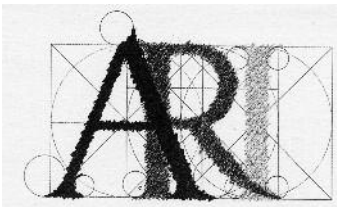
Gaia Fenoglio ha esposto le problematiche analitiche connesse alla scelta di utilizzare esclusivamente tecniche non invasive soprattutto XRF con uno spot del diametro di 3 mm. Oggetto delle analisi sono stati in particolare i materiali vetrosi e pertanto gli elementi presi in considerazione sono risultati silicio, calcio, magnesio, alluminio, potassio, sodio ecc. per i vetri incolori, mentre per i vetri colorati gli elementi interessanti sono ferro, rame, cobalto, antimonio, stagno ecc.

La relazione di Maurizio Aceto si è concentrata sugli adesivi impiegati per gli smalti e i vetri. Il riferimento principale dal punto di vista trattatistico è stata la *Schedula diversarum artium* di Teofilo in cui si descrive la preparazione del *tenax* formato da cera e materiali minerali (silicati, argille ecc.). Gli strumenti utilizzati sono stati la XRF (ovviamente per la determinazione degli elementi nei composti inorganici), la diffrattometria ai raggi X (XRD, utilizzata per tutti i cristalli inorganici e organici), la spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier (FTIR), la spettroscopia Raman, la gascromatografia associata a spettrometria di massa, la datazione dei materiali organici di origine naturale mediante l'isotopo carbonio 14 (C14). Aceto ha chiarito infine i confini e i limiti delle datazioni con C14 che stabiscono il momento in cui il materiale organico ha cessato di assorbire il carbonio che si trova nell'anidride carbonica dell'aria sia direttamente (le piante che la utilizzano nella sintesi clorofilliana per produrre la cellulosa), sia indirettamente (gli animali, uomo compreso, che si nutrono di vegetali o di altri animali); ciò avviene in pratica allorché le piante o gli animali cessano di vivere. Di conseguenza la datazione con C14 di un foglio di carta medievale serve a stabilire quando la pianta di lino – usata per tessere il panno per l'abito che, una volta logorato, è diventato lo straccio impiegato in cartiera per la fabbricazione del foglio di carta – è stata tagliata.

Un ultimo apprezzamento va naturalmente agli organizzatori, che sono stati in grado di offrire (gratuitamente, aspetto niente affatto marginale) non soltanto una giornata di grande interesse per coloro che si occupano di legature – compagine non così sparuta a giudicare dal folto e attentissimo pubblico che ha seguito i lavori – ma anche gradevoli coffee break e persino un elegante e assai curato quick lunch.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



Associazione Restauratori d'Italia

GLI INTERVENTI SUI BENI CULTURALI; RISORSE PER LO SVILUPPO

Si riporta l'intervento presentato dal Presidente dell'ARI al convegno *Beni Culturali e Sviluppo: risorse, interventi, territorio*. Il convegno promosso dall'ARI si è svolto in marzo presso la Nuova Fiera di Roma nell'ambito di *EXPO Edilizia 2013-Fiera Internazionale per l'Edilizia e l'Architettura*.

Gli interventi di restauro sono più dannosi dei terremoti

Questa è una preoccupazione espressa da Vittorio Sgarbi, e non solo da lui, in occasione del terremoto che ha colpito la città dell'Aquila ed il territorio abruzzese.

Le immagini che vi presentiamo e sulle quali attiro la vostra attenzione sono solo un esempio ma sono rappresentative della qualità e del valore degli interventi eseguiti dalle imprese specialistiche. Questa modalità operativa non solo non rientra nelle preoccupazioni sollevate da Sgarbi ma al contrario rappresenta una provata attività di miglioramento sismico, concetto che riguarda anche gli apparati decorativi, i quali, tra l'altro, collaborano alla tenuta dei sistemi costruttivi.

Esiste però la possibilità di operare in maniera non corretta, e di questo abbiamo avuto a L'Aquila, e non solo, esempi devastanti.

Se le progettazioni e gli interventi non sono eseguiti con competenza ed effettiva capacità e conoscenza l'effetto è peggiore del male stesso.

Talvolta si afferma che un'imprenditoria non specialistica possa attuare senza danno quelle procedure che costituiscono il fondamento della formazione presso gli Istituti Italiani di restauro.

Nei corsi di formazione presso le istituzioni formative accreditate in attuazione del D.M. 87/2009, e cioè i corsi universitari specialistici, le accademie e gli Istituti di alta formazione che hanno dimostrato di possedere i requisiti richiesti, si insegna una tecnica esecutiva accorta e la capacità di comprendere e mettere a sistema l'intero processo conservativo. Si tratta quindi di un'attività professionale complessa, un modello integrato di pensiero ed opera, multidisciplinare, che è divenuto un esempio per il mondo.

Questa eccellenza si è imposta per la compresenza sinergica di diversi fattori: una solida teoria del restauro, l'approfondita analisi dello stato di conservazione e delle tecniche di esecuzione delle opere, la progettazione, anche in fase esecutiva, dei corretti interventi, un continuo aggiornamento sulle metodologie e sui risultati della ricerca scientifica, un serio approccio deontologico.

Tali condizioni hanno condotto la cultura del restauro italiano ad un indiscusso riconoscimento in ambito internazionale, dove vengono particolarmente apprezzati e privilegiati i contributi progettuali, i professionisti e le imprese italiane, rese solide da un sistema di qualificazione estremamente rigoroso.

Ignorare o sottovalutare questo presupposto significa dequalificare tutto il settore con una ricaduta di danni sia sul piano pratico, come paventa Vittorio Sgarbi, che nell'immagine stessa del nostro Paese.

La determinazione da parte di alcune stazioni appaltanti ad affidare comunque ad imprese non specialistiche i restauri delle superfici nobili, pagati e progettati come interventi di restauro specializzato, produce una evidente dequalificazione del settore che coinvolge anche il mondo scientifico, essendo questo un sistema collegato ed integrato, dimenticando che l'opera d'arte non è rinnovabile né riproducibile.

Risulta piuttosto difficile analizzare i motivi che determinano questa situazione a causa della confusione generalizzata che investe l'economia, la politica e l'etica.

La profonda crisi economica, che si traduce in una generalizzata perdita del lavoro, comporta per reazione una richiesta di una maggiore apertura, e qualsiasi ostacolo viene tradotto come ingiusto ed improprio. Alcune scelte, seppur dettate dalla necessità del momento, potrebbero condurre ad effetti peggiorativi della situazione di partenza.

Se da una parte il libero accesso al mercato è una maggiore libertà per il lavoro, d'altra parte si traduce in una discesa del livello di qualità del prodotto offerto e ad un abbassamento dello stesso significato di livello formativo, di concetto di requisito, e di controllo standardizzato della qualità.

Occorre quindi bilanciare un'adeguata apertura del mondo del lavoro e l'estrema necessità che rimangano alti i livelli culturali e qualitativi richiesti e vigili quelle istituzioni che possono validamente esercitare un controllo e la verifica della produzione in qualità; non solo quindi gli organismi di attestazione e qualificazione ma anche e soprattutto le istituzioni che dovrebbero rilanciare le proprie strutture contrastando la disgregazione del sistema.

Su questi temi vi sono degli esempi virtuosi, come l'istituzione del Tavolo Tecnico presso il Comune di Roma al quale hanno partecipato la Sovraintendenza ai Beni culturali e l'A.R.I., Associazione Restauratori d'Italia, per la definizione delle tipologie di opere e delle procedure di appalto nell'ambito dei lavori di Restauro ricadenti nella categoria OS2.

Relativamente alle risorse, i beni artistici e culturali non sono mai stati un settore particolarmente favorito ed in questo periodo risultano decisamente in coda nelle priorità delle istituzioni, in attesa del coinvolgimento degli sponsor privati; ma qualora i fondi venissero forniti e resi disponibili, ci si potrebbe aspettare un adeguato livello qualitativo degli interventi?

La questione su cui si dibatte dunque è davvero spinosa e indicativa delle politiche culturali messe in atto nel nostro paese. In gioco, infatti, c'è non solo una questione di etica professionale, non solo il destino dei nostri monumenti, ma lo stesso concetto di tutela del patrimonio culturale.

L'Italia possiede un patrimonio artistico, paesaggistico e culturale immenso, espressione di un territorio complesso e pertanto molto difficile da ammini-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

strare, ma nonostante ciò la tutela deve essere attiva e capace di integrarsi con le esigenze di sviluppo del territorio, a prescindere dalla proprietà pubblica o privata del bene.
In questo modo proprio i beni artistici e culturali potrebbero costituire un importantissimo volano nella ripresa economica grazie alla possibilità di attivare, attraverso la loro piena valorizzazione, importanti sinergie con altri settori dell'economia e sviluppare un turismo qualificato che ripagherebbe, nel tempo, gli sforzi profusi. I 10 miliardi di euro spesi dai turisti in Italia per vacanze turistico-culturali nell'anno 2011 sono un dato indicativo ed incoraggiante.
Bisogna inoltre sottolineare che a differenza di altre attività economiche per le quali esiste una forte competizione internazionale, il valore economico dei nostri beni culturali è ancorato al territorio, sarebbe quindi una fonte certa ed inalienabile di beneficio, con una diffusione capillare. È necessario che in tutti i settori sia data una vera e concreta importanza alla qualità ed alla professionalità, uscendo dagli steccati di lobby ed interessi diversi da quelli della pubblica utilità.
È necessario rilanciare il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed i suoi organi periferici con un serio programma di conservazione, valorizzazione e fruizione sostenibile per rendere concreto lo sviluppo dei "giacimenti culturali" e dell'importanza che il nostro paese ricopre in questo settore.
Riteniamo necessario tessere una stretta collaborazione tra soggetti con interessi condivisi, per realizzare una filiera virtuosa, una rete di interessi produttivi, un volano di qualità reciproche, con il rispetto per le proprie specificità ed anche un messaggio di appartenenza contro il cannibalismo rivolto a settori di grande qualità ma anche di estrema fragilità, come quello del restauro specialistico. Solo così potremo dare un cenno concreto di credibilità ed affrontare insieme il difficile futuro che si presenta, con serietà e disponibilità, con ragionevolezza e concretezza.

Carla Tomasi
Presidente ARI

Mnemosyne – Istituto per la Salvaguardia del Patrimonio Storico

I TETTI: STRUTTURE DI SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO DEGLI EDIFICI STORICI

Gli esiti del convegno promosso dall'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Brescia e organizzato dall'Istituto Mnemosyne.

Come era ovvio, sono partiti richiamando l'importanza della cura dei tetti, i relatori del convegno *La manutenzione delle coperture per la durabilità degli edifici storici* ospitato, venerdì 31 maggio 2013, dalla Soprintendenza di Brescia-Cremona-Mantova per i Beni architettonici e il Paesaggio, voluto dall'Ufficio Beni culturali della Diocesi di Brescia e organizzato dall'Istituto Mnemosyne. Ma non si sono fermati ai tetti: hanno evidenziato tutti, infatti, la complessa realtà degli edifici storici, nei quali ogni parte è inseparabile dal contesto, pena il degrado del complesso edificato qualora se ne curino le singole parti costitutive senza pertinenti riferimenti alla complessità degli edifici.
Così, facendo rientrare i tetti tra le strutture di salvaguardia del patrimonio degli edifici storici, non si è potuta trascurare anche l'importanza della cura delle pareti esterne e dei serramenti che favoriscono gli scambi di luce e di aerazione, oltre che l'accessibilità alle persone che ne fruiscano. I tetti, inoltre, rinviano anche ai sistemi di smaltimento delle acque piovane e alle forme degli scarichi. Dai quali, possono derivare infiltrazioni di umidità che possono deteriorare pavimenti e pareti. Pavimenti, talvolta costituiti da tarsie marmoree delicatissime; pareti, spesso decorate da affreschi o da dipinti su tela e su tavola: complessi lapidei e pittorici che possono facilmente essere danneggiati dalle variazioni di umidità.
È stato entro questo quadro di riferimenti, che tutti i relatori hanno sviluppato gli argomenti loro assegnati e che hanno svolto dopo il caloroso saluto dell'Assessore all'Istruzione e Università della Provincia, Aristide Peli.
Ha cominciato mons. Achille Pellegrini, direttore dell'Ufficio beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Brescia, che (partendo dal fatto che le coperture sono protagoniste anche di fatti narrati sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento) ha invitato i Parroci a prestare attenzioni non episodiche e non superficiali alle condizioni delle chiese delle quali sono responsabili. Quindi, è toccato all'arch. Ruggero Boschi, già Ispettore centrale del Ministero dei beni culturali e presidente del Comitato scientifico dell'Istituto Mnemosyne, fornire alcune motivazioni a considerare la complessità degli edifici storici anche per meglio promuovervi le condizioni della durabilità, sia per favorire la conservazione delle strutture materiali che degli apparati decorativi e funzionali alla vitalità di ogni edificio.
L'arch. Marco Fasser, Ispettore della Soprintendenza di Brescia, ha evidenziato l'importanza dell'ordinaria manutenzione per la duratura conservazione del patrimonio degli edifici storici anche richiamando la realtà di molti palazzi antichi lasciati senza cura e, ora, salvabili soltanto con onerosissimi interventi di recupero. L'arch. Marco Ermentini, libero professionista cremasco, ha illustrato i processi di manutenzione avviati per la cura continuativa dei tetti delle chiesa di Santa Maria in Bressanoro di Castelleone (CR). L'equilibrio nella programmazione e nella conduzione dei controlli delle condizioni ambientali e strutturali è stato proposto dall'ing. Dario Benedetti, della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Brescia e componente del Comitato Direttivo di Mnemosyne. L'approccio scientifico, se sviluppato correttamente, favorisce la scelta e la programmazione dell'ordinaria manutenzione e riduce la necessità di continui "ri-restauri". L'arch. Carlo Minelli, presidente di Mnemosyne, ha presentato le forme e i valori delle esperienze olandesi e belghe di sistematico controllo delle condizioni degli edifici stori-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

ci. Controlli resi possibili da associazioni di proprietari e responsabili di edifici storici, che hanno favorito la nascita e lo sviluppo di appositi gruppi di lavoro dediti al controllo delle condizioni delle strutture degli edifici storici e all'ordinaria manutenzione per la limitazione delle cause di danno. Perché, in Italia, queste esperienze non possono nascere, si è domandato l'arch. Minelli. Non sarebbero occasioni di nuovo lavoro e opportunità per la duratura conservazione del patrimonio di storia e d'arte?

L'attesa relazione del presidente dell'Associazione "Giovanni Secco Suardo", Lanfranco Secco Suardo, ha evidenziato che, per ora, è la Fondazione Cariplo l'unica fonte di finanziamento per l'avvio delle manutenzioni degli edifici storici. Ma ha aggiunto che l'onerosità delle manutenzioni è molto più limitata dei costi dei restauri resi necessari sempre più frequentemente quando manchi l'ordinaria manutenzione. Le esperienze europee illustrate dall'arch. Minelli ne sono prova documentata.

Tra gli interventi sviluppati prima delle conclusioni (riassunte da mons. Pellegrini e dell'arch. Minelli), significativo, tra gli altri, l'intervento di mons. Achille Bonazzi, responsabile della Consulta delle Diocesi lombarde per i beni culturali ecclesiastici, che ha sviluppato i temi della manutenzione, ma ha richiamato la difficoltà di maturare le Parrocchie a costituire Associazioni analoghe a quelle olandesi richiamate durante il convegno. Difficoltà che attengono anche alla carenza di professionalità per il controllo e per la manutenzione, ma che non si può continuare ad accettare passivamente.

Bisogna, infatti, che si cominci a prendere atto che sono molte le cause del progressivo deterioramento di prestigiosi affreschi in edifici storici. Tra queste, una delle più frequenti è il dissesto dei tetti che non trattengono le acque piovane.

Tutti ne lamentano il disastro. Ma, invece di attuare la semplice "ricorsa" dell'intera copertura, se ne propone il completo rifacimento (quasi certamente in cemento armato, invece che in continuità con la sua originaria – e semplice – struttura in legno). E, dopo il rifacimento del tetto, si provvederà al restauro dei dipinti murali. Purtroppo, mancando le disponibilità economiche (così si dice, come succede sempre quando si reputi qualcos'altro più importante), il tetto diventa sempre più avariato e gli affreschi sempre più degradati (a ben guardare, questo è anche un piccolo – ma grave – esempio che manifesta l'importanza della cura delle coperture degli edifici, soprattutto se edifici storici).

Invece, la "ricorsa" del tetto è sempre molto meno onerosa, e non solo perché rende possibile far durare gli affreschi senza un nuovo intervento di restauro. Ma, forse, come solitamente propone l'Istituto Mnemosyne in analoghe situazioni, potrebbe essere opportuno imparare dalle vecchie pratiche manutentive, che non disdegnavano (in attesa di praticare la "ricorsa" dell'intero tetto) di porre tempestivo rimedio agli sgocciolamenti con interventi estemporanei come quelli di inserire lamiere che facciano riprendere all'acqua piovana il suo corso ordinario.

Eppure, finalmente, vanno moltiplicandosi le esperienze di "ricorsa" delle coperture degli edifici storici: il convegno dell'Istituto Mnemosyne, ad esempio, ha documentato quanto attuato a Lurano (in provincia di Bergamo) con la ricorsa del tetto dell'antico Castello Secco Suardo e a Castelleone (in provincia di Cremona) con la ricorsa del tetto della chiesa rinascimentale di Santa Maria in Bressanoro.

Esperienze che documentano la possibilità di attuare ogni ricorsa con apposite strutture di sicurezza che non richiedono più l'approntamento delle sempre onerosissime impalcature di protezione intorno all'edificio, come si vede nell'immagine qui esposta.

Castello di Lurano: *esempio di ricorsa delle coperture, eseguita da personale specializzato in condizioni di sicurezza (come attestano le "bretelle" fissate ad appositi dispositivi anticaduta, predisposti sulle strutture del tetto: dispositivi che potranno essere riutilizzati in ogni nuovo intervento manutentivo).*

Esperienze che danno valore alle relazioni già richiamate, ma anche alle affermazioni già ripetutamente espresse dall'Istituto Mnemosyne: *Quando si imparerà che, finché ci si mantiene estranei alla cultura e alla pratica della prevenzione e dell'ordinaria manutenzione, gli edifici storici non potranno che conseguire il progressivo degrado di tutte le loro strutture? Degrado del quale ci si accorgerà sempre quando è troppo tardi e ci si troverà a lamentarci dell'impossibilità di sostenere i sempre più onerosi costi delle necessarie riparazioni (che, per salvarci l'anima, continueremo a chiamare con il nome aristocratico di "restauro", mentre sono soltanto "manutenzioni straordinarie"), necessitate dalla mancanza delle "ordinarie manutenzioni" e dalla totale assenza di qualche idea di "prevenzione".*

È presunzione ripetere che se non si torna presto all'ordinaria manutenzione delle coperture, si accresceranno sempre più le cause di degrado degli edifici? Dato che è ancora più grave quando ci si trovi a mantenere vivi gli edifici storici.

Repetita iuvant, dicevano gli antichi Latini. Speriamo diventi vero. Anche grazie al Convegno del 31 maggio, promosso dall'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Brescia, accolto dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e al Paesaggio di Brescia-Cremona-Mantova nel Salone dell'Olimpo in Via Gezio Calini, 26 a Brescia.

Convegno che ha posto un problema sentito, ma raramente svolto in modo corrispondente ai bisogni della duratura conservazione del patrimonio dei territori storici. Come – per richiamare un altro problema decisivo per la salute dell'arte – succede anche con gli impianti di riscaldamento.

Brescia, 1 Giugno 2013

a cura di Pietro Segala

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

CCR – Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"

Centro Conservazione e Restauro
La Venaria Reale

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TORINO

I CANTIERI ESTIVI DEL CORSO DI LAUREA IN CONSERVAZIONE E RESTAURO

Il corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Restauro, attivato dall'Università degli Studi di Torino in convenzione con la Fondazione Centro Conservazione e Restauro (CCR) di Venaria Reale, è stato progettato fin dal 2006 per conferire insieme al titolo di laurea anche l'abilitazione a esercitare la professione di restauratore di beni culturali.
Per questo la formazione, altamente interdisciplinare, prevede insegnamenti teorici e momenti seminariali uniti a esercitazioni e attività pratiche di restauro. Queste ultime costituiscono almeno il 50% delle ore di didattica e si svolgono sia nei laboratori del CCR, sia presso cantieri esterni, in entrambi i casi con uno strettissimo rapporto docente-studenti di 1:5.
Durante i mesi estivi l'offerta didattica prevede lo svolgimento di tirocini curricolari obbligatori, che per il 2013 vedono coinvolti complessivamente 69 studenti. Tutte le attività di tirocinio sono coordinate da docenti restauratori, che guidano gli interventi di rilevamento, progettazione, diagnostica, restauro e documentazione. Mettendo in pratica l'approccio interdisciplinare su cui è impostato il Corso di Laurea, le conoscenze che derivano dall'approfondimento storico-artistico, tecnico-autoptico e diagnostico sono oggetto di analisi e ragionamento critico, nell'ottica di orientare le più corrette metodologie di intervento a fronte dei problemi conservativi rilevati. Come per qualsiasi restauro, le scelte in corso d'opera sono oggetto di un confronto costante con gli Enti di tutela di riferimento.
Gli studenti che hanno scelto l'indirizzo di specializzazione in *Materiali lapidei e derivati; Superfici decorate dell'architettura* (PFP Percorso Formativo Professionalizzante 1) sono impegnati in due diversi cantieri: quelli del I e del III anno sono attivi presso il Cimitero Monumentale della Città di Torino per restaurare il monumento funebre di Giuseppe Pongilione, realizzato nel 1885-1886 da Lorenzo Vergnano (Cambiano 1850-1910), scultore e professore alla École des Beaux-arts di Parigi. Un secondo gruppo, che ha appena concluso il II anno di corso, interviene invece sugli stucchi dello scalone monumentale del Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino: opera dello stuccatore luganese Carlo Papa, che nei primi decenni del '700 è attivo presso i principali cantieri condotti in città da Filippo Juvarra; l'apparato decorativo è stato interessato in passato da consistenti infiltrazioni d'acqua che hanno causato diffuse efflorescenze saline, il distacco di porzioni di strato preparatorio e pellicola pittorica e fenomeni di disgregazione sia in superficie che in profondità. Documentazione e diagnostica forniranno un contributo essenziale sia per l'analisi delle tecniche di esecuzione e delle tipologie di degrado, sia per la pianificazione dell'intervento di restauro.
Grazie alla convenzione sottoscritta con la Direzione Regionale Beni Culturali dell'Emilia Romagna (a cui si deve anche un prezioso contributo economico), è stato possibile avviare i due cantieri didattici rivolti agli studenti del PFP 2 (*Manufatti dipinti su supporto ligneo e tessile; Manufatti scolpiti in legno; Arredi e strutture lignee; Manufatti in materiali sintetici lavorati, assemblati e/o dipinti*). Gli studenti del III anno operano presso l'Archivio di Stato di Ferrara sulle Librerie contenenti l'Archivio del Luogo Pio degli Esposti, parzialmente smontate e trasferite nella sala che è stata predisposta per accogliere tale fondo a seguito dei restauri dell'ala Coramari diretti dal Centro Operativo di Ferrara della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici di Ravenna. Il cantiere si è sviluppato a partire dall'analisi dello stato di conservazione degli arredi con la finalità di restituire stabilità strutturale e di garantire una corretta fruibilità estetica dell'opera. Gli studenti del I e del III anno operano invece presso il Centro di raccolta delle opere danneggiate dal sisma e Cantiere di primo intervento, manutenzione e restauro dei beni artistici mobili presso il Palazzo Ducale di Sassuolo.
Gli studenti afferenti al PFP 4 (*Materiali e manufatti ceramici e vitrei; materiali e manufatti in metallo e leghe*), infine, hanno preso parte al cantiere di scavo archeologico presso la Necropoli di Pozzuolo, nel Parco Archeologico di Veio (Isola Farnese), avviato dall'Università Roma Tre e dalla Soprintendenza Archeologica del Lazio. Le attività hanno previsto il pronto intervento su scavo e la collaborazione con archeologi e antropologi per il prelievo dei manufatti, in parte sottoposti a successivo intervento conservativo.
L'attivazione di tutti i cantieri, a cui lo staff del CCR e dell'Università lavora per tutto il corso dell'anno accademico, è resa possibile grazie alla disponibilità degli enti proprietari delle opere e dei monumenti oggetto di tirocinio, nell'ottica anche di un'alleanza con il territorio che consenta di diffondere gli esiti degli studi e delle ricerche maturate nell'ambito del Corso di Laurea.

Studenti sul cantiere didattico che interessa gli stucchi dello Scalone monumentale del Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Fondazione Kepha Onlus

Organizzazione di Promozione Umana Sociale
Centro Internazionale di Formazione

Notte dei Musei al CAM
Presentazione al pubblico dei reperti rinvenuti durante gli scavi

È passato quasi un anno da quando è stata siglata la concessione di scavo tra la Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani e la Fondazione Kepha onlus, avvenimento che temporalmente sembra dietro l'angolo ma che in realtà è molto distante per i progressi fatti dalla struttura.
Tale documento oltre a permettere di avviare campagne di scavo archeologico nella necropoli Manicalunga-Timpone Nero, dov'è ubicato il CAM-Campus Archeologico Museale, sede siciliana della fondazione, rappresenta anche il fine per il quale il CAM è sorto, ovvero mettere in luce le antiche sepolture selinuntine recuperandone i corredi, facendo attività di ricerca, studio e restauro ed infine, realizzando "un museo aperto sulla necropoli ".
Per chi non conosce la campagna intorno a Castelvetrano, sembra incredibile che tra migliaia di antichi ulivi si trovi la più vasta necropoli dell'antica Selinunte, decine di migliaia di tombe, oggetto di razzie di tombaroli del secolo scorso, quando quei predatori scavavano illecitamente per trovare l'oggetto bello, sottraendolo per sempre alla comunità, disperdendolo tra collezionisti senza scrupoli.

Fig. 1 - Area di scavo dove sono emerse importanti tombe, in lontananza il CAM.

Fig. 2 - L'area dell'antica necropoli riportata alla luce durante la prima fase di scavo, tra novembre 2012 e febbraio 2013.

La fondazione, grazie al suo operato che trova come fine ultimo questa campagna di scavo, condotta sotto l'attenta supervisione della Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, sta riportando la legalità in quei territori tanto violati e saccheggiati non solo per restituire i ritrovamenti al godimento di tutti, ma anche per recuperare tutte quelle notizie che provengono dagli abissi del tempo.
Sono state riportate alla luce decine di tombe di diversa tipologia ed è stata svelata la tessitura di parte della necropoli, informazioni che speriamo possano contribuire ad arricchire la storia di Selinunte.
Decine di oggetti facenti parte di corredi funerari più vari sono stati rinvenuti, ripuliti e catalogati all'interno del CAM. Lekithos, Kylix, Askos, lucerne e tazze sono riemersi dopo millenni di oscurità.
Tra questi in una mattina di novembre i resti di un inumato hanno entusiasmato gli archeologi. Agli occhi degli studiosi si è presentato uno scheletro in discreto stato di conservazione con una tazza di fine argilla a vernice nera in prossimità della mano destra, recante inciso MOSKO. Al momento è prematuro formulare qualsiasi ipotesi a chi appartenesse quel nome, solo studi successivi potranno svelare questo mistero antico 2500 anni, ma a noi del CAM piace pensare possa trattarsi del selinuntino sepolto, forse un giovane, i cui genitori affranti avrebbero fatto incidere il nome sul fondo di

Fig. 3 - Al centro dell'immagine, il fondo di una tomba a cappuccina, realizzata con materiale ceramico, deformata nei secoli per i movimenti del terreno.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

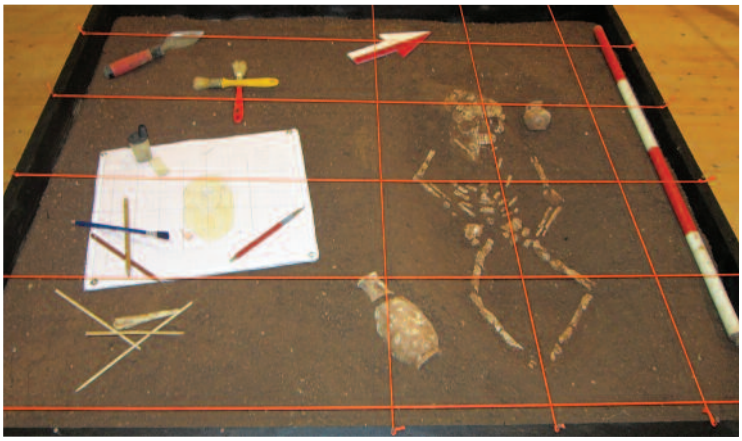
INDICE

Fig. 4 - I reperti più significativi sinora rinvenuti durante gli scavi.

Fig. 5 - I visitatori in una sala del museo allestita per la serata.

Fig. 6 - I laboratori di restauro del CAM.

Fig. 7 - La ricostruzione di una tomba a fossa di un bambino con il suo corredo funerario.



quella tazza che l'avrebbe dissetato lungo il viaggio verso l'eternità. Successivi esami hanno accertato che i resti appartengono ad un giovane presumibilmente morto per cause naturali vissuto con molta probabilità alla fine del V sec. a.C., dunque sul finire della vita della città avvenuta per mano dei cartaginesi.

La serata dedicata alla notte dei musei, promossa dal MIBAC, iniziativa che sta trovando negli anni sempre più interesse e partecipazione tra il pubblico, ci è sembrata un'importante occasione per presentare alla comunità i rinvenimenti scaturiti durante il primo anno di scavo. Per questo motivo il CAM e la relativa area archeologica hanno aperto le porte straordinariamente sabato 18 maggio dalle 21 in poi.

È stato possibile visitare, con le dovute limitazioni e cautele, i laboratori di restauro dove vengono custoditi i reperti provenienti dagli scavi. In una sala del museo adiacente ai laboratori, è stata ricostruita, all'interno una teca, una tomba a fossa (tipologia di sepoltura nella nuda terra), con lo scheletro perfettamente conservato di un bambino di pochi anni con il suo corredo funerario e tutti gli strumenti che l'archeologo utilizza per il recupero dei resti ossei e del corredo ceramico.

Per l'occasione è stato allestito un espositore dove sono stati collocati i reperti più significativi che compongono i corredi funebri sinora rinvenuti, sono stati realizzati dei pannelli espositivi e proiettate su uno schermo le foto delle fasi del lavoro di scavo, che vanno dall'identificazione della tipologia di sepolture ritrovate al loro rilievo con il corredo funebre.

La partecipazione del pubblico è stata amplissima, fino a tarda notte, e composta da adulti e numerosi ragazzi. Il notevole interesse delle persone ha reso necessaria la continua presenza dei nostri collaboratori che hanno fornito ampie informazioni ai vari gruppi che si succedevano nei locali.

A titolo personale e come responsabile per la diagnostica e restauro della fondazione vorrei ringraziare quanti con il loro lavoro e passione per l'archeologia hanno permesso la realizzazione di questa serata. In primis il nostro Direttore del CAM l'avvocato Giovanni Miceli, grazie al quale il CAM è cresciuto negli anni ed ha profuso una impronta indelebile. Un sentito ringraziamento va anche ai nostri collaboratori che hanno curato l'allestimento della mostra, quali l'archeologo Ferdinando Lentini, l'archeologa Linda Adorno, l'archeologo e disegnatore Filippo Pisciotta, l'architetto Stefania Pipitone, l'antropologo Roberto Micciché ed i sig.ri Giovanni Etiopia, Antonino Etiopia, Emanuele Etiopia ed Antonino Voltaggio.

Andrea Pandolfi

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana

SUPSI

Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana

L'INFLUENZA DEGLI STUCCATORI TICINESI NELL'ARTE DEL GRANDUCATO DI LITUANIA

L'Istituto materiali e costruzioni della SUPSI ha avviato, con il sostegno finanziario del fondo Sciex.ch, della Confederazione Svizzera e della Conferenza dei Rettori delle Università Svizzere, una ricerca con la Vytautas Magnus University di Kaunas (Lituania) sul ruolo che gli stuccatori ticinesi hanno avuto nell'influenzare la decorazione dei principali edifici barocchi costruiti nel Granducato di Lituania tra il XVI e il XVIII secolo.
I legami tra il Ticino e la Lituania erano già stati presentati dal professor Rustis Kamuntavicius nella sua pubblicazione *Lithuania and Switzerland: Communication History till the end of the 18th c.* del 2005 e la mostra tenutasi a Mendrisio nel 2011 a cura di Edoardo Agustoni. In questi mesi, la borsa di studio messa a disposizione dalla Confederazione, rende possibile intensificare le ricerche. Dall'inizio di settembre, la storica dell'arte dottoressa Ausra Vasiliauskiene è al lavoro presso l'Istituto per analizzare il ruolo che l'ambiente culturale ticinese di metà Seicento e la grande maestria della decorazione a stucco hanno avuto sui protagonisti della scena artistica lituana. La ricercatrice considererà in particolare le figure di Giovanni Maria Merli (1631-1707) e di Giovanni Pietro Perti (1648-1714). Il Merli, originario di Albogasio (Val Solda), decorò il palazzo Pacas a Jieznas e il monastero camaldolese di Pazaislis (1673) e pare fosse abilissimo nel realizzare forme aggettanti particolarmente leggere e sottili. Il Perti, invece, originario di Muggio, venne invitato a Vilnius dal nobile Michal Kazimierz Pacas e lavorò per le più importanti famiglie lituane. La sua fama è legata alle decorazioni in stucco della Chiesa di San Pietro e Paolo (1677-1682) di Vilnius, considerata il capolavoro dell'arte barocca lituana. Tra i suoi altri importanti edifici si segnalano i palazzi Slushko (1690) e Sapiega (1691), la chiesa e il monastero dei Trinitari ad Antakalnis, la progettazione interna e il magnifico apparato decorativo della cappella di San Casimiro nella Cattedrale di Vilnius (1686-1688). Maggiori informazioni si possono consultare sul sito Artisti ticinesi in Europa http://www.artistiticinesi-ineuropa.ch/ita/polonia-ita.html e su Ticino e Lituania: una guida http://www.megasy.com/ticino2/vietoves_tic_it.php.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Questa ricerca viene seguita da Giacinta Jean, responsabile del corso di laurea in conservazione e restauro della SUPSI, in collaborazione con la restauratrice Stefania Luppichini, specializzata nella conservazione delle decorazioni a stucco e con il dott. Giovanni Cavallo, che coordina le analisi sulla caratterizzazione dei materiali che verranno svolte sia su opere in Lituania sia su opere in Ticino. Nel prossimo autunno i risultati dello studio verranno pubblicati e verrà organizzata una mostra che aiuti a mettere in luce similarità e differenze dei due ambiti culturali.
(Foto di Martynas Ambrasas)

Fig. 1 - G. P. Perti, G. M. Galli, Caritas*, 1678-1679. Chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Vilnius.*

Fig. 2 - G. M. Merli, Sant'Antonio Abate*, 1673-1676. Chiesa della Beata Vergine della Visitazione. Pazaislis.*

Fig. 3 - G. M. Merli, San Simeone Stilita*, 1673-1676. Chiesa della Beata Vergine della Visitazione. Pazaislis.*

OPD – Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze

IL SAN GIOVANNINO DI ÚBEDA RESTITUITO

Verso la fine del 1994 sono arrivati all'Opificio delle Pietre Dure diciassette frammenti marmorei appartenenti a quella che fino al 26 luglio 1936 era stata la statua del *San Giovannino* di Úbeda, riferita nel 1930 da Manuel Gómez Moreno a Michelangelo. Più di recente l'attribuzione è stata ripresa e sostenuta da Francesco Caglioti sulla base di nuovi studi anche di carattere stilistico, iconografico e documentario. Quella data del 26 luglio 1936, infatti, segna la fine dell'integrità della scultura, posta nella nicchia a sinistra sopra l'altare della Cappella del Salvatore a Úbeda: quel giorno la statua fu profondamente danneggiata dalla furia iconoclasta dei Repubblicani, durante la Guerra Civile spagnola insieme alle altre sculture sovrastanti l'altare, fatta eccezione per quella del Salvatore, nel retablo di Alonso Berruguete, più in alto e quindi inaccessibile.
Dopo gli accordi opportunamente presi tra il Duca di Segorbe, proprietario della Cappella e l'allora soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure Giorgio Bonsanti, come già detto, i frammenti sono stati trasferiti a Firenze e da quel momento si sono susseguiti ipotesi di montaggio e varie progettualità. A questo proposito corre l'obbligo ricordare il piano messo a punto da Annamaria Giusti nel 2000 con Giorgio Accardo, direttore del Laboratorio di Fisica e controlli ambientali dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, con le tecniche digitali 3D, ma che mancando del supporto imprescindibile di una completa ricognizione fotografica, produsse un modello molto lontano dal vero, in scala 1:4. Solo nel 2011 il lavoro ha cominciato a decollare grazie a Francesco Caglioti che ha contemperato in maniera assolutamente esemplare gli interessi di anni di studio approfondito su questa scultura con le necessità conservative, affidandoci tutte le foto rinvenute in grande parte nella fototeca del Kunsthistorisches Institut e grazie al rapporto già stabilito, l'anno precedente, con la ditta UNOCAD di Altavilla Vicentina. Dopo il rilievo dei frammenti, da cui ne sono stati opportunamente estrapolati tre, evidentemente erratici, e la realizzazione del 3D, si è passati alla fase della prototipazione in nylon e vetro. Premesso che era necessario, sulla base delle scelte metodologiche concordate dal consiglio scientifico (Marco Ciatti, Giorgio Bonsanti, Francesco Caglioti, Cecilia Frosinini, Maria Cristina Improta) che le parti contemporanee aggiunte fossero assolutamente riconoscibili e ritrattabili, il materiale delle prototipazioni doveva essere inerte, sia da un punto fisico che chimico, rispetto al marmo. Il punto di maggior difficoltà nel montaggio era rappresentato dal bacino (ca. 50 kg) che ha comportato la realizzazione di una complessa struttura di metallo con una piastra d'acciaio. Le prototipazioni sono state montate con l'uso di magneti, in modo da garantire in qualsiasi momento uno smontaggio in tempo reale. Le stesse sono state rilavorate con la polyfilla, un gesso sintetico, su cui successivamente sono state eseguite delle patinature, per ammorbidire e abbassare il contrasto tra integrazioni e parti originali. La testa del Santo, il più rappresentato nella storia dell'arte occidentale, è quella che maggiormente allude, nelle carbonizzazioni del frammento con gli occhi fortunatamente intatti, agli orrori di quella giornata d'estate del 1936. Le vistose tracce di fuoco sono state abbassate dopo la pulitura con un controllatissimo laser: invece non si è potu-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

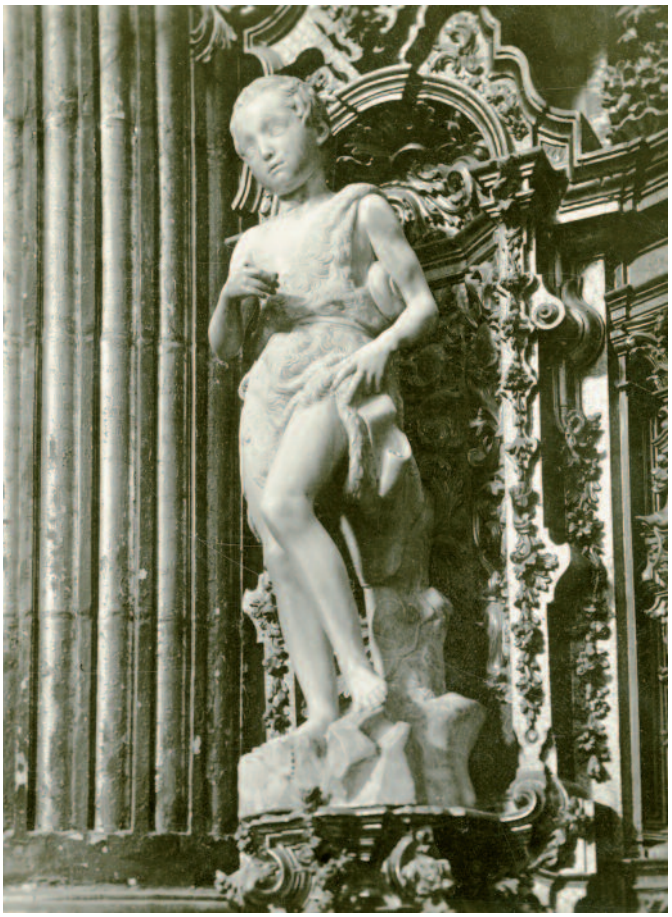
A fianco:
I frammenti del S. Giovannino dopo la distruzione del 1936. (Foto Istituto Patrimonio Culturale Spagnolo, Madrid).

In basso:
La statua del S. Giovannino, Cappella di S. Salvatore, Úbeda, prima del 1936. (Foto Istituto Patrimonio Culturale Spagnolo, Madrid).

S. Giovannino, restituito dopo l'intervento di restauro.

to far niente per il modellato, molto penalizzato, dei capelli. Il gesto magistralmente risolto della ciotola sotto l'ascella che nel momento della presa determina lo spostamento del muscolo del braccio del Santo fanciullo è una straordinaria prova di conoscenza anatomica, degna di un grandissimo scultore. La scelta invece di non riproporre il dito indice della mano destra, verosimilmente puntato verso il cartiglio del piccolo Profeta per sollecitare l'attenzione del riguardante, è stata dettata dal fatto che il dito che appare nella documentazione fotografica non era quello originale, ma reinventato: sarebbe stato quindi criticabile riproporre un indice di pura fantasia.
Dal 24 giugno scorso il *San Giovannino* è esposto nel Museo dell'Opificio delle Pietre Dure dove rimarrà fino alla fine del prossimo agosto. Probabilmente, prima di rientrare definitivamente in Andalusia, si fermerà qualche tempo a Bologna (San Petronio), a Venezia (Ca' d'Oro) e a Madrid (Prado).

Cristina Improta
Direttore Settore
Restauro Materiali lapidei



Soprintendente Opificio delle Pietre Dure
Marco Ciatti
Direttore di Settore
Cristina Improta
Restauratori interni
Paola Lorenzi
e Franca Sorella
Collaboratori ex allievi
Irene Giovacchini
Referenti scientifici di Settore
Simone Porcinai
e Andrea Cagnini

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Conservazione preventiva

La *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio

Trasporto e esposizione in mostra

Kermes
LA RICERCA

Elisabetta Giani

Introduzione

La grande tela di Caravaggio con la *Resurrezione di Lazzaro*, restaurata presso l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) di Roma, ha avuto vicende storiche e conservative assai complesse e per molti versi poco note, almeno fino alla sua musealizzazione presso il Museo Regionale di Messina dove attualmente si trova, insieme all'*Adorazione dei pastori* dello stesso autore.

La lunga permanenza dell'opera sull'altare maggiore della chiesa dei Padri Crociferi di Camillo de Lellis in condizioni non appropriate e in totale assenza di precauzioni di tipo conservativo, aggravate dal clima umido della città (tab. 1), ha fatto sì che nel corso dei secoli questa tela abbia avuto bisogno di ripetuti interventi di restauro. Infatti, la massiccia presenza di sostanze sovrammesse riscontrata sulla superficie del dipinto, impiegate anche per aiutare la riadesione della pellicola pittorica al supporto, denuncia proprio il suo cattivo stato, e gli sbiancamenti diffusi altro non sono che la conferma della sua prolungata permanenza in condizioni ambientali non idonee.

Presso il Museo Regionale di Messina è da tempo in corso un monitoraggio delle condizioni microclimatiche della sala mediante un sistema per la registrazione dei valori di temperatura (T) e umidità relativa (UR) dell'aria, posto accanto alla tela. Purtroppo, l'attuale sede del museo ha un sistema di climatizzazione delle sale non perfettamente funzionante e dunque il dipinto, esposto al piano terreno dove le porte di accesso di molte sale conducono nel magnifico giardino-antiquarium, da molti anni si trova in condizioni microclimatiche non sempre idonee (fig. 1).

Elisabetta Giani
Fisico dell'ISCR, si occupa di conservazione preventiva e di controlli ambientali. Partecipa a progetti di ricerca con l'Università di Roma La Sapienza, con il CNR e con il Politecnico di Milano per lo studio e l'applicazione di sistemi innovativi alle problematiche dei beni culturali. È docente di Fisica ambientale presso l'ISCR e la Scuola di Specializzazione di Beni Culturali dell' Università di Macerata.
Fa parte dell'UNI e del CEN, per i gruppi di lavoro Environment e Transport.

mese	T media	UR% media	mese	T media	UR media
Gennaio	13°C	73%	Luglio	27°C	63 %
Febbraio	13°C	71 %	Agosto	27°C	66 %
Marzo	14°C	69 %	Settembre	24°C	68 %
Aprile	16°C	69 %	Ottobre	20°C	70%
Maggio	19°C	67%	Novembre	16°C	73%
Giugno	23°C	64%	Dicembre	13°C	74%

Tab. 1 Tabella di sintesi delle medie di T ed UR della città di Messina (1971-2000), pubblicate nell'*Atlante Climatico d'Italia* del Servizio Meteorologico dell'Aeronautica Militare.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

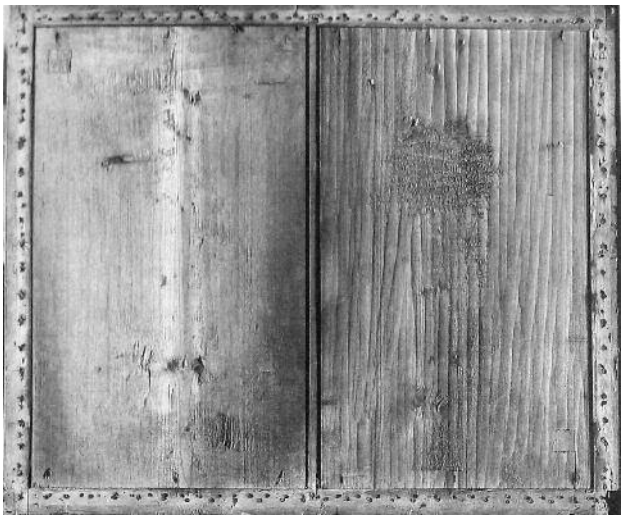
INDICE

Fig. 1 - Il giardino del Museo Regionale di Messina ed una porta di accesso alle sale.

Fig. 2a-b - A. Mantegna, *Presentazione al tempio*, Berlino, Gemäldegalerie, recto e verso[9].

1

2a



2b

La nuova sede del museo, ancora in fase di ultimazione, e che in futuro ospiterà l'opera, sarà certamente provvista di presidi per il controllo ed il trattamento dell'aria tuttavia, così come è stato fatto per la *Decollazione del Battista* di Malta[1] e più recentemente per l'*Adorazione dei pastori*[2], anche per questa grande tela è sembrato opportuno predisporre, quale ulteriore misura di prevenzione, una protezione del retro.

La protezione del retro del dipinto come scelta conservativa

L'applicazione di una protezione sul retro del dipinto, che può essere costituita da materiali diversi (legno, tela e oggi anche materiali sintetici) è una pratica utilizzata da molti anni. Infatti, come emerge anche da antichi inventari, sono numerose le tele - alcune giunte sino a noi in tali condizioni - che un tempo erano fissate o *controfondate* su tavole (figg. 2-4).

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

3a

3b

Fig. 3a-b - L.J. Wout Ersin, *Ritratto di Sophia van Vervou*, Franeker, Museum Martena (in prestito dal Rijksmuseum di Amsterdam), recto e verso[10].

4a

4b

Fig. 4a-b - Domenichino, *San Francesco in estasi*, Roma, Santa Maria della Concezione, recto e verso (per gentile concessione della C.B.C. di Roma).

re - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

5

Fig. 5 - La *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio durante le operazioni di allestimento della mostra al Museo di Roma di Palazzo Braschi.

6

7

Figg. 6-9 - Preparazione dei pannelli in *Polionda* e del sistema di fissaggio con velcro per l'applicazione al telaio.

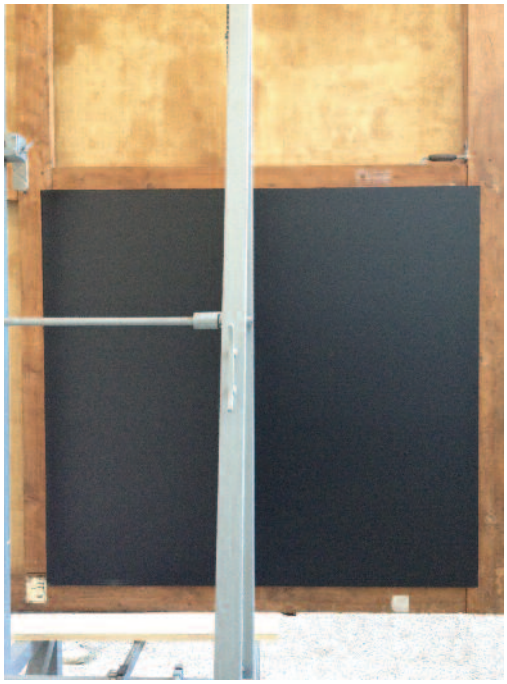
Accorgimenti di questo tipo consentono di isolare meglio le pale d'altare dal muro retrostante, riducono gli sbalzi di temperatura tra il fronte e il retro, stabilizzano le fluttuazioni repentine e prevengono il depositarsi di polvere sul retro della tela e negli spazi tra tela e telaio cosa che, alla lunga, può causare danni anche al dipinto. Ovviamente la protezione svolta dal *controfondo* è utile anche qualora l'opera sia esposta nel museo, conservata nel deposito, nonché durante le movimentazioni. In particolare, in questi anni in cui le esposizioni temporanee si susseguono e si accavallano spesso in maniera incomprensibile, questo genere di protezione diviene indispensabile perché protegge il dipinto anche da danni meccanici, evita che il telaio e le traverse vengano utilizzati come maniglie durante la movimentazione e crea un cuscino d'aria che riduce le vibrazioni della tela, sia durante le fasi di imballaggio e disimballaggio, sia durante il trasporto in cassa (funzione quest'ultima particolarmente importante nel caso di grandi dipinti).

La *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori*, dati i numerosi eventi espositivi a cui hanno ultimamente partecipato, appaiono due casi particolarmente significativi.

Per *l'Adorazione dei pastori* la protezione del retro è stata realizzata con un sistema di teli di Gore-Tex®3 fissati col velcro lungo il perimetro

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



8

10

9

11

Fig. 10 - Tenditore angolare metallico, con funzione di regolazione del tensionamento.

Fig. 11 - Movimentazione della *Resurrezione di Lazzaro*: una delle funzioni dei pannelli è creare un cuscino d'aria fra tela e pannello che attenua le vibrazioni.

dei riquadri del telaio, in modo da consentirne una facile rimozione. Per la *Resurrezione di Lazzaro* si è preferito, invece, realizzare una protezione del retro meno permeabile, applicata a fine restauro prima del suo spostamento dai Laboratori dell'ISCR al Museo di Roma a Palazzo Braschi, dove l'opera è stata esposta dal 14 giugno al 16 luglio 2012 con un allestimento che non prevedeva l'appoggio del dipinto alla parete (fig. 5).

La chiusura dei sei riquadri del telaio è stata dunque effettuata usando pannelli in materiale semirigido in PVC a struttura alveolare, comunemente denominato *Polionda*, applicati con il velcro (figg. 6-9).

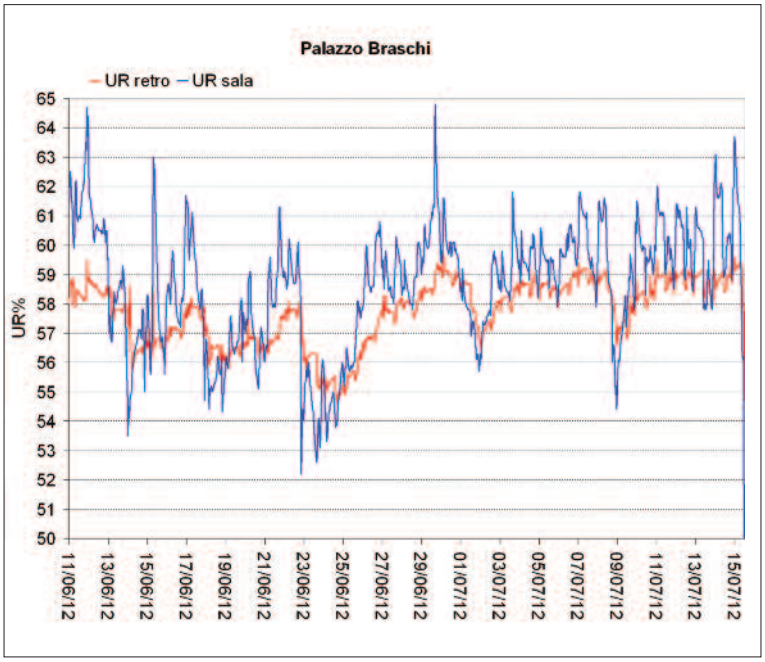
Questa soluzione consente un facile accesso al retro del dipinto, sia per l'eventuale registrazione dei tenditori metallici presenti agli angoli dei riquadri del telaio per la regolazione del livello di tensionamento della tela, sia per le necessarie ispezioni e manutenzioni periodiche (fig. 10).

Per l'allestimento della mostra, a causa delle grandi dimensioni del dipinto e dei numerosi passaggi da fare attraverso le porte delle sale di Palazzo Braschi, è stata necessaria una movimentazione senza la cassa; durante questa fase i pannelli sul retro hanno impedito che l'opera subisse sollecitazioni meccaniche dovute allo spostamento d'aria causato dall'effetto vela della tela[4] (fig. 11).

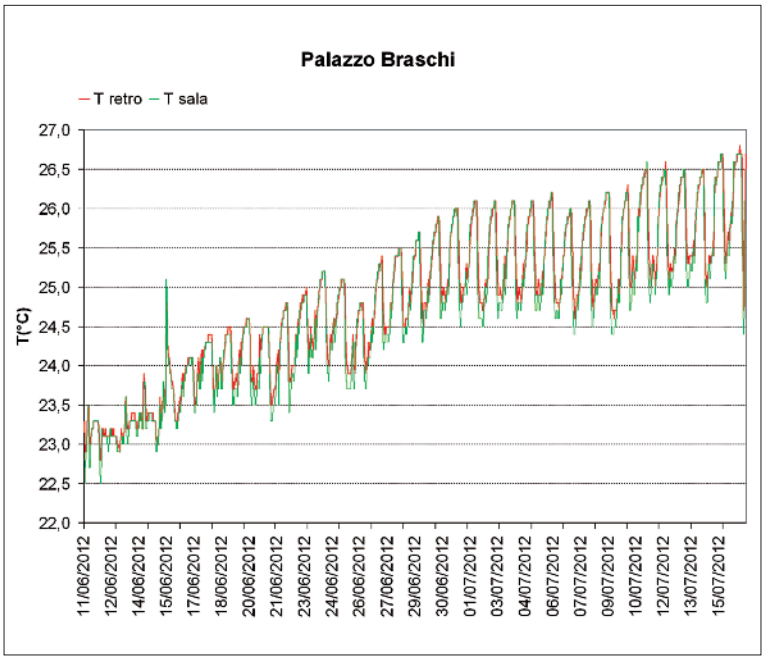
Per il controllo dell'effetto dei pannelli sul microclima del retro del dipinto, nell'interfaccia di uno dei sei riquadri tela-pannello è stato fissa-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



12



13

Fig. 12 - Confronto fra gli andamenti di UR registrati in sala e nell'interfaccia pannello-tela, durante l'esposizione del dipinto presso il Museo di Roma di Palazzo Braschi.

Fig. 13 - Confronto fra gli andamenti di T registrati in sala e nell'interfaccia pannello-tela durante l'esposizione del dipinto presso il Museo di Roma a Palazzo Braschi.

to un *datalogger* per la registrazione di T ed UR con trasmissione dati *wireless*; un secondo *datalogger* è stato installato nella sala per la registrazione dei valori di confronto[5]. L'analisi dei valori registrati ha messo in luce l'efficacia dei pannelli che hanno attenuato le fluttuazioni repentine di UR, mantenendo all'interno del volume d'aria pannello-tela condizioni igrometriche decisamente più stabili rispetto a quelle della sala espositiva. Come mostra il grafico in figura 12, durante l'intero periodo dell'esposizione l'intervallo di variabilità dell'UR della sala è stato dell'ordine del 15%, con fluttuazioni giornaliere fino al 10%, mentre l'intervallo di variazione dei valori di UR all'interno dell'interfaccia pannello-tela è rimasto costantemente minore del 5%, con fluttuazioni giornaliere che non hanno superato il 3%.

Dal punto di vista della stabilizzazione termica, certamente meno importante per la conservazione del dipinto, il grafico mostra che il pannello di protezione dà luogo ad un abbattimento di qualche decimo di grado nell'interfaccia pannello-tela rispetto alle variazioni termiche dell'aria della sala. Il pannello non ha invece alcun effetto sul lungo periodo, non operando alcuna modifica rispetto all'aumento stagionale della temperatura esterna che ha un evidente impatto sulla temperatura in sala (fig. 13).

I pannelli applicati sul retro sono stati mantenuti in opera anche al termine della mostra ed il dipinto è stato riportato nella sua sede di Messina dotato di questo sistema di protezione.

Nota sulle condizioni di trasporto

Il trasferimento del dipinto da Messina all'ISCR per la revisione del restauro è stato effettuato nel mese di novembre e la fase di imballaggio (fig. 14) è avvenuta durante una giornata eccezionalmente piovosa. Il grafico di figura 15 mostra le condizioni microclimatiche della sala del Museo Regionale di Messina nelle ore immediatamente precedenti l'inserimento dell'opera in cassa (fra le ore 11.00 e le 14.00 circa). Si evidenzia una situazione di elevata umidità relativa, superiore al 70%, che conferma quanto sopra esposto riguardo l'impatto che le condizioni climatiche esterne hanno sul microclima interno del museo. Il precondizionamento della cassa (UR ~ 60%), stabilito proprio in relazione ai valori medi di UR della sala del

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

museo e di quelli del laboratorio di restauro dove sarebbe poi giunta l'opera, è stato superato a causa della permanenza della cassa nella sala del museo in queste condizioni climatiche avverse[6].

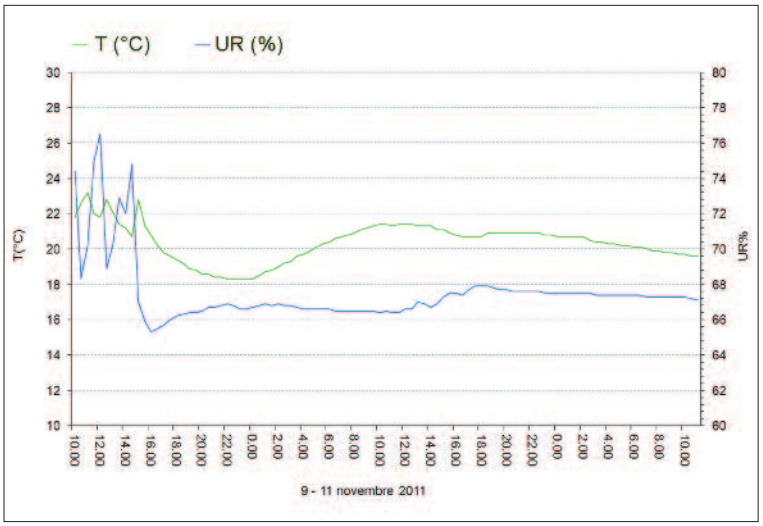
I valori di T ed UR sono stati registrati da un *datalogger* inserito nella cassa[7] anche per tutta la durata del trasporto, dal Museo all'ISCR. Dalle ore 15.00 in poi, e durante l'intero trasferimento, la cassa è rimasta all'interno del camion climatizzato e l'opera non ha subito ulteriori variazioni microclimatiche di rilievo (fig. 15).

Il ritorno dell'opera a Messina è invece avvenuto nelle giornate del 16 e 17 luglio, giornate molto calde e molto asciutte. In particolare, l'inserimento della tela nella cassa è avvenuto il giorno 16 nel grande atrio di Palazzo Braschi, mentre l'opera è stata tolta dalla cassa il 17 mattina, in una sala del Museo Regionale di Messina. Anche in questo caso si può vedere come le maggiori variazioni avvengano proprio al momento dell'inserimento/estrazione dell'opera nella e dalla cassa (fig. 16).

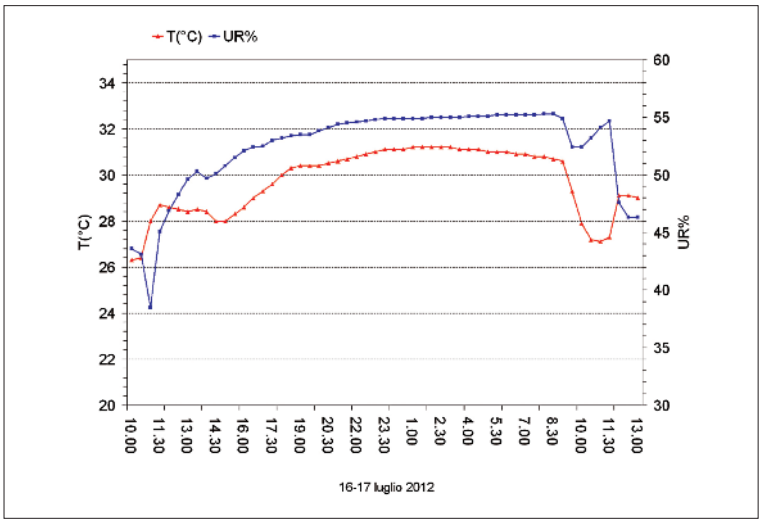
Conclusioni

Il diverso andamento dell'UR registrato dal *datalogger* posizionato nella sala del Museo di Roma a Palazzo Braschi rispetto a quello collocato fra pannello e tela, conferma che la protezione del retro realizzata mediante l'impiego di pannelli in *Polionda*, seppur non applicati in maniera ermetica, agisce come ritardante rispetto alle variazioni repentine di UR, costituendo un efficace *filtro igrometrico* di protezione. Questa pratica semplice, economica e facilmente reversibile potrebbe dunque trovare una maggiore applicazione non solo in caso di spo-

14



15



16

Fig. 14 - Chiusura della cassa nella sala del Museo Regionale di Messina, prima della partenza dell'opera per l'ISCR.

Fig. 15 - Andamenti di T e UR registrati dal *datalogger* dal momento dell'imballaggio presso il Museo Regionale di Messina fino all'arrivo nel laboratorio dell'ISCR.

Fig. 16 - Andamenti di T e UR registrati dal *datalogger* inserito nella cassa dal momento dell'imballaggio a Roma fino al momento della ricollocazione della tela nel Museo Regionale di Messina.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

stamento di opere, ma anche per migliorare le condizioni ambientali di esposizione permanente dei dipinti. L'uso di *datalogger* che registrano e trasmettono i dati *wireless*, dotati di batterie che hanno una durata di circa un anno se programmati per un'acquisizione ogni 30 minuti, semplifica molto le attività di monitoraggio e richiede un'ispezione del retro con cadenza annuale, per la manutenzione ordinaria della strumentazione.

Per ciò che concerne le sollecitazioni microclimatiche in occasione del trasferimento di opere fra sedi espositive diverse, l'aspetto veramente critico non risiede tanto nella permanenza dell'opera in cassa, ma è piuttosto legato alle condizioni microclimatiche dei luoghi di stazionamento delle opere precedentemente il loro inserimento/estrazione nella e dalla cassa. Da questo studio emerge ancora una volta l'importanza degli spazi di servizio delle sedi espositive, dove le opere vengono effettivamente inserite e tolte dalle casse, ed in particolare la necessità che anche questi spazi abbiano sistemi di climatizzazione del tutto analoghi a quelli delle sale affinché le opere non si trovino improvvisamente in condizioni ambientali differenti, e spesso peggiori, rispetto a quelle della sala dove erano esposte.

Si sottolinea, infine, la ben nota questione concernente la compatibilità delle condizioni microclimatiche di esposizione dell'opera nel museo di appartenenza con quelle della sede ospitante. Purtroppo, in caso di musei privi di un affidabile controllo microclimatico risulta assai difficile mettere a punto delle condizioni ambientali idonee presso la sede dove l'opera verrà esposta in mostra e, talvolta, la richiesta di condizioni espositive teoricamente idonee, realizzate mediante climatizzazioni attive o, in caso di dipinti di piccole e medie dimensioni, mediante vetrine o *climabox*, può addirittura essere pericolosa se i valori della climatizzazione o del microclima del contenitore non vengono attentamente definiti sulla base di dati affidabili forniti dall'istituzione che presta l'opera[8].

Questo pone come sempre in risalto la necessità di operare azioni di controllo ambientale del museo ed azioni di monitoraggio dello stato di conservazione delle opere tali da poter, in ogni momento, disporre dei dati necessari a fare una corretta valutazione sulla reale opportunità di concedere l'opera in prestito e, in caso affermativo, di indicare le precauzioni da adottare affinché movimentazione, trasporto ed esposizione in mostra avvengano in condizioni di maggior sicurezza possibile.

Note

[1] M. Ciatti, R. Boddi, C. Danti, *La "Decollazione del Battista" di Caravaggio a Malta: dal restauro alla conservazione*, in "OPD restauro", 16 (2004), pp. 69-82.

[2] Comunicazione orale dell'ing. Claudio Falcucci che ha curato il controllo microclimatico di questa opera.

[3] Il Gore-Tex® è un tessuto composto da politetrafluoroetilene (PTFE) espanso termomeccanicamente. Il tessuto è costituito da membrane di Gore-Tex® che lo rendono traspirante, permettendo il passaggio del vapore acqueo.

[4] C. Lebret, *Le transport des peintures sur toile: protection et emballage de l'œuvre*, in "Conservation restauration des biens culturels: revue de l'ARAAFU", 6 (1994), pp. 28-32.

[5] Sistema monitoraggio via radio Marconi Spy T, UR (+/- 0.2°, +/-3%).

[6] Questo è purtroppo un problema ricorrente quando le opere vengono imballate in ambienti privi di climatizzazione; in questo caso specifico la permanenza dell'opera in condizioni di elevata umidità è stata di poche ore, ma in coincidenza di precipitazioni piovose eccezionali.

[7] *Datalogger Escort ILog* (+/- 0.2°, +/-3%).

[8] Questo significa poter disporre di valori di T ed UR (medie, massimi, minimi, escursioni etc.) registrati con continuità usando strumentazione correttamente tarata e mantenuta. Emerge proprio in questi casi l'importanza delle schede di prestito, dei *Facility Report*, delle informazioni relative alla Scheda Conservativa ed Ambientale inserite nel programma Gesmo (Sistema per la Gestione delle Mostre diffuso dalla Direzione Generale per il Paesaggio, Belle Arti, Architettura e Arte Contemporanea). Infatti, in questa ultima è fatta esplicita richiesta delle modalità di monitoraggio delle sale del museo e delle condizioni microclimatiche del luogo di esposizione abituale dell'opera. Il sistema GESMO, con la rilevazione dei dati su mostre in cui sono esposte opere di proprietà statale e non statale, permette la gestione informatizzata del procedimento di autorizzazione ai prestiti per le opere d'arte, di cui all'articolo 48 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (decreto legislativo n. 42/2004 e s.m.i.).

[9] Immagini tratte da un workshop tenutosi presso l'ISCR nel 2007 dalla dott. ssa Giovanna Di Pietro e dal dott. Laurent Sozzani dal titolo *Backboard protections for canvas paintings: history, modern use and effect on microclimate and on vibrations*.

[10] *Idem*.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Il Castello di Anghiari in Alta Valtiberina

Kermes
LA RICERCA

Olimpia Niglio

Il primo nucleo abitativo di Anghiari (provincia di Arezzo) ha origine in tempi molto remoti e le poche notizie reperite sono frammentate e non sempre adeguatamente documentate.

Il geografo Emanuele Repetti all'inizio del XIX secolo, nel descrivere il centro storico di Anghiari, annotava che una delle più antiche memorie risaliva al 13 novembre 1083 quando Bernardo, figlio di Ranieri e signore di Galbino e Montedoglio nonché feudatario dei marchesi del Monte Santa Maria, acquistò dal fratello Alberico la porzione del Castello e della giurisdizione di Anghiari, della pieve di Micciano e di altri luoghi dello stesso piviere[1]. Fu qui nel Castello di Anghiari che Bernardo al principio del XII secolo rimetteva a Martino priore di Camaldoli la costruzione di un monastero sotto la regola di San Benedetto e sotto la protezione di Camaldoli. La realizzazione di un convento benedettino presupponeva che la zona fosse molto disabitata e tranquilla[2].

Fu proprio sotto Ranieri, come riportato negli Annali Camaldolesi[3], che questo primitivo nucleo abitato prese la forma di castello cinto con grosse mura e forse con un'unica porta denominata "Porta Sant'Angelo" dal nome del santo a cui erano molto devoti i Longobardi presenti sul questo territorio fin dalla fine del IV secolo.

Così il geografo Repetti descriveva questo territorio:

"Anghiari. Terra nobile la più ragguardevole della Valle Tiberina, capoluogo di Comunità, residenza di un Vicario […]. Giace sull'angolo orientale di un'agevole collina spettante ai poggi che propagansi dall'Alpe di Catenaja tra il fiume Sovara e il torrente Singerna dal lato che guarda la bella pianura della Valle Tiberina dirimpetto alla città di Sansepolcro"[4].

Non si conosce con precisione quando furono costruite le prime case per la formazione del paese di Anghiari, anche se si può ipotizzare con una certa precisione che seguirono alla costruzione del Castello[5].

Interessanti e dettagliate notizie sulla storia di Anghiari si ritrovano invece nel carteggio del commendatore Agostino Nannicini, anghiarese, conservato presso l'Archivio Storico Comunale del Comune di Anghiari (A.S.C.A.), dove è stato possibile leggere interessanti appunti di storia locale. In questo carteggio si trova infatti anche una collezione del bimestrale "L'Alta Valle del Tevere" (dal 1933 al 1940) che riporta principalmente note di reperti archologici[6].

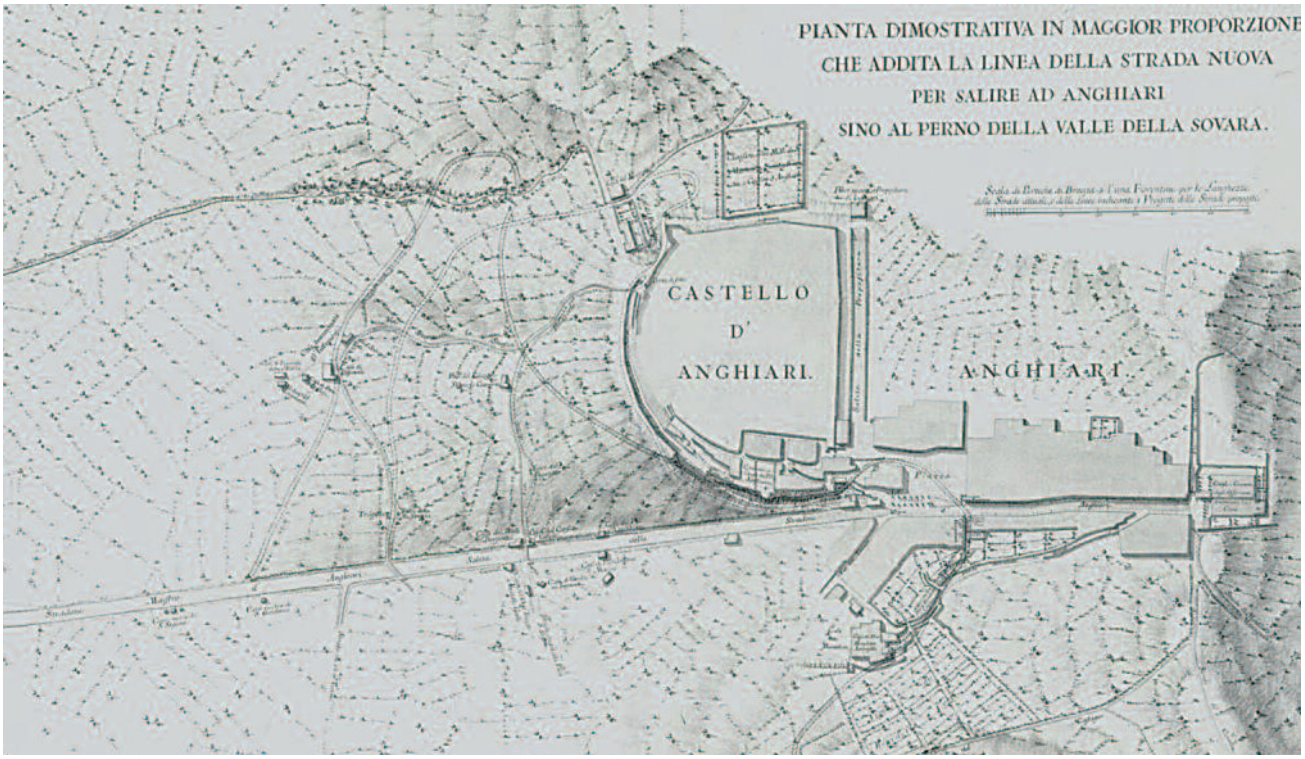
La "Pianta Dimostrativa" ivi riportata mostra la situazione del centro abitato, denominato come "Castello di Anghiari" e l'espansione seicentesca. Si tratta di un grafico non datato ma il cui sviluppo urbano lascia ipotizzare una datazione posteriore al XVII secolo (fig. 1).

Nel quaderno titolato *Documenti e notizie per una storia di Anghiari*, il Nannicini riportava interessanti notizie circa i consoli, podestà e vicari presenti in Anghiari dal 1110 a tutto il 1800. Tuttavia è solo nel manoscritto di Lorenzo Taglieschi (1598-1661, appassionato studioso di memorie anghiaresi) scritto a partire dal 1640, che si riporta la notizia della fondazione del Castello di Anghiari avvenuta nell'A.D. 384 per volere di Bernardino di Lucio Re d'Angleria di Lombardia, che una volta abbandonata la patria distrutta dai Goti, si trasferì in Toscana[7]. Qui non solo edificò il Castello, *castrum Angulare*, ma anche la prima cerchia di mura e inoltre donò al popolo di Anghiari la sua propria Arme in

Olimpia Niglio
Professor presso la Kyoto University (Giappone). In Italia collabora come docente di Restauro Architettonico presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università degli studi eCampus. Dal 2006 è Visiting Professor presso l'Universidad de Ibagué (Colombia). È membro ISCARSAH-ICOMOS e del Forum UNESCO.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



1

Fig. 1 - A.S.F., Piante dei ponti e strade, 73/I. Pianta dimostrativa della strada proposta che venendo dallo stradone di Sansepolcro passerebbe per Anghiari e quindi prendendo per le valli della Libbia e Chiassicella andrebbe ad incontrare la via della Pugliola di sopra che conduce ad Arezzo (non datata).

campo rosso a cui i fiorentini nel 1385 aggiunsero il giglio rosso in campo bianco[8]. La vicenda è documentata anche da Fedor Schneider nel volume *Le origini dei comuni rurali in Italia* in cui si legge:

"solo nel centro dell'alta Valle del Tevere, in quell'angolo di frontiere in cui i Longobardi di Arezzo si attestarono sulla riva sinistra del Tevere e prima della conquista del bizantino *castellum Felicitatis*, che sorgeva entro o accanto alla città bizantina di Tifernum Tiberinum, strapparono dal suo distretto la pieve Sovara. Qui più tardi venne eretto come pietra angolare del regno il *castellum Angulari* (Anglaris) Anghiari […] Queste terre divennero più tardi dominio di una antica stirpe longobarda in rapporto feudale con i marchesi di Monte S. Maria il cui antenato nel 1070 si intitola dal castello Galbino"[9].

Alterne e complesse sono le vicende della storia di Anghiari che nel 1322 passò sotto la dominazione del potente vescovo di Arezzo Guido Tarlati. Dal 1337 fu poi sotto i Perugini che pochi anni dopo posero le basi per l'edificazione del Cassero all'interno del Castello, struttura realizzata su un preesistente convento benedettino, come meglio precisato in seguito. Dopo la sconfitta ghibellina nel 1339 i guelfi ripresero possesso dei possedimenti dei Tarlati e così Anghiari per circa 10 anni passò sotto il dominio di Perugia. Iniziarono così i primi lavori per la costruzione del Cassero nel 1341 e a seguire del Palazzo Vicariale proprio nella parte alta del castello dove a partire dal XVI secolo fu edificato il Monastero di San Martino di Dentro. Ma per motivi militari i lavori di difesa inclusero anche la chiesa ed il Monastero dei Camaldolesi. Fu proprio sotto la famiglia Tarlati che il Palazzo divenne sede del Vicariato di Anghiari[10]. Dopo che gli Aragonesi avevano cacciato i Tarlati e rimesso il tutto sotto la protezione dei Fiorentini, questi nel

"riconoscere la gran fede e moderna degl'Aragonesi et illustrare essa terra d'Anghiarim come veramente stata sempre devota e ossequiosa alla loro repubblica, in tutte le fationi, e specialmente nella guerra di Pietramala, eglino adunque il di 4 gennaio 1386, per nuova loro favorevolissima provisione, fecero e dichiararono la terra d'Anghiari vicariato ed il suo podestà vicario e che havesse iurisditione di vicariato sopra tutti i luoghi del Casentino […]"[11].

Da quanto qui descritto il Palazzo Pretorio di Anghiari (fig. 2) risalirebbe alla prima metà del XIV secolo e quindi prima di allora sembra non esistesse alcuna sua traccia, ma molto probabilmente fu costruito su preesistenze di precedenti

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Fig. 2 – Palazzo Pretorio, prospetto principale.

Fig. 3 - Anghiari. Il Conventone e, a destra, il Palazzo Pretorio. Archivio dell'autore (gennaio 2010).

fortificazioni e delle proprietà camaldolesi legate proprio alla vicina Badia[12]. Tali ipotesi trovano oggi conferma a seguito di scavi eseguiti nel Palazzo durante i lavori di restauro (2010-2011). Sono infatti emerse possenti murature aventi caratteristiche costruttive e materiche ben differenti dalle strutture di elevazione e che si sviluppano anche con andamento planimetrico differente rispetto alla costruzione attuale. Trova tutto questo conferma nel considerare l'area compresa tra la Badia ed il cosiddetto Conventone (attuale edificio scolastico) come complesso monastico benedettino sotto il controllo dei Camaldolesi (fig. 3).

Sull'ipotesi che potesse trattarsi di una porzione di un convento è necessario però procedere con più approfonditi studi. Il tutto trova riscontro nelle notizie documentarie riportate

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

4

Fig. 4 - A.S.C.A., Estratto della mappa catastale leopoldina del 1823. Si osserva molto chiaramente la corte interna e quindi il collegamento tra il Palazzo e il Convento delle monache e la presenza della cappella, oggi sala audiovisivi (n. 233).

accuratamente dall'Ascani in *Anghiari. Dalle origini all'anno 1400* nonché anche nella presenza documentata di affreschi con rappresentazioni religiose, come testimonia un reperto scoperto al primo piano di Palazzo Pretorio durante i lavori di restauro eseguiti alla fine degli anni '80 del XX secolo. La nicchia affrescata è stata in parte restaurata ed è attualmente protetta da un vetro.

Circa l'esistenza del convento delle monache, il cosiddetto Conventone, questo era ancora attivo nel 1764 perché la descrizione fatta in questo anno del complesso vicariale riporta le seguenti parole: "tutto il piano terreno prospettante la corte piccola, verso il convento delle monache, era destinato a 'segrete' e locali di servizio"[13].

Questa corte è quella che collegava il Palazzo al Conventone come descritto molto chiaramente nella mappa del catasto leopoldino del 1823 (fig. 4).

Prima dell'edificazione del Palazzo Pretorio i magistrati, per le loro riunioni governative, si riunivano nella Chiesa di Sant'Agostino. Lo ricorda anche lo storico Lorenzo Taglieschi: "Il primo Vicario fù Ranieri di Aluigi Peruzzi il quale diedesi subito mano ad accrescere il Palazzo dove già risiedevano i Vicari de' Tarlati, comprano perciò alcune casette sotto il Cassero, che fu quel tempo tenuto il maggiore e lo più comodo palazzo di tutto il Vicariato nel cui cortile l'anno 1394 cavarono un pozzo che fu convertito in cisterna nell'anno 1492"[14].

Nell'agosto 1390 ci fu la prima adunanza del Consiglio nella nuova sala del Palazzo del Vicariato. Nel cortile del Palazzo nei primi anni del XV secolo la Comunità fece edificare un molino per la macina di granaglie al fine di evitare di macinare in campagna per le incursioni nemiche. Nel maggio del 1440, due mesi prima della nota battaglia d'Anghiari, i Priori della Comunità avevano autorizzato all'utilizzo del battaglio di una campana per realizzare un grande palo per il molino a secco vicino al Palazzo[15].

Dalle note storiche di Lorenzo Taglieschi apprendiamo che il 4 agosto 1444 una "grandissima ed orribile tempesta di venti fuori modo tempestosi"[16] provocò ingenti danni al tetto del Palazzo e del Cassero con la perdita di numerosi coppi.

Solo nel 1510 fu approvato dal Consiglio il progetto per la pavimentazione in pietra della

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

strada che dalla porta Fiorentina giungeva al Palazzo del Vicario e di lì alla Badia. Pochi anni dopo, nel 1518, Giovan Battista di Marco di Gallo, muratore, fu incaricato alla realizzazione del loggiato in pietra sopra la porta del Palazzo del Vicario, con scala e colonne in pietra[17].

Nel 1571 Filippo Spina, vicario di Anghiari, fece allargare e lastricare il cortile del Palazzo e "murarlo intorno con una bella porta di pietra e per sicurezza del Palazzo e di tutta la terrà terminò il bastione che già era stato disegnato da Gio Camerini da Bibbiena, ingegnere, tutto di mattoni, il quale sino ai tempi nostri (ossia XVII secolo) si chiama bastione del Vicario"[18].

Queste le notizie del Palazzo che si apprendono dalle *Memorie Historiche* di Lorenzo Taglieschi fino a tutta la metà del XVII secolo e le cui note sono strettamente legate a quelle del Cassero, essendo il Palazzo stesso collegato su di un lato a questa struttura.

A seguito dei lavori di rinnovamento della piazzetta antistante il Palazzo, eseguiti nel 1972, durante delle operazioni di scavo sono emersi interessanti resti in pietra di strutture che molto probabilmente si possono far risalire all'epoca medievale del Palazzo. Una interessante documentazione fotografica è custodita presso l'ufficio tecnico del Comune di Anghiari. In particolare, sul lato sud della piazza in prossimità del muro esterno del Palazzo è stato ritrovato il rudere di un arco di fondazione, probabilmente parte del Cassero medievale su cui è stato edificato il Palazzo. Più interessante invece il ritrovamento della cisterna medievale (probabilmente quella di cui parla anche il Taglieschi, realizzata come pozzo nel 1394 e convertita in cisterna nel 1492) in corrispondenza del lato ovest della piazza sotto il muro perimetrale dell'antica Cappella del Palazzo, dove sono stati ritrovati anche resti di un'antica pavimentazione. Infine, sempre durante i suddetti lavori sono stati rinvenuti anche resti di pavimentazione in cotto con disposizione a 'spina di pesce' sotto l'attuale piano di campagna della piazza del Municipio[19].

Queste notizie storiche sono una piccola parte di quanto elaborato dalla scrivente al fine di mettere mano alla redazione di un progetto di restauro per il Palazzo Pretorio di Anghiari su commissione dell'amministrazione comunale. La ricerca storica ha costituito infatti una parte fondamentale del lavoro, durato più di un anno, per poi affrontare correttamente l'analisi della costruzione attuale e quindi la redazione del progetto. Un team interdisciplinare ha consentito di conoscere e poi controllare il complesso architettonico la cui finalità è stata anche la valutazione del rischio sismico e la sua messa in sicurezza in conformità a quanto indicato dalle *Linee Guida* del MIBAC[20]. Da un punto di vista metodologico la ricostruzione dell'intera storia costruttiva del Palazzo Pretorio ha fornito un supporto importante anche per la corretta individuazione del sistema resistente e del suo stato di sollecitazione. Aver infatti approfondito la successione costruttiva della fabbrica ha consentito di individuare le zone di massima discontinuità e disomogeneità sia materica che propria delle tecniche costruttive impiegate. L'indagine storica ha avuto anche un'altra importante finalità, ossia è stata utilizzata come strumento di controllo e verifica della risposta dell'edificio riguardo a particolari eventi naturali e antropici e alle trasformazioni funzionali attuate nel corso dei secoli. Sono stati infatti identificati gli eventi subiti, soprattutto quelli più significativi e traumatici, nonché i corrispondenti effetti accertati per via documentale (fonti scritte o iconografiche) e anche attraverso il rilievo analitico diretto del manufatto che è stato eseguito con molta attenzione anche da un punto di vista materico e del suo stato di conservazione.

La conoscenza della risposta della costruzione ad un particolare evento traumatico (sisma, vento, danni antropici) ci ha consentito di identificare un modello qualitativo di comportamento della struttura, tenendo ben presenti soprattutto le modifiche intercorse nella costruzione durante i lavori eseguiti a partire dal 1884 ed ancora per tutto il XX secolo. Questa analisi è stata fondamentale anche per la definizione dei meccanismi di danno maggiormente critici e per definire i modelli di calcolo più attendibili che sono stati poi presi in considerazione e sviluppati nella fase esecutiva del progetto.

Proprio durante quest'ultima fase si è avvertita l'esigenza di procedere con verifiche nelle zone basamentali, in quanto i dati storici avevano già supportato la preesistenza di strutture sulle quali il Palazzo era stato edificato. Così si è proceduto con una campagna di scavo coordinata dalla dottoressa Monica Salvini della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. Durante i lavori di indagine archeologica, eseguiti dal team coordinato dall'archeologo Paolo Lelli, sono emerse diverse strutture preesistenti come dimostrato già dalle fonti sto-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -
INDICE

5a

5b

Figg. 5a, 5b - Anghiari, Palazzo Pretorio. Ritrovamento di un impianto romano di epoca imperiale per la produzione del vino. Archivio dell'autore.

riche. Durante i lavori di analisi archeologica nel basamento dell'ex Archivio posto al piano terra del Palazzo, è emerso un reperto di notevole interesse. Si tratta di una struttura romana caratterizzata da due vasche rifinite in cocciopesto, poste su differenti livelli e comunicanti tra loro attraverso una canalizzazione di pietra. L'archeologo Lelli ha rilevato che trattasi di un *calcatorium*, ossia vasca per la pigiatura dell'uva, e di un *lacus*, una vasca per la raccolta del mosto. Siamo quindi di fronte a resti di un impianto per la produzione del vino, e la presenza di queste strutture trova già precedenti riscontri archeologici nell'Alta Valtiberina, soprattutto nei territori di Colle Plinio e di Panicale. Questo impianto produttivo probabilmen-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

te era collegato ad un complesso architettonico molto più ampio; probabilmente la sua storia è strettamente legata a quella della Badia di San Bartolomeo e quindi ai possedimenti dei Camaldolesi in Anghiari[21]. Una prima testimonianza importante è rappresentata dagli scritti di don Gregorio Farulli che al principio del XVIII secolo nella *Istoria Cronologica* dell'Ordine Camaldolese descriveva la Badia di Anghiari[22]. Il rinvenimento di questo impianto romano certamente ha aperto nuovi scenari di ricerca che investono, all'interno di un armonico dialogo scientifico, sia l'archeologia che l'architettura, rimettendo in gioco la storia dell'insediamento urbano di Anghiari su cui si continua a studiare (figg. 5 a, b).

Queste importanti scoperte si sono poi ben armonizzate con le finalità del progetto di restauro del Palazzo Pretorio (le cui opere sono in fase di ultimazione), progetto guidato principalmente dal riconoscimento della qualità dell'opera sia sotto il profilo storico che artistico, nonché favorito da un atteggiamento critico che sin dal principio ha fatto sempre prevalere la chiara distinguibilità dell'intervento rispetto all'esistente.

Il progetto nel suo complesso ha inteso tutelare non solo la materia ma anche i suoi valori intrinseci e quindi storici, sociali, culturali e principalmente identitari, in quanto intorno a questo Palazzo sono in gioco i fondamenti culturali del futuro della collettività anghiarese.

Note

1 A. Ascani, *Anghiari. Dalle origini al 1440*, Città di Castello 1973, pp.13-37.

2 A. Ascani, *Anghiari*, op.cit., pp. 5-6.

3 Gli *Annali Camaldolesi* sono un'opera monumentale distribuita su nove tomi in folio ed editi a Venezia tra il 1755 e il 1773. Gli autori sono due monaci del monastero lagunare di San Michele di Murano: Giovanni Benedetto Mittarelli e Anselmo Costadoni, uomini che hanno speso la loro vita nella ricerca di documenti di ogni genere, che raccolti insieme formano una miniera preziosa e insostituibile per la storia dell'Ordine Camaldolese e della Chiesa italiana (Biblioteca di Camaldoli).

4 E. Repetti, *Dizionario Geografico Fisico Storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, Firenze 1833, ristampa anastatica Roma 1969, vol. I, p. 86.

5 G. Nocentini, *Paesi della Toscana*, Firenze 1972.

6 A.S.C.A. suppletivo, Fondo Carte Nannicini, inventario 10 ottobre 1959, filza n. 1635, miscellanea *Documenti e notizie per una storia di Anghiari*. Il carteggio è stato donato all'Archivio del Comune di Anghiari il 22 gennaio 1963, dopo la morte del Nannicini e secondo le sue volontà.

7 A.S.C.A. suppletivo, Fondo Carte Nannicini, inventario 10 ottobre 1959, filza n. 1635, miscellanea, *Notizie sulle antiche famiglie di Anghiari (dai manoscritti di Lorenzo Taglieschi scritti nel 1640)*.

8 E. Ribustini, *Guida illustrata dell'alta valle del Tevere*, Rieti 1901, p. 126; A. Ascani, *Anghiari*, op. cit., p. 6; A.S.C.A. pretorio, Fondo Sezione Separata dell'Archivio Comunale, *Anghiari Vicariato, Filza di quaderni di condanne dal 1387 al 1419*, filza n. 28 (inventario del 19 0ttobre 1959), Anghiari 1388; A.S.C.A. suppletivo, Fondo Carte Taglieschi, *Cronologia Anghiarese di Lorenzo Taglieschi d'Anghiari*, parte prima, foglio 1; A.S.C.A. suppletivo, Fondo Carte Taglieschi, *Delle Memorie Historiche e annali della terra di Anghiari di Lorenzo Taglieschi Anghiarese*, filza n. 1614.
Del manoscritto, trascritto ad opera degli studenti della Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Anghiari, attualmente è disponibile una ristampa anastatica pubblicata in Sansepolcro nel 2005. Per approfondimenti sui Taglieschi ad Anghiari cfr. T. Fanfani, *Potere e nobiltà nell'Italia minore tra XVI e XVII secolo. I Taglieschi d'Anghiari*, Milano 1983; AA.VV., *La Toscana e i suoi comuni*, Venezia 1995, p. 34; F. Schneider, *Le origini dei comuni rurali in Italia*, Firenze 1980, p. 154.
Circa le notizie del Castello nel catalogo della *Mostra delle Armi da Fuoco Anghiaresi e dell'appennino Tosco Emiliano sec. XVII-XIX*, 1968, lo storico Gino Franceschini riporta la seguente nota storica affermando che "Anghiari era all'origine un castello limitaneo, sorto ad opera delle milizie bizantine a difesa del ciglione del Tevere, quando dopo l'occupazione longobarda di Arezzo, le forze imperiali dovettero attestarsi a monte di Città di Castello occupato dai Longobardi di Arezzo (VII secolo). Successivamente durante la dominazione carolingia il castello di Anghiari fu appannaggio dei Conti di Galbino […]".

9 F. Schneider, *Le origini dei comuni rurali in Italia*, Firenze 1980, p. 154 ed ancora pp. 214-217. Cfr. ancora E. Ribustini, *Guida illustrata dell'Alta Valle del Tevere*, op. cit., pp. 130-133.

10 L. Taglieschi, *Delle memorie historiche e Annali della terra di Anghiari*, prima parte, libro settimo, ristampa anastatica, Sansepolcro 2005, p. 95.

11 L. Taglieschi, *Delle memorie historiche…*, op. cit., prima parte, libro nono, p. 120.

12 O. Niglio, *Il Palazzo Pretorio di Anghiari nel XX secolo. Terremoti, restauri e derestauri,* in atti del convegno accademico internazionale "Italia. Le esperienze più avanzate del restauro, delle città e dell'architettura storica italiana", a cura di Taisuke Kuroda, Kanto Gakuin University, Yokohama (Japan) 2009, pp. 106-113; O. Niglio, *Il 'Fiorenti-*

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

no' Palazzo Pretorio di Anghiari. Storia e restauri del XX secolo, in "Bollettino Società Studi Fiorentini" a cura di F. Canali e V. Galati, Firenze, 2010, pp. 125-132.

[13] A.S.C.A. pretorio, Fondo Atti relativi all'amministrazione della Comunità di Anghiari, filza n. 285, *(Piante Palazzo Pretorio) 1700-1776*, carte sciolte.

[14] L. Taglieschi, *Delle memorie historiche…*, op. cit., prima parte, libro settimo, p. 98; A.S.C.A. pretorio, Fondo Carte Taglieschi, *Priorista. Di tutte le tratte ed elettioni d'Ufficiali della Comunità della terra di Anghiari e di altri notabili dall'anno 1307 sino all'anno 1650*, filza n. 1627, (inventario del 19 0ttobre 1959).

[15] A.S.C.A. pretorio, Fondo Carte Taglieschi, *Priorista. Di tutte le tratte ed elettioni d'Ufficiali.*, filza n. 1627. (inventario del 19 0ttobre 1959).

[16] L. Taglieschi, *Delle memorie historiche…*, op. cit., seconda parte, libro quinto, p. 188.

[17] A.S.C.A. pretorio, Fondo Carte Taglieschi, *Priorista. Di tutte le tratte ed elettioni d'Ufficiali,* filza n. 1627. (inventario del 19 0ttobre 1959).

[18] L. Taglieschi, *Delle memorie historiche…*, op. cit., terza parte, libro quinto, p. 329.

[19] L. Babbini, *Vicende dell'antico palazzo*, opera manoscritta, Anghiari 1989.

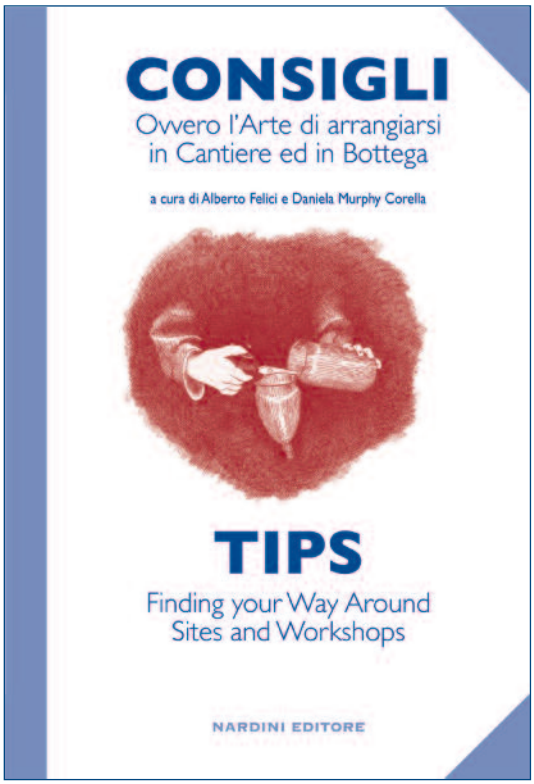
[20] *Linee guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2006 e successivi aggiornamenti, edizione 2010.

[21] Il Monastero ed il Sacro Eremo di Camaldoli, frazione del comune di Poppi nel Casentino devono la loro fondazione all'attività di San Romualdo, frate dell'abbazia di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna. Questa figura di spicco del monachesimo medievale ha legato la sua dottrina alla preservazione di valori cristiani come la libertà nella fede in Dio e la fedeltà radicale al Vangelo. San Romualdo ha operato nell'agitato XI secolo e tra coloro che l'hanno seguito vi sono, appunto, i monaci camaldolesi. L'anno di fondazione del monastero è il 1024; Cfr. A. Ascani, *Anghiari. Dalle origini...*, op. cit, in particolare il capitolo *Feudo Camaldolese*, pp. 39-84.

[22] *Istoria Cronologica del nobile ed antico Monastero degli Angioli di Firenze del Sacro Ordine Camaldolese dal principio della sua fondazione al presente giorno, da me Don Gregorio Farulli, monaco dell'istesso Ordine. A Ferdinando III, Gran Principe di Toscana*, Lucca 1710, pp. 198-199.

COLLANA ARTE E RESTAURO
volume speciale

CONSIGLI PER ...
Utensili e strumenti di lavoro // *Working tools*
Barattoli, bottiglie e contenitori // *Jars, bottles and containers*
Colori // *Colours*
Suggerimenti // *Tips*
Posta elettronica, editoria e computer // *E-mails, editing and computers*
Pasta di legno e impacchi // *Poulticing and cellulose compresses*
Grassello, gesso e cemento // *Lime, gypsum and cement*
Norme di sicurezza // *Health & Safety*
Ritocco pittorico // *Retouching*
In cantiere e in bottega // *Workshops and on-site*
Intonaci e stuccature // *Mortars and fillings*
Preparazione e utilizzo di materiali di vario genere // *Preparing and using various types of materials*
Stampi // *Moulds*
Pennelli, verniciatura e sverniciatura // *Paintbrushes, varnishing and paint-stripper*
Saldatura // *Welding* Scale e ponteggi // *Ladders and scaffoldings*



OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI - VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI KERMES

€ 9 anziché € ~~12~~

escluso il contributo alle spese di spedizione

ordinando direttamente il volume a Nardini Editore

Il volume è disponibile (non in offerta) anche nelle librerie

Info e acquisti: tel. +39 055 7954320/0461288, fax +39 055 7954331 - info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it

re - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Sinopie, patroni e spolveri
Alcuni casi in Lombardia

kermes
LE TECNICHE

Anna Lucchini

Recenti scritti storico-critici, l'approfondito dibattito sui materiali e le tecniche dei dipinti murali in corso da moltissimi anni e una serie di fortunate circostanze che mi hanno permesso di lavorare su importanti dipinti murali di ambito lombardo del XIV e XV secolo, mi hanno portata a meditare a lungo su alcune pratiche operative che riguardano l'uso combinato di sinopie, cartoni e patroni sin dalla metà del XIV secolo[1].

In particolare il materiale da me studiato fa ipotizzare che nel Quattrocento lombardo i disegni di modello su carta a volte potessero essere ottenuti ricalcando la sinopia[1], quindi venivano perfezionati, chiaroscurati[2] e da questi venivano poi prodotte le sagome, gli spolveri, e i cartoni "di sacrificio" ecc.

Cennino si sofferma per parecchi capitoli a discutere del disegno, della sua importanza nella formazione di un artista, della fabbricazione di vari tipi di carte, tra cui la carta lucida o trasparente, che veniva utilizzata per ricalcare i contorni e "le stremità del disegno di sotto"[3], ma sorvola su alcune pratiche che probabilmente non venivano considerate a regola d'arte e che prevedevano scorciatoie. Ad esempio, ci tramanda il modo per dipingere a secco sul muro, ma sottolinea che il pittore onesto e virtuoso lo adopera solo per le pennellate finali. Grazie al progredire della diagnostica e degli studi sulle tecniche pittoriche utilizzate nel basso medioevo e nel rinascimento, si stanno ridefinendo i metodi adottati dai vari artisti e appare sempre più chiaro che l'utilizzo della pittura a tempera magra e grassa fosse diffusissimo[4]. Quindi la pittura a secco non va relegata e liquidata tra i metodi per rifinire le opere, ma più spesso si tratta di una tecnica utilizzata per l'esecuzione dell'intera pittura, che non necessariamente prevedeva una base di preparazione ad affresco.

Cennino non parla delle sagome e del loro riutilizzo in modo seriale da parte della bottega; per realizzare grandi cicli nelle botteghe numerose e strutturate era invece normale il loro impiego, per garantire uniformità all'intera opera. Alcuni proprietari di bottega erano degli impresari che dovevano coordinare ed eseguire più ordinazioni in contemporanea, quindi era logico che gli aiuti fossero dotati di disegni di modello, sagome, spolveri e patroni per sveltire il lavoro e che questi venissero riutilizzati più volte anche in diversi cantieri. Queste carte erano il vero patrimonio della bottega: non a caso venivano vendute, affittate e tramandate[5].

La mia personale ipotesi, scaturita da pitture murali che ho avuto la possibilità di studiare attentamente nel corso del restauro o di ricognizioni mirate, è che tra la fine del XIV e il XV secolo in Lombardia si abbandoni gradatamente la sinopia e si dipinga direttamente su intonachino il disegno esecutivo. Come sempre avviene in un momento di transizione tecnica, si assiste all'uso contemporaneo del vecchio e del nuovo: non si abbandona del tutto la sinopia e si trovano anzi maestri – come il Pisanello[6] di Mantova e gli Zavattari di Monza, entrambi rappresentanti del gotico cortese – che dipingono estese e precise sinopie di preparazione, ma da queste vengono tratti i disegni di modello, le sagome, gli spolveri ecc., indispensabili per riportare il disegno esecutivo sull'intonachino finale[7], e a determinare le misure e le proporzioni da cui venivano sempre più spesso ricavati i cartoni da rielaborare e definire in bottega, e da riutilizzare eventualmente anche per altri lavori.

La questione che si pone allo storico dell'arte

Anna Lucchini
Restauratrice di opere d'arte, ha conseguito il diploma di restauratore presso l'OPD di Firenze nel 1983; è laureata in Scienze per i Beni Culturali. Dal 2000 Insegna Restauro delle pitture murali all'Accademia di Brera. Attualmente è impegnata nel restauro delle pitture murali della Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

1

Fig. 1 - *Crocefissione*, sinopia, Santa Maria in Strada, Monza.

è quando ciò sia avvenuto, e in quale luogo principalmente, assodato che Vasari parla dell'uso dei cartoni come un metodo antico e geniale.

Il mio intento è dunque sostenere l'ipotesi che la trasposizione del disegno utilizzando cartoni, carte tinte, carta lucida, spolvero, fosse già in uso anche in Lombardia all'epoca di Cennino, non solo per le decorazioni ornamentali, ma anche per la definizione dei personaggi; e che in Lombardia questa tecnica fosse molto usata per tutto il periodo del gotico internazionale, fino ad evolversi nell'uso del disegno esecutivo trasportato direttamente sull'intonachino e al graduale abbandono della sinopia, la quale si riduce solo a un rapido studio della suddivisione degli spazi della composizione.

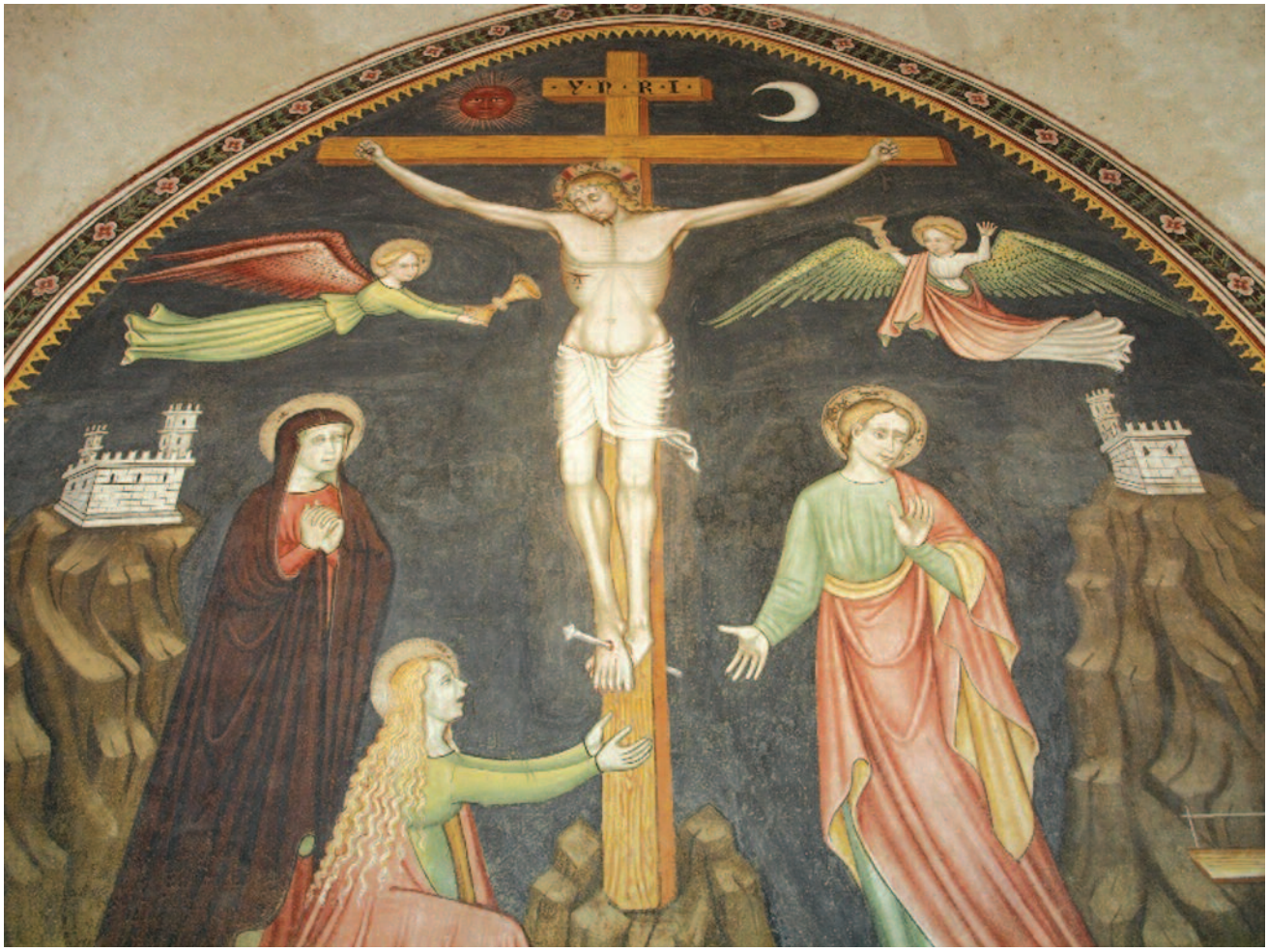
In questa sede pongo anche un'altra questione: ritengo possibile che, nella seconda metà del Trecento, la sinopia, una volta eseguita, fosse ricalcata su carta lucida e da questa fossero poi tratte le sagome o lo spolvero e non viceversa. L'ipotesi mi si è presentata dopo il felice ritrovamento di una stupefacente sinopia del ciclo pittorico trecentesco presente nella Cappella del campanile della chiesa di Santa Maria in Strada di Monza[8] (fig. 1).

Ho avuto la fortuna di occuparmi del restauro nel 1999. In quell'occasione, eliminando degli intonaci posticci, eseguiti in varie epoche, che colmavano un'ampia lacuna collocata tra il secondo registro con le Storie di Gesù e il registro superiore con un'Annunciazione, emerse una sinopia, che raffigurava con dovizia di particolari la Crocifissione, poi dipinta nella parete maggiore confinante (fig. 2).

Il dipinto a sua volta evidenziava, a seguito di una caduta d'intonaco alla base del Golgota, un'altra sinopia dipinta in ocra gialla e rossa, di cui si vede il braccio della Maddalena e la mano che tiene la croce. Anche in questo caso la sinopia non corrisponde al dipinto, che fu eseguito circa 50 cm più in alto. Quindi, se lo scopo della

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



2

Fig. 2 - *Crocefissione*, pittura murale, Santa Maria in Strada, Monza.

sinopia era quello di aiutare il pittore durante l'esecuzione dell'affresco fornendogli i riferimenti dell'impostazione generale del disegno, nel caso specifico non poteva assolvere questo ruolo.

La sinopia della parete minore, dipinta in modo magistrale, è impostata in terra rossa e ripassata con poca ocra gialla, chiaroscurata con l'uso del tratteggio indubbiamente di qualità superiore rispetto alla pittura definitiva, a dimostrazione che le sinopie o i disegni di preparazione erano eseguiti dal maestro. La composizione della sinopia è diversa da quella adottata definitivamente per l'affresco. Nella sinopia accanto alla croce vengono raffigurate le tre Marie e Giovanni Evangelista ha il braccio destro alzato ad indicare Gesù, mentre in cielo volano quattro angeli reggi-calice. Nella versione definitiva ad affresco abbiamo: Maria e Maddalena inginocchiata, San Giovanni, due angeli porta calice, il sole e la luna in alto ai lati del cartiglio, e due speroni montuosi che chiudono alle due estremità la scena.

Osservando con attenzione le due raffigurazioni, si nota che le proporzioni sono uguali, fatta eccezione per i due angeli, che hanno il corpo più allungato, e per alcune differenze nelle inclinazioni dei volti, che appaiono leggermente più eretti.

Mi era però difficile credere che nell'economia di una bottega l'artista, dopo aver eseguito la sinopia a cui dedicava parecchie ore di lavoro, la ricoprisse integralmente con l'intonaco e riproducesse da capo, a mano libera, l'impostazione del soggetto e il disegno esecutivo, per ben tre volte. Era più logico pensare che alla sinopia corrispondessero delle sagome o dei cartoni o delle carte da spolvero, in modo da riportare sull'intonachino fresco il disegno esecutivo, che poi poteva essere dipinto e terminato anche dagli aiuti di bottega.

Ho quindi ricalcato i contorni della sinopia su carta trasparente e poi ho posizionato il lucido sull'affresco. Ho potuto così verificare che la

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

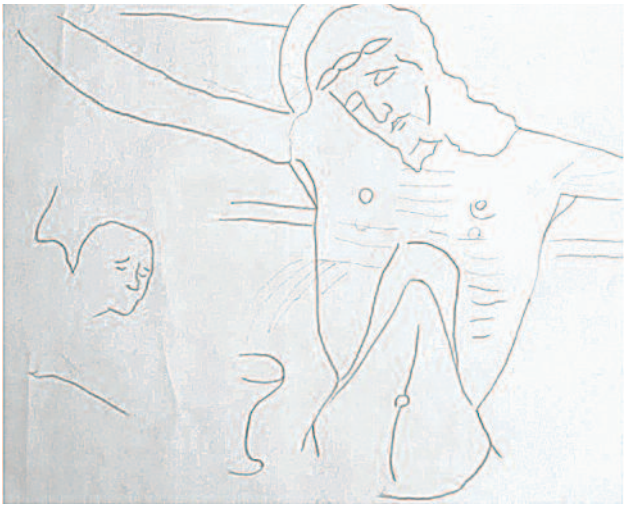
INDICE

3

4

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



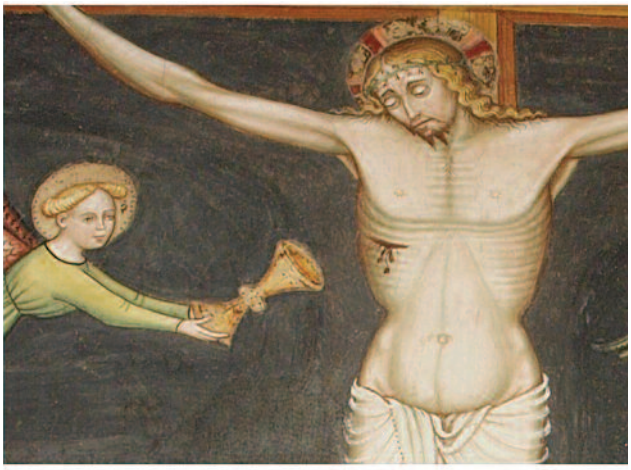


Fig. 3 - Utilizzo del patrono del *Volto di Cristo*, Santa Maria in Strada, Monza.

Fig. 4 - Utilizzo del patrono del *Volto di Maria* per la Maddalena, Santa Maria in Strada, Monza.

Fig. 5 - Utilizzo del patrono del *Busto di Cristo*, Santa Maria in Strada, Monza.

bottega utilizzò delle sagome aperte e cioè fece più patroni: uno per il volto, uno per il busto, uno per le gambe di Cristo; uno per il volto di Maria e uno per il volto dell'angelo dolente.

Il patrono della sinopia del volto di Cristo corrisponde perfettamente con il volto affrescato nella parete maggiore, però ruotato e reso meno inclinato: questa sagoma venne utilizzata nella sinopia anche per il volto della seconda Maria (fig. 3), mentre il volto in sinopia della prima Maria, da sinistra, corrisponde con un'altra inclinazione a quello affrescato della Madonna (fig. 4). Il patrono del busto di Gesù corrisponde perfettamente con quello affrescato; mentre le gambe nella pittura vengono modificate piegando maggiormente quella destra (fig. 5).

L'utilizzo di sagome o patroni è stato ampiamente descritto da vari studiosi, tra cui Maria Andaloro, Mara Nimmo, Carla Olivetti, Claudio Seccaroni e Bruno Zanardi[9].

Bruno Zanardi ci descrive con ampia documentazione l'organizzazione dei cantieri medioevali e individua l'uso dei patroni da parte delle botteghe[10]. Queste considerazioni avallerebbero la nostra ipotesi.

Il disegno di progetto veniva ingrandito direttamente sull'arriccio[11]; dalla sinopia i pittori potevano in alcuni casi trarre il disegno definitivo da cui ricavavano sagome o spolveri, che poi utilizzavano per l'esecuzione degli affreschi. Quindi, una volta steso l'intonachino delle varie giornate, vi disegnavano velocemente usando i patroni, la sagoma dei volti e poi quella dei corpi, e quindi iniziavano a colorare.

Come accennavo, la naturale evoluzione della tecnica pittorica, con il graduale abbandono dell'affresco a favore di metodi che prevedevano l'uso di pigmenti stemperati in leganti organici, più confacenti alle espressioni stilistiche quattrocentesche, porterà, nella Lombardia del gotico internazionale, a perfezionare una tecnica pittorica quasi esclusivamente eseguita

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Fig. 6 - *Gioco dei tarocchi*, disegno esecutivo, Sala dei Giochi, Palazzo Borromeo, Milano.

6

su intonaci già carbonatati e spesso preparati per ricevere colori stemperati in medium proteici. L'uso di leganti proteici, con profusione di quelli oleosi, delle lacche rosse, dei resinati di rame, dei gialli di piombo e stagno, del vermiglione, e delle lamine metalliche stese a missione a volte su gesso in pastiglia, diventa una normalità che ben aderisce allo stile cortese, di una società aristocratica raffinata e di un lusso sfarzoso.

Due esempi sono le pitture di Palazzo Borromeo a Milano con la *Sala dei giochi* del 1445 circa e il ciclo del Duomo di Monza con le *Storie della Regina Teodolinda* del 1441-46 circa[12]. In entrambe le raffigurazioni la tecnica pittorica prevede un disegno esecutivo di tutta l'opera dipinto in affresco sull'intonachino steso per giornate. In entrambi i casi furono utilizzati i disegni di modello, tradotti poi in patroni, in spolveri e in cartoni per le sole architetture. Entrambi questi capolavori sono giunti a noi assai danneggiati dalle alterne vicende subite e dai drastici restauri. L'irreversibile caduta di gran parte del film pittorico definitivo ha messo in evidenza il disegno esecutivo, l'unico realizzato in affresco e quindi ben conservato. A Milano la *Sala dei Giochi* è eseguita in pochissime giornate: per il gioco dei tarocchi, ad esempio, vengono stese solo quattro giornate comprendenti la prima il cielo e le fronde degli alberi, la seconda il paesaggio, la terza la veste della dama di destra, la quarta tutto il rimanente gruppo e il tavolo da gioco. Tutta la raffigurazione fu disegnata nei dettagli in ocra rossa, quindi furono dipinti i volti ad affresco e poi vennero terminati

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

gli sfondi e gli abiti con colori stemperati in medium proteici; inoltre le vesti, i farsetti, i cappelli e i balzi venivano impreziositi con lamine metalliche d'oro e d'argento, di cui peraltro non rimangono tracce, fatta eccezione per la tipica incisione diretta che delimitava le zone trattate con missioni oleose. Anche in questo caso, i volti di trequarti sono stati eseguiti utilizzando sempre lo stesso patrono capovolto (fig. 6).

A Monza, gli Zavattari, dovendo dipingere scene molto complesse, usano giornate di piccole dimensioni su cui trasportano il disegno esecutivo tramite patroni e lo definiscono nei particolari con terra di Siena gialla e bruciata (fig. 7).

Studiando la tecnica di queste pitture, frutto di botteghe importantissime in Lombardia (quella di Giovanni da Vaprio e Michelino da Besozzo, quella degli Zavattari, Bembo e Moretti), appare chiaro che l'ampia produzione di queste botteghe e la loro apparente uniformità stilistica era in parte dovuta anche all'utilizzo di disegni di modello che erano probabilmente la grande ricchezza di queste aziende e che venivano tramandati, dati in uso agli aiuti e forse affittati e venduti.

Purtroppo, i contratti a oggi pervenutici tra i Borromeo e gli artisti che si adoperarono a decorare i loro castelli sono lacunosi. Anche il contratto che impegnava la bottega Zavattari all'esecuzione dell'intero ciclo della cappella monzese non è stato rinvenuto: solo un documento del 10 marzo 1445, ritrovato da Janice Shell nel 1989[13], assai scarno, è riferito alla decorazione, a nostro parere, dell'ultimo registro, in cui vengono nominati Franceschino Zavattari e Gregorio come contraenti, Giovanni figlio di Franceschino e un *famulo* "experto in triturandum colores". In effetti, dai nostri studi sulle mani degli artisti presenti, sembrerebbe che in cantiere abbiano collaborato più di una dozzina di pittori, oltre logicamente i manovali, i *famuli* ecc.[14].

Nelle 45 scene che compongono il racconto medievale della regina longobarda, dall'esordio con l'entrata del re Autari, fino all'epilogo con l'uscita dell'imperatore Costante II, sono presenti circa 800 comparse, un vero set cinematografico! Se si osservano con attenzione e in modo ravvicinato i vari volti presenti in cappella è evidente che per ogni registro dipingono dai quattro ai cinque artisti, alcuni sono presenti in tutti i cinque registri, altri vengono sostituiti. In generale si può supporre che per ogni piano siano stati impiegati circa due anni con un'interruzione durante i mesi invernali, come si evince dal contratto. Abbiamo tenuto conto della presenza di un capo cantiere o *normalizzatore* (una persona interna alla bottega che controllava ed eventualmente ritoccava o correggeva il lavoro via via eseguito dagli altri membri in modo da uniformare le differenze stilistiche), dell'uso dei patroni (che avevano la funzione di mantenere coerenza nei tratti e nelle dimensioni dei personaggi), nonché dell'evoluzione artistica dei singoli pittori che si manifesta con il procedere di un'opera che ha avuto una gestazione di circa sei anni, tempo più che sufficiente per apprendere e assimilare le nuove tendenze rinascimentali, come si intravede nel IV e V registro, dove alcuni personaggi sono veri e propri ritratti che si discostano garbatamente dai volti delle prime scene, molto più ancorati allo stile 'micheliniano'. Per comprendere la tecnica che aveva portato al raggiungimento di questa uniformità abbiamo con-

7

Fig. 7 - Scena 13, disegno esecutivo, Cappella di Teodolinda, Duomo di Monza.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

dotto una lunga ricerca sull'uso dei patroni.

Individuati gli archetipi, ossia i tipi base che si ripetono nelle *Storie*, li abbiamo ricalcati su fogli trasparenti di acetato ed abbiamo eseguito una lenta e precisa indagine, volta a rintracciare quanti personaggi erano stati disegnati avvalendosi dell'uso dei patroni. Quindi abbiamo catalogato gli archetipi e li abbiamo suddivisi per gruppo di appartenenza: per fare ciò abbiamo sovrapposto i nostri ricalchi direttamente sulle pitture originali, e solo se corrispondevano perfettamente abbiamo introdotto i singoli soggetti visionati nella categoria di appartenenza.

Sono stati individuati per i volti 6 patroni per le dame, 17 per i personaggi maschili (5 per i soldati, 3 per i messaggeri, 2 per i musici ecc.) e 11 per i musi dei cavalli.

A nostro parere questa operazione va eseguita manualmente perché spesso personaggi dalle apparenti fattezze identiche non hanno le stesse dimensioni e sono dunque frutto dell'utilizzo di altri patroni di dimensioni inferiore. Quindi, soprattutto se si analizzano cicli pittorici diversi, non si possono fare confronti o sovrapposizioni su materiale fotografico a meno che non si utilizzino fotogrammetrie tutte rigorosamente nella stessa scala.

Di seguito, grazie al supporto del rilievo fotogrammetrico, abbiamo prodotto in Autocad una mappa che evidenzia con retini di diversi colori tutti i patroni presenti nel ciclo. Abbiamo notato che non sempre esiste un patrono dedicato esclusivamente a un dato personaggio, questo anche perché i volti degli Zavattari sono tipicizzati e non sono dei ritratti: spesso gli artisti per rendere riconoscibile un protagonista della storia utilizzavano l'escamotage di vestirlo sempre con lo stesso abito e di fornirlo di un accessorio che lo rendeva inconfondibile.

Teodolinda ad esempio è l'unica dama con corona, veste abiti damascati in oro e argento rifiniti con lacche rosse e resinato di rame, e ha a sua disposizione tre patroni per il volto: il più utilizzato raffigura la regina di tre quarti, un altro la raffigura di fronte ed infine una sola volta viene rappresentata di profilo.

Anche per il volto di Autari vengono utilizzati più patroni che sono ricalcati pure per altre comparse: però Autari ha sempre la corona e lo scettro, una giornea (soprabito) azzurra con damaschi d'oro, di foggia lunga o corta sopra le ginocchia. Solo nella scena in cui viene raffigurata la conquista longobarda di Reggio Calabria, il re indossa un'armatura realizzata con foglia di stagno decorata con bulinature e motivi in oro, di cui purtroppo si conservano solo le incisioni lasciate sull'intonaco e rare tracce delle lamine metalliche, ma rimane riconoscibile perché è incoronato.

Allo stesso modo Agilulfo, duca di Torino e secondo marito di Teodolinda, non ha un unico patrono, ma per il suo volto ne vengono utilizzati più di uno. Quindi è identificabile soprattutto per l'abito corto, una giornea bianca con damaschi in oro foderata con pelliccia di ermellino, il farsetto in lamina di stagno dorata, e lo scettro. Solo dopo la conversione al cattolicesimo e lo sposalizio con Teodolinda porterà la corona al posto di un cappello in lamina di stagno dorata.

In questo caso i patroni dei volti non sono utilizzati, come suggerisce Maria Andaloro, come un mezzo che "disciplina l'ordito compositivo e timbra il grado di riconoscibilità delle figure, specie dei volti", perché, come detto sopra, nella cappella di Teodolinda i patroni dei volti vengono riutilizzati più volte nei cinque registri per impostare diversi personaggi. A un patrono corrispondono dunque personaggi diversi, che vengono identificati da attributi di vestiario o da oggetti che ne identificano la funzione o il grado. Inoltre queste comparse, anche se talora condividono la stessa sagoma, si differenziano tra loro per lo stile esecutivo, che presuppone dunque più utilizzatori degli stessi patroni, e per diverse figure. Solo una rapida lettura fa percepire il ciclo come un'opera uniforme, mentre una profonda analisi ravvicinata dei volti presenti nelle 45 scene mette in luce importanti differenze stilistiche derivate da un linguaggio complesso, dovuto a intrecci e a influenze figurative, stilistiche e culturali con altri artisti, spesso determinate dai comuni committenti. Echi di Masolino e Pisanello sono leggibili negli ultimi registri dove, accanto a volti inespressivi e stereotipi, troviamo dei ritratti dal sapore umanistico.

Lo studio storico-artistico sulla bottega Zavattari è ancora da approfondire e l'identificazione dei vari componenti e delle singole mani è assai difficile, poiché esiste un'unica opera firmata: la *Madonna con Bambino* di Gregorio Zavattari, conservata al Santuario di Corbetta.

Solo recentemente Roberta Delmoro ha attribuito le pitture frammentarie dell'arco traverso (ossia l'arco che, precedentemente all'abbassamento del soffitto, sormontava il transetto a chiusura della navata maggiore, prima del presbiterio) del Duomo di Monza a Francesco Zavattari[15].

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -
INDICE

Fig. 8 - Scena 45, spolvero, Cappella di Teodolinda, Duomo di Monza.

8

Questa ci è sembrata un'occasione interessante di studio per approfondire la teoria secondo cui i patroni erano conservati e utilizzati nei vari cantieri della bottega. Abbiamo perciò deciso di verificare se per caso i patroni dell'arco traverso, databile intorno agli anni venti del Quattrocento, fossero stati riutilizzati nella cappella di Teodolinda, circa un ventennio dopo.

L'operazione è stata ostacolata dallo stato di conservazione dell'arco traverso, che essendo ormai localizzabile nei sotto tetti – perché più alto delle volte seicentesche dovute alla trasformazione del Duomo in epoca barocca – è stato saccheggiato da vandali che hanno rubato i volti dei santi musici, fatta eccezione per due frammenti di volti e alcuni cherubini. Grazie al ricalco di uno di questi volti, abbiamo potuto appurare che corrispondeva a quello di un giovane fanciullo presente nel II registro sulla parete nord nella scena 11, *Autari torna in Italia*. Ciò potrebbe confermare l'attribuzione dell'arco traverso alla bottega di Franceschino Zavattari, come suggerisce Roberta Delmoro, e avvalorare l'ipotesi del riutilizzo dei patroni in più cicli differenti dalla stessa bottega, accreditando così l'idea che le sagome venissero comunemente usate come *modulo* normalizzatore all'interno di un ciclo, con lo scopo di aiutare e accelerare l'esecuzione della pittura.

Dalle opere prese in considerazione si evince che nella Lombardia tardogotica il disegno esecutivo era riprodotto con molta precisione in affresco su giornate di piccole e medie dimensioni. A Monza gli artisti utilizzavano varie tecniche per trasportare il cartone sull'intonachino fresco; ad esempio, nella scena 43, *L'arrivo dell'imperatore Costante in Italia*, abbiamo ritrovato su quattro volti le tracce inconfondibili dell'uso dello spolvero. Questa eccezionale scoperta è importante quanto casuale, perché è la conseguenza di una distrazione dell'artista; difatti, solitamente, il pigmento nero utilizzato per spolverizzare il cartone forato veniva accuratamente eliminato prima di dipingerci sopra, anche se è assai consueto trovare alcune tracce localizzate di spolvero sulle pitture murali. Ciò accadeva solitamente quando quest'operazione veniva seguita su intonaco fresco, di conseguenza il pigmento veniva inglobato sulla superficie ancora umida e plastica, diventando così difficile da eliminare senza sporcarla. Nel nostro caso il pittore spolverizzò un qualsivoglia pigmento su intonaco asciutto, tant'è che non c'è traccia d'inclusione di alcun colore nel carbonato di calcio corrispondente ai fori, probabilmente non lo spolverò e vi dipinse sopra; di conseguenza la pellicola pittorica ed il legante proteico utilizzato dagli Zavattari per definire i personaggi non aderirono perfettamente all'intonachino bensì al pigmento utilizzato per spolverizzare; nel tempo i ripetuti restauri o la cattiva coesione ne hanno determinato il distacco, evidenziando sulla superficie l'impronta dei fori sull'intonaco pulito (fig. 8). La casualità del ritrovamento ci porta a non poter escludere l'uso dello spolvero per impostare i numerosi altri volti presenti nelle 45 scene del ciclo. Mentre per la trasposizione

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

delle sagome delle vesti e dei cavalli pensiamo che il contorno dei patroni sia stato ripassato a pennello con dell'ocra gialla o della terra di Siena bruciata, come si evince dalle ampie zone degradate in cui riemerge il disegno esecutivo. Per concludere, il disegno esecutivo nei più importanti cicli del gotico internazionale lombardo è presente al di sotto del film pittorico e viene riportato con più tecniche, dallo spolvero all'uso di sagome e patroni.

Ringraziamenti – Un particolare ringraziamento alle mie collaboratrici Elisabetta Canna e Elisabetta Giurgola, a Giorgio Bonsanti, Claudio Seccaroni, Cecilia Frosinini, la Fondazione Gaiani, Stefano Casciu, Stefano L' Occaso e agli amici Roberto Conti e Giuseppe De Iuliis.

Bibliografia

Albertini Ottolenghi M.G., *Note sul modus operandi dei maestri della prima generazione quattrocentesca*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del quattrocento*, vol. I, ENEA 2010, pp. 143-159.

Algeri G., *Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", N.S. 116 (1996), pp. 42-50, in particolare p. 48.

Andaloro M., *Jacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in Donato M.M. (a cura di), *L'Artista medioevale*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Quaderni 16 c classe lettere e filosofia, (2003), pp. 145-156.

Arrigoni F.F.V., *Sinopie architettura ex artramentis*, Lindlar 2011.

Baini L., *Milano 1400-1470*, in *La Pittura in Lombardia*, *Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 11-38.

Baldini U., *Dalla Sinopia al cartone*, in *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 43-47.

Bambach C., *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

Bambach C., *Piero della Francesca, the study of perspective and the development of the cartoon in the Quattrocento*, in Dalai Emiliani M., Curzi V. (a cura di), *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Venezia 1996, pp. 143-166.

Bandera Bistoletti S., *Francesco, Cristoforo, Ambrogio, Gregorio e Giovanni Zavattari*, *Schede*, in Gregori M., Bandera Bistoletti S., *Pittura in Brianza e in Valsassina: dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993, pp. 240-241.

Bellucci R., Frosinini C., *«Di greco in latino». Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale*, in Ciatti M. (a cura di), *L'officina di Giotto*, Firenze 2010, pp. 167-178.

Beltrami L., *La Cappella della Regina Teodelinda e il nuovo altare-custodia della Corona Ferrea*, in "Illustrazione Italiana", XXI n. 49 (1894), p. 374.

Bensi P., *Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti quattrocentesche,* in *Materiali e tecniche nella pittura murale del quattrocento*, vol. I, ENEA 2010, pp. 77-91.

Boskovits M., *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento1370-1400*, Firenze 1975.

Boskovits M., *Biografia e schede*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, pp. 40-41 e 170-175.

Boskovits M., *Libri sul Duomo di Monza*, in "Arte Cristiana", 743 (1991), pp. 159-160.

Campini G.M., *Descrizione dell'insigne real basilica collegiata San Giovanni Battista di Monza,* ms. 1767, Milano, Biblioteca Ambrosiana, segnatura ms. V16 sup.

Cassanelli R., *Nuove prospettive per la storia edilizia del Duomo di Monza*, in Cassanelli R. (a cura di), *Monza anno 1300. La Basilica di S. Giovanni Battista e la sua facciata,* Monza 1988, pp. 17-40.

Cassanelli R., *Teodelinda, regina e santa? Appunti sulla politica viscontea delle immagini a Monza nel XIV e XV secolo*, in de Giaconi F., Conti R., (a cura di), *Monza. La messa di San Michele. Storia e restauri,* Monza 1990, pp. 102-121.

Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodelinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, Milano 1991.

Cassanelli R., *I restauri delle pitture murali della cappella. Appunti per una storia attraverso i documenti d'archivio*, in Cassanelli R., Conti R., *Monza. La Cappella di Teodelinda…,* op. cit., pp. 130-141.

Castelfranchi Vegas L., *Le pitture gotiche del Duomo di Monza,* in "Studi Monzesi", 4 (1989), pp. 16-28.

Castelfranchi Vegas L., *Gli affreschi gotici*, in Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano 1989, pp. 173-182.

Castelfranchi Vegas L., *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", N.S. 98-99 (1991), pp. 181-187.

Castrichini M., *Pisanello. Restauri ed interpretazioni*, Todi 1996.

Campbell L., *L'organisation de l'atelier*, in *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Wesmael 2000, pp. 89-99.

Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano 1989.

Conti R., *Regesto dei documenti 1876-1890*, in Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodelinda…,* op. cit., pp. 176-180.

Conti R., *Testimonianze storiche e artistiche dall'epoca dei Visconti agli Sforza*, in De Giacomi F., Galbiati E. (a cura di), *Monza. La sua storia*, Monza 2002, pp. 148-151.

David M., *Luca Beltrami e lo scavo nel restauro*, in Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodelinda …*, op. cit., pp. 34-38.

De Giacomi F., Conti R., (a cura di), *Monza. La messa di San Michele. Storia e restauri,* Monza 1990.

Delmoro R., Colombo B., *Testimonianze di arte medievale a Monza e in Brianza: un sentiero tra storia e arte*, Monza 2010, pp. 94-105.

Delmoro R., *"Assai annose pitture co' risalti di stucchi indorati". L'"Annunciazione" dell'arco traverso del Duomo di Monza; un*

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

contributo agli Zavattari, in "Arte lombarda", N.S. 164-165 (2012), pp. 99-124.

Del Serra A., *Sodoma a Monteoliveto Maggiore e discussioni su tecniche miste, pigmenti e cartoni* in Borsook E., Superbi Gioffredi F. (a cura di), *Tecnica e stile: esempi di pittura murale nel rinascimento italiano*, Cinisello Balsamo 1986, p. 64.

Diacono P., *Historia Langobardorum*.

Frisi A.F., *Memorie storiche di Monza e sua corte*, I-III, Milano 1794.

Frisoni F., *La cappella di Teodolinda e i dipinti degli Zavattari. Un itinerario critico*, in Cassanelli R., Conti R., *Monza. La Cappella di Teodelinda …*, op. cit., pp. 48-53.

Hirschel A., *Problem of patronage at Monza: The legend of queen Teodelinda*, in "Arte Lombarda", N.S. 81 (1987), pp. 85-95.

Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, vol. I, *Il rinascimento, "La posizione dell'artista nel rinascimento"*, Torino 1972, p. 341.

Lollini F., *L'iconografia: fonti e metodi operativi*, in Cassanelli R., Conti R., *Monza. La Cappella di Teodelinda …*, op. cit., pp. 54-102.

Lollini F., *'…Et signa simillima verbis…': alcune considerazioni sulle epigrafi dipinte nella cappella di Teodelinda (e sul contratto del 1445)*, in Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodelinda …*, op. cit., pp. 122-124.

Lucchini A., *Metodologie di restauro negli interventi del passato sui dipinti della cappella di Teodelinda*, in Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodelinda …*, op. cit., pp. 142-163.

Lucchini A., *Gli affreschi del Trecento. Il restauro*, in *La Chiesa e il Convento di Santa Maria in Strada*, Università Popolare di Monza, 1901-2001, Monza 2001, pp. 91-97.

Milanesi G., (a cura di), G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1981.

Miller R.S., *Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino*, in Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia …*, op. cit., pp. 216-230.

Meiss M., *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, in "Rivista d'Arte", XXX - annuario 1955 (1956), pp.137-142.

Meiss M., Tintori L., *The Painting of the live of St. Francisc in Assisi*, New York 1962.

Meiss M., Tintori L., *Additional Observations an Italian Mural technique*, in "Art Bulletin", XLVI (1964), pp. 377-380.

Morigia B., *Chronicon Modoetiense ab origine Modoetie usque ad annum MCCCLIX*, in Muratori L.A., *Rerum Italicarum Scriptores*, XII, Milano 1728.

Natale M., *La cappella di Teodolinda: pitture della volta e dell'arcone*, in Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia …*, op. cit., pp. 182-188.

Nimmo M., Olivetti C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", Serie III, an. VIII-IX (1985-1986), pp. 399-411.

Porta V., *La sinopia ancella discreta dell'opera d'arte*, in "Arte e Storia", 1 (1987), pp. 16-19.

Procacci U., *Sinopie e affreschi*, Milano 1961.

Procacci U., *Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opera d'arte nella testimonianza del Cennini,* in *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 352-367.

Robotti C., *Mosaico e architettura. Disegni, sinopie, cartoni*, Napoli 1983.

Sanvito P., *Regesto zavattariano*, in Cassanelli R., Conti R. (a cura di), *Monza. La cappella di Teodolinda …*, op. cit., pp. 125-129, in particolare p. 126.

Seccaroni C., *I patroni*, in "Kermes", 61 (2006), pp. 55-68.

Shell J., *La Cappella di Teodolinda: Gli affreschi degli Zavattari*, in Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia …*, op. cit., pp. 189-215, in particolare pp. 210-212.

Sicurezza A.L., *Procedure disegnative nella pittura murale di primo Quattrocento*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del quattrocento*, vol. I, ENEA 2010, pp. 107-127.

Sirén O., *Florentiner Trecento Zeichnungen*, in "Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstammlungen", XXVII (1906), pp. 208-223.

Spiriti S., *Schede di scultura gotica*, in Conti R. (a cura di), *Monza. Il Duomo nella storia …*, op. cit., pp. 123-132.

Tempesti F. (a cura di), *Il libro dell'arte o trattato della pittura* di Cennino Cennini, Milano 1975.

Woods-Marsden J., *La sinopia come disegno preparatorio. Evoluzione della scena del torneo del Pisanello*, in "Civiltà mantovana", N.S. 28/29 (1990), pp. 1-33.

Zanardi B., *Relazione di restauro*, in *Battistero di Parma*, Parma 1993, pp. 224-225.

Zanardi B., *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum. Appendice prima. Il problema dell'uso di sagome nella trasposizione del disegno preparatorio*, in *Sancta Santorum*, Milano 1995, pp. 249-258.

Zanardi B., Frugoni C., Zeri F., *Il cantiere di Giotto*, Milano 1996.

Zanardi B., *Giotto e P. Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medioevale della pittura a fresco*, Milano 2002.

Note

[1] Il dibattito sull'uso dei disegni di progetto nel Trecento è ampio e ancora in corso, c'è chi come Procacci e Baldini hanno sostenuto che, tranne in rari casi documentati, le sinopie fossero 'primi' disegni eseguiti direttamente sull'intonaco e chi, come alcuni importanti storici dell'arte e restauratori tra cui Degenhart, Schmidt, Tintori, Meiss, Del Serra, Zanardi ecc., hanno avallato la tesi opposta dell'esistenza di un disegno di progetto, necessario per impostare la sinopia dei grandi cicli come quello di Giotto ad Assisi e a Padova, portando a riprova alcuni contratti di allogazione. L'uso del ricalco della sinopia per ottenere cartoni di sacrificio, spolveri e patroni è già stata ventilata da Del Serra, Tintori e Meiss, Zanardi.

[2] I pochi disegni di modello pervenutici possono farci ipotizzare che fossero quasi sempre leggermente chiaroscurati, poiché servivano da modello definitivo sia per la committenza che per i collaboratori della bottega. Ad esempio il prezioso disegno di Berlino attribuito dal Sirén a Giovanni da Milano raffigurante la *Crocifissione di Cristo* viene considerato un disegno di modello o di presentazione ad uso della committenza e della bottega (Sirén 1906, Meiss-Tintori 1962, Boskovits 1975). Altri esempi di piccole dimensioni sono con-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

servati nel Fondo Peterzano, Raccolta dei disegni del Castello Sforzesco di Milano (Maestro lombardo, prima metà XV, *Allegorie della caccia e della giustizia*, disegni a punta d'argento e biacca), visto che il nucleo originale della raccolta dei disegni era composto da disegni progettuali che gli artisti consegnavano alla fabbriceria di San Celso a Milano, loro committente. Sono inoltre conosciuti alcuni verbali cinquecenteschi, tra cui quello redatto il 28 gennaio 1543 dai membri della veneranda compagnia di Santa Maria della Steccata incaricati di giudicare l'affresco di Anselmi eseguito copiando i disegni di modello di Giulio Romano, che non solo li fornisce chiaroscurati, ma addirittura colorati; a tale proposito si veda *Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, introduzione di A. Belluzzi, Roma, Ministero dei B.C.A., Ufficio centrale per i Beni Archivistici e I.P.Z.S.1992 pp. 1002-3. Per il contratto del 29 giugno 1502 tra il cardinale Francesco Piccolomini e Pinturicchio per la decorazione della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena vedi Milanesi 1981, pp. 515-528.

[3] Cennini, cap. XXIII.

[4] Si vedano, ad esempio, molti dei contributi presentati al convegno *Materiali e Tecniche nella Pittura Murale del Quattrocento* (Università La Sapienza di Roma e ENEA, 21 e 22 febbraio 2002) e, in particolare, quelli di Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Annaluce Sicurezza e Paolo Bensi citati in bibliografia.

[5] Zanardi 2002, pp. 64-65; Campbell 2000, pp. 97-99.

[6] Castrichini 1996.

[7] Come nel Pisanello di Mantova, anche gli Zavattari utilizzano la sinopia, eseguita sia in rosso che in nero vite. Le similitudini tecniche, viste le debite differenze stilistiche, sono molte. Nella Cappella di Teodolinda il disegno esecutivo, evidente nelle zone in cui il colore definitivo è irreversibilmente perso, è in ocra gialla e terre marroni e viene riprodotto utilizzando lo spolvero, o ripassando a pennello o con carboncino il contorni delle sagome. Le rare tracce di sinopia che abbiamo trovato nella Cappella a volte differiscono leggermente dalla pittura. Abbiamo confrontato in modo empirico la sinopia nera di Pisanello, raffigurante il torneo-battaglia ora conservata nella *Sala dei Papi* del Palazzo Ducale di Mantova, con l'affresco corrispondente, traendo dei ricalchi su fogli lucidi dalle fotografie e sovrapponendole: appare chiaro che non sono sempre corrispondenti, spesso cambiano le inclinazioni e le distanze tra i vari cavalieri. Non abbiamo notizia che questa indagine sia stata effettuata, ma pensiamo possa essere molto interessante verificare dal vero se dalla sinopia Pisanello rilevava dei lucidi per poi farne sagome o spolveri componibili da utilizzare per impostare il disegno definitivo. Nella Cappella di Teodolinda abbiamo potuto verificare solo l'uso ripetuto di patroni per l'esecuzione del disegno definitivo delle 45 scene, che prevede 800 personaggi eseguiti da più aiutanti di bottega.

[8] Lucchini 2001.

[9] Cfr. i contributi di questi autori sono citati in bibliografia.

[10] Zanardi 2002, p. 62.

[11] Cennino Cennini: o.c. cap. LXVII,1972 "Poi secondo la storia o figura che de' fare, se l'intonaco è secco, togli il carbone, e disegna, e componi e cogli bene ogni tuo' misura, battendo prima alcun filo pigliando i mezzi degli spazi. Poi batterne alcuno e coglierne i piani…". G. Vasari o.c. *Della Pittura*, cap. II, 1981 "Poi componi col carbone storie o figure e guida i tuoi spazi sempre gualivi, o ugualì". Uguali quindi alla quadrettatura del disegno di progetto e uguali tra loro come avviene facendo una costruzione basata sulla quadrettatura.

[12] Per un approfondimento sulla Cappella di Teodolinda si veda la bibliografia.

[13] Tratte dal Fondo notarile, notaio Gerardo Briosco, filza 1024, 10 marzo 1445, Shell 1989, pp. 210-212.

[14] Questo contratto si riferisce esclusivamente alla decorazione di "quel che manca da dipingere", cioè, a nostro parere, il V registro, come già intuito da R. Conti in De Giacomi F. e Galbiati E. (a cura di), *Monza. La sua storia*, Monza 2002, p. 176. Interpretando così il contratto, l'epigrafe posta in fondo a destra sul IV registro, potrebbe essere la firma della bottega, con l'indicazione della data 1444, termine del primo progetto. Il restauro in corso confermerebbe questa ipotesi poiché sul V registro sono emerse tracce evidenti di un basamento decorato con tendaggi.

[15] Delmoro, Colombo 2010.

Vol. I Biodeterioramento e Conservazione

a cura di Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori

Vol. II Conoscenza e Valorizzazione

a cura di Giulia Caneva

OFFERTA RISERVATA PER GLI ABBONATI VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI kermes

VOL. I € 30 ANZICHÉ € ~~35~~
VOL. II € 33 ANZICHÉ € ~~38~~
VOLL. I+II € 60 ANZICHÉ € ~~73~~

contributo alle spese di spedizione:
per l'Italia € 5
per l'estero contattare la Casa editrice

Ordinando direttamente il volume a Nardini Editore
tel. +39 055 7954320
+39 055 0461288
fax +39 055 7954331
info@nardinieditore.it
www.nardinieditor

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Scoperta la ‘granata svampante’ di Alfonso I

in una residenza estense finora ignorata*

kermes
TEMI D’ARTE

Francesco Pertegato e Daniele Alberti

L’impresa[1] ducale occhieggia, tridimensionale e policroma, tra le mensole del fastoso cornicione in cotto (fig. 1) che corona la facciata di villa Vincenzi Pasi[2] (fig. 2), nella pianura dell’Argentano tra Ospital Monacale[3] e San Nicolò, in località Fascinata. Il complesso degli edifici comprende, oltre a tre costruzioni destinate ad abitazioni di servizio e alla stalla-porticaglia, la villa e la torre colombaia. Per la presenza in loco di proprietà della corte, attestata fin dal XV secolo[4], è verosimile che queste ultime abbiano fatto parte fin dall’origine di una delle ‘castalderie’[5], i centri operativi dell’organizzazione fondiaria estense, spesso provvisti di una residenza per il signore[6].

Un’impresa fortunata

La ‘granata’ viene adottata da Alfonso - che fa dell’artiglieria un fattore propulsivo politico ed economico senza eguali nell’Italia dell’epoca - dopo la clamorosa vittoria conseguita insieme ai francesi sulle forze della Lega Santa appoggiata dagli spagnoli, a Ravenna l’11 aprile 1512, soprattutto grazie all’intervento delle sue potentissime batterie, rese ancor più micidiali da un ordigno da lui stesso inventato, progenitore dello shrapnel. La battaglia è cruentissima, come testimonia efficacemente l’Ariosto: “Di qua la Francia, e di là il campo ingrossa/ la gente ispana; e la battaglia è grande./ Cader si vede e far la terra rossa/ la gente d’arme in ambedua le bande./ Piena di sangue uman pare ogni fossa:/ Marte sta in dubbio u’ la vittoria mande./ Per virtù d’un Alfonso al fin si vede/ che resta il Franco e che l’Ispano cede,/ e che Ravenna saccheggiata resta”[7]. Paolo Giovio si sofferma invece sulla descrizione della granata e del suo terribile effetto: “Alfonso, Duca di Ferrara, capitano di risoluta prodezza e mirabil costanza, quand’egli andò alla battaglia di Ravenna, portò una palla di metallo, piena di fuoco artificiale che svampava per certe commissure, ed è di tale artificio

Francesco Pertegato
È stato, per oltre 25 anni, titolare del Centro Restauro Manufatti Tessili (Milano - Filo d’Argenta, FE).**

Daniele Alberti
Concluso il suo impegno di lavoro in un diverso ambito professionale, si è dedicato al rilievo di architetture rurali e industriali dismesse.**

Fig. 1 – Villa Vincenzi Pasi: dettaglio del cornicione del prospetto anteriore.

Fig. 2 – Vista d’insieme della villa.

1

2

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

3

4

Fig. 3 – L'impresa della 'granata svampante' in una miniatura dell'Officio di Alfonso I (1505-1509 ca.), Modena, Biblioteca estense Universitaria.

Fig. 4 – La 'granata svampante' nel cornicione anteriore di villa Vincenzi Pasi.

che a luogo e tempo, il fuoco terminato rompendosi farebbe gran fracasso di quegli che gli fussero incontro [...]. Mostrollo in quella giornata sanguinosa perché drizzò di tal sorte l'artiglieria che fece grandissima strage di uomini"[8].

Il successo è tale che Alfonso decide di fare della granata la più usata delle sue insegne[9]. Scrive in proposito lo storico Antonio Frizzi: "Affermano il Giovio[10] ed il Sardi[11], che dall'uso così opportuno e meritevole che fece allora delle tremende sue artiglierie contro a' tre lati del campo nemico, pigliò il soggetto del corpo di quest'impresa che di poi sempre usò [...] alla quale poi l'Ariosto aggiunse il motto: *LOCO ET TEMPORE*"[12].

Oltre che di potenza militare l'emblema diventa espressione di prestigio dinastico e trova impiego in particolare nell'architettura ducale. Lo si vede, ad esempio, in due capitelli della loggia del cortile detto degli Aranci in Castello, in alcuni basamenti dei pilastri all'interno della chiesa di San Cristoforo, nel capitello del pilastro angolare di nord-ovest in Palazzo Rondinelli, in una tarsia lignea del coro della Cattedrale[13]. Ma viene utilizzato anche nelle arti decorative, come i codici miniati (in particolare l'*Officio* di Alfonso) e la suppellettile ceramica[14]. Una sorprendente somiglianza emerge dal confronto tra le granate miniate (fig. 3) e quelle a rilievo nel cornicione di villa Vincenzi Pasi (fig. 4), policromate per accentuarne la tridimensionalità: il metallo è reso con il colore grigio-azzurro, la rotondità della sfera è sottolineata da un colpo di luce dall'alto, mentre corpose fiamme rosse saettano da tre 'commissure'.

La sua presenza in un luogo così lontano dalla città va messo in relazione con l'uso concesso agli uomini d'arme che avevano contribuito alla vittoria, secondo quanto attestato dal Frizzi: "Noi la vediamo quest'impresa scolpita o dipinta in molte fabbriche della nostra città, e son d'avviso che sia un testimonio dell'essere stato quell'edifizio, innalzato, o donato da Alfonso, o dall'aver ivi abitato alcuno di que' cittadini che combatterono onoratamente nel fatto di Ravenna, e che furono per ciò, come dice il Sardi, creati Cavalieri"[15]. L'osservazione è condivisa da Giuseppe Mayr: "e tanto ne fu l'effetto delle artiglierie da lui stesso fabbricate, che molti cittadini per perpetuarne la memoria, ornarono le facciate delle proprie case con *pale* o *granate* di pietra, come ancora si vede in casa de' *Conti Oroboni* sulla *Ghiara*"[16]. Tre di queste case sono state individuate nel corso della presente ricerca, rispettivamente in corso Giovecca, n. 153[17], in via XX Settembre, n. 46[18] e in via Quartieri, n. 1[19].

Architettura e morfologia distributiva

Piante

Grazie al fatto che l'edificio, cessato l'uso originario, è stato adibito a deposito di prodotti agricoli, struttura e articolazione degli spazi sono ancora pienamente riconoscibili.

La struttura è quella della villa, comprensiva di una vasta sezione centrale ad un solo piano con soffitti alti 528 cm, e due porzioni laterali a due piani, con soffitti di altezza inferiore ai tre metri[20].

La sezione centrale comprende un ambiente a T (fig. 5 area A), in asse con i portali di accesso anteriore e posteriore, fiancheggiato da due sale con camino (fig. 5 aree B) poste in posizione simmetrica e affacciate sul fronte. Due piccoli

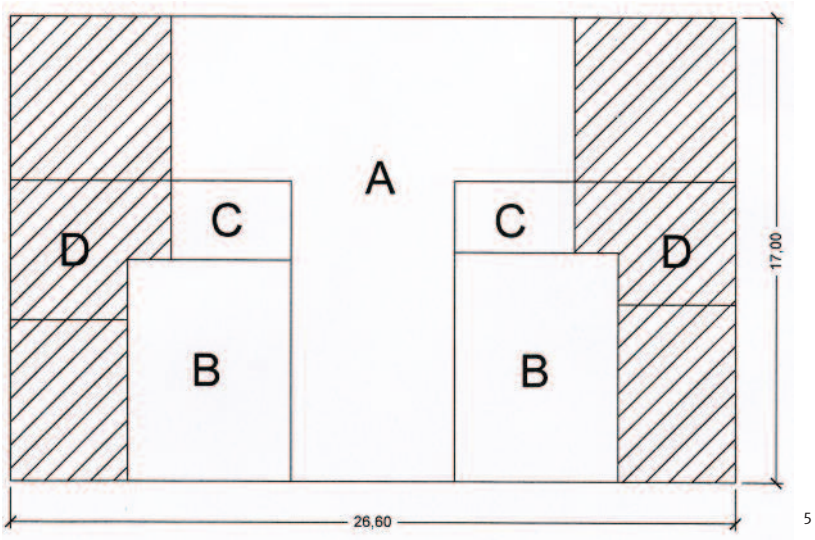
e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

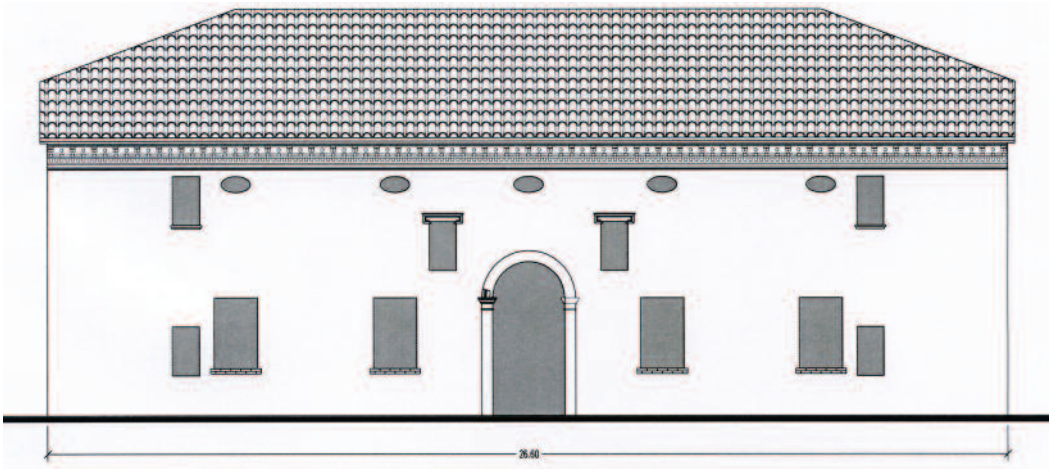
Fig. 5 – Villa Vincenzi Pasi, restituzione grafica della pianta del piano terra.
Legenda: A: grande ambiente a T ad un solo piano; B: sale con camino; C: scale; D: ali di servizio su due piani. Rilievi degli autori; grafico R. Cesari.

Fig. 6 – Prospetto anteriore. Rilievi degli autori; grafico L. Gnaccarini (Studio Coatti).

Fig. 7 – Prospetto posteriore. Rilievi degli autori; grafico L. Gnaccarini (Studio Coatti).



5



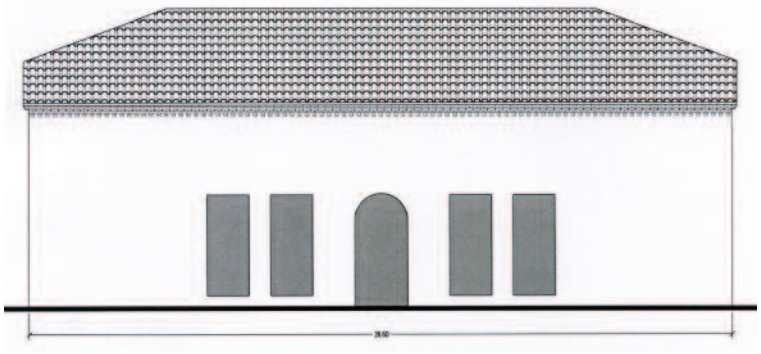
6

vani, anch'essi laterali e simmetrici (fig. 5 aree C), contengono le scale di accesso al piano superiore delle ali laterali; quella a destra, di servizio e leggermente più stretta, è in legno e ancora praticabile fino alla soffitta. Le porzioni laterali del corpo di fabbrica (fig. 5 aree D) erano invece così destinate: il piano terra ai servizi, il primo piano forse alle camere della corte e degli ospiti.

Prospetti

Struttura e articolazione degli spazi trovano riscontro nel prospetto anteriore (fig. 6) dove, alle quattro grandi finestre delle due sale con camino, su un livello, si affiancano quelle più piccole delle ali di servizio, disposte sui due piani; fuori allineamento con queste e quelle risultano le due, ancora più piccole, poste ai lati del portale d'accesso, che danno luce al grande vano centrale. Cinque piccole finestre ovali sul prospetto anteriore e tre su quello posteriore danno luce alla soffitta.

Nel prospetto posteriore (fig. 7) sono chiaramente riconoscibili le quattro grandi aperture (ora tamponate) dell'ambiente a T che fiancheggiano, due a due, il portale centrale.



7

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

8

9

7

Aperture esterne

Il portale anteriore è ad archivolto su pilastri. L'estradosso dell'arco è di cotto modanato con le tre membrature consuete a Ferrara; poggia su imposte anch'esse di cotto e modanate. Il portale posteriore ha le stesse dimensioni e forma di quello anteriore ma non ci sono evidenze che facciano pensare alla presenza di elementi decorativi. Il portone posteriore (perduto) di forma quadrata, aprendosi, si incassava nel muro all'interno; il portone anteriore ha invece la sommità centinata e non si incassa nel muro.

Nelle stanze con camino, mentre la parte centrale della parete è impegnata dal camino stesso e dalla canna fumaria[21] (fig. 8) – com'è nella tradizione ferrarese – le finestre hanno imposte incardinate agli angoli le quali, quando aperte, verso l'interno, si incassano nel muro; ciò consente alla luce, come osserva Bruno Zevi, di penetrare radente i muri laterali, evitando di proiettarvi l'ombra delle stesse. Le quattro grandi aperture posteriori non mostrano invece segni di imposte[22].

I davanzali delle finestre che sopravvivono sono composti da un alto listello sormontato da un ovolo. Le cornici presenti alla sommità delle finestre ai lati del portale e in quella all'estrema sinistra potrebbero anche non essere originarie.

Tetto

È a quattro spioventi, nella tipica conformazione ferrarese a smusso (figg. 6, 7), con travi che vanno dal colmo alla gronda.

Soffitti

L'ampio accesso a T e le due sale con camino hanno un soffitto ligneo (fig. 9) del tipo detto 'a caselle e cantinelle'[23], con travi almeno in parte composte[24], sostenute da modiglioni (mensole) e bussole tra un trave secondario e l'altro, oltre a cornici perimetrali e sottobussola. I referenti d'obbligo sono costituiti dai soffitti della casa Minerbi-Del Sale in via Giuoco del Pallone 23, di palazzo Pendaglia in via de' Romei, della loggia di casa Romei, del loggiato di palazzo Rondinelli, dell'appartamento della Vigna a Belriguardo e di altri edifici monumentali in città.

La superficie totale dei soffitti originari ancora in posizione a villa Vincenzi Pasi, dopo i crolli del recente sisma (20 maggio 2012), è di circa 160 mq sui 260 presenti in origine.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Pavimenti

I campi pavimentali sono ad elementi in laterizio (dimensioni 20x20x3,5 cm) posati a 45 gradi, entro una cornice perimetrale rettilinea.

Apparati decorativi

Cornicioni

Il cornicione del prospetto anteriore (fig. 1) corrisponde perfettamente, sia nella composizione che nelle misure (h = 67 cm; aggetto 50 cm ca.) alla cornice Rinascimento del tipo E, descritta dal Righini[25], ben esemplificata dal cornicione dell'ordine superiore dell'abside del duomo (1498-1507), che è però alto il doppio (113 cm) e presenta nelle metope la tradizionale testa di serafino, mentre la gola dritta della sommità è liscia[26].

Dal basso verso l'alto si succedono i seguenti motivi decorativi:

- gola rovescia e listello sovrapposto;
- fascia a dentelli e listello sovrapposto;
- ovolo (echino) decorato ad ovuli (tondeggianti) e listello sovrapposto;
- modiglioni a voluta, decorati da foglie di acanto aderenti; cappello (o tavola) con decorazione formata da gola rovescia e listello, sporgente sui tre lati; le metope tra modiglione e modiglione sono decorate dalla 'granata svampante', incorniciata da un listello (fig. 4);
- gocciolatoio: fronte decorata da scanalature arrotondate al di sopra; cassettone appoggiante sui capitelli dei modiglioni, decorato da una rosacea (rosone) a cinque + cinque petali;
- tondino e suo piano d'appoggio e listello sovrapposto; decorazione a perle e fusarole alternate;
- gola dritta (e relativo listello) decorata da steli di fiori d'acanto, fiancheggiati da foglie ricadenti all'esterno.

Pressoché identici sono i cornicioni dei tre edifici cittadini sopra citati[27].

Il cornicione del prospetto posteriore, in mattoni, corrisponde perfettamente alla cornice classificata di tipo A dal Righini[28]; nei prospetti laterali sempre a quella del tipo A ma nella variante priva di modiglioni[29].

Decorazione dei soffitti

Modiglioni, bussole, cantinelle e cornici sono dipinte su una preparazione leggera a base di gesso; nelle mensole le irregolarità del legno sono coperte da fasce di tessuto su cui è stesa la preparazione. I colori utilizzati sono 4: rosso, nero, bianco e verde.

10

11

Fig. 8 – Parete interna della sala con camino sul lato ovest.

Fig. 9 – Il soffitto a caselle e cantinelle del corridoio d'accesso.

Fig. 10 – Uno dei modiglioni sottotrave.

Fig. 11 – Dettaglio della decorazione di cantinelle, bussole e cornice sottobussola.

Fig. 12 – Torre colombaia: vista dell'ordine superiore.

I modiglioni sono decorati sui fianchi da girali d'acanto terminanti in una infiorescenza a cinque petali (fig. 10), sul fronte da un grande foglia di acanto, rivolta verso l'alto; ma i motivi dovevano presentare qualche variante perché in uno sembra di riconoscere un grande volatile. Le bussole residue nel corridoio d'accesso sono 37 (fig. 11). I soggetti sono diversi l'uno dall'altro: alcuni sono propriamente insegne estensi (il leone rampante, l'aquila bianca, i delfini affrontati), altri richiedono d'essere interpretati. Le cantinelle presentano decorazioni molto simili a quelli della loggia di palazzo Tazzoni[30], mentre i colori dei pigmenti sono gli stessi rinvenuti nella casa Minerbi-Del Sale[31]: su un lungo stelo si alternano un tulipano rosso, un garofano rosso, un tulipano bianco, alternati ad una formazione geometrica consistente in un bollo bianco circondato da 8 piccoli bolli rossi; nello spessore sono triangoli bianchi e neri contrapposti. La deco-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

12

Fig. 13 – Sala d'accesso: il crollo del tetto ha provocato il crollo parziale anche del soffitto.

Fig. 14 – Situazione del tetto ancora in sede (spiovente a nord).

Fig. 15 – Dettaglio del cornicione superiore della torre colombaia, già in parte crollato.

Fig. 16 – Dettaglio della torre colombaia, dopo l'ulteriore crollo del cornicione dovuto al sisma del 20 maggio 2012.

razione delle cornici perimetrali e sotto bussola è articolata in 3 fasce: quella superiore a foglie d'acanto orientate verso l'alto; quella centrale a cespi d'acanto alternati a cespi di altro vegetale; quella inferiore ad ovuli. Nel braccio posteriore dell'ambiente a T mancano le cornici mentre le decorazioni delle bussole sono di qualità inferiore.

Tra gli elementi sicuramente eccezionali della villa è proprio la conservazione di ben 37 delle bussole originarie e di alcuni dei modiglioni, tanto da costituire un *unicum*; in tutti gli edifici monumentali segnalati sopra la decorazione pittorica è infatti perduta quasi per intero. In condizioni migliori è quella dei soffitti dell'appartamento della Vigna a Belriguardo; ma ripete lo stesso impianto, realizzato a stampo[32].

Torre colombaia

Il paramento murario esterno è decorato da tre ordini di archi ciechi, su semipilastro con sottile imposta (fig. 12). I tre ordini sono scanditi da tre cornicioni in cotto del tipo E, ma semplificato[33]. Nei due inferiori si susseguono, dal basso all'alto: una gola rovescia e listello sovrapposto, una fascia a dentelli e listello sovrapposto, un ovolo decorato ad ovuli (tondeggianti) e listello sovrapposto, una gola dritta e relativo listello. Il cornicione superiore, più aggettante, presenta sopra l'ovulo il modiglione che regge un listello e una gola dritta, mentre le metope sono decorate da un'infiorescenza a quattro petali, incorniciata.

Stato di conservazione

Dal 1990 i due edifici sono sottoposti a vincolo della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici. La presente ricerca è servita anche a mettere in luce lo stato di avanzato degrado delle due architetture; i rilievi e la documentazione fotografica effettuati hanno costituito, pertanto, un primo nucleo di informazioni utili per l'attività di tutela della Soprintendenza e di studio da parte della Facoltà di Architettura[34].

Alterazioni

La sezione centrale della villa non mostra alcun segno di manomissione strutturale se non un muro di sostegno costruito sotto la trave portante posta nel punto di intersezione tra i due bracci dell'ambiente a T, su cui grava un peso assai maggiore che sulle altre, e un secondo che ha accorciato il braccio posteriore della T; il vano scale a sinistra è stato svuotato, creando una piccola stanza con soffitto alto 528 cm; i camini delle due grandi sale sono stati asportati e le canne fumarie demolite quando l'edificio è stato trasformato in deposito. L'ala destra è stata parzialmente sopraelevata, portando il soffitto del piano terra (ad esclusione di quello del vano scale) al livello di quello della sezione centrale; il vano anteriore ha un soffitto di travi di cemento e tavelloni laterizi, un tempo celato da un soffitto a voltini; quello posteriore presenta un soffitto a 'caselle e cantinelle', anch'esso con bussole dipinte (non a stampo) con due soli soggetti che si alternano: due sirene affrontate ad un vaso; due foglie di acanto che si dipartono da un'infiorescenza centrale. Una più modesta trasformazione è costituita dalla riduzione d'ampiezza delle 4 finestre più grandi sul fronte, dal tamponamento delle 2 piccole finestre ai lati del portale anteriore e delle 4 grandi aperture che fiancheggiano quello posteriore. L'ala di sinistra è stata invece ristrutturata, probabilmente nella seconda metà del secolo scorso al fine di predisporre l'appartamento del fattore. In entrambe le ali le aperture verso l'esterno sono state alterate ed è difficile individuare se c'erano porte sul prospetto anteriore. Le uniche aperture certamente originarie sono quelle riportate nella restituzione grafica (fig. 6). Altrettanto difficile è individuare la posizione delle aperture posteriori, oltre a quelle riportate nella relativa restituzione grafica (fig. 7).

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

13

14

15

16

Danni

La residenza appare ancora relativamente solida nonostante il crollo parziale del tetto (quasi tutto lo spiovente a sud) che ha distrutto il soffitto della sala con camino verso est e, solo per metà, quello del salone centrale sul fronte anteriore (fig. 13); col terremoto del 20 maggio dell'anno scorso è crollata anche la metà del soffitto della sala con camino a ovest**.** Lo stato di uno dei travi portanti sul lato nord (fig. 14) è però tale da farne temere il cedimento che provocherebbe il crollo di gran parte dei soffitti decorati ancora in posizione. Quasi completamente caduta è, inoltre, la ghiera esterna del portale anteriore.

Ancora più grave è la situazione della torre colombaia: non solo è crollato per intero il tetto, ma anche uno degli spigoli del cornicione dell'ultimo ordine (fig. 15); con le recenti scosse sismiche sono poi crollati due lati dello stesso (fig. 16). L'interno è completamente svuotato e ci sono squarci nella muratura prodotti nel corso dell'ultimo conflitto mondiale.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Note

* L'argomento è stato oggetto di una comunicazione presentata alla sezione ferrarese di Italia Nostra, il 14 gennaio 2012.

** Francesco Pertegato, noto ai lettori per i suoi interventi e studi sui tessili, presentati anche su "Kermes", insieme a Daniele Alberti sta conducendo uno studio sull'edilizia legata all'attività agricola nel territorio di Argenta, Ferrara — territorio a lungo vissuto da Pertegato nell'attività del suo laboratorio di restauro dei tessili a Filo d'Argenta —, allo scopo di individuarne la tipologia e provvedere, per le emergenze più interessanti, ad una esaustiva documentazione grafica e fotografica. Nel corso di tale ricerca è stata presa in esame la villa Vincenzi Pasi; pur se noto e più volte pubblicato, il complesso architettonico ha rivelato aspetti prima ignorati che hanno consentito di collocarlo, cronologicamente e stilisticamente, tra gli anni dello scontro di Alfonso I con Ravenna (1511-1512), e quello della sua morte (1534).

[1] Il termine impresa è quello usato all'epoca. La sua origine viene descritta nel testo di Girolamo Ruscelli a commento dell'opera di Paolo Giovio: "La onde un Principe, un Capitano, e un Cavaliere, che vada a qualche impresa di guerra o di particolare combattimento, volendo con qualche figura, e con motti insieme mostrare al mondo l'intention loro, ritrovarono questa bella via di farlo con figure, et con motti insieme, e la chiamarono impresa, quasi che in essa fosse la meta, o lo scopo et il versaglio di tutto quello che principalmente essi, o dovevano, o disideravano, o speravano di fare"; *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti et disegni d'arme, et d'amore, che communemente chiamano imprese, con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, appresso Giordano Ziletti, al segno della Stella, 1560, p. 165.

[2] U. Malagù, *Ville e "delizie" del Ferrarese*, Ferrara 1972, pp. 62-64; D. Giglioli, *Argenta e i suoi dintorni*, Argenta 1984, II, pp. 146-147; W. Baricchi, P.G. Massaretti, *Insediamento storico e Beni Culturali, II, Comuni di Argenta, Ferrara, Masi Torello, Portomaggiore, Voghiera*, Ferrara 1993, p. 68; A. Saltini, G. Ravalli, F. Sprocatti, *La corte colonica del ferrarese*, Venezia 1998, pp. 94-95.

[3] Hospedale de Monacane compare nell'elenco delle 78 'Ville del Ferrarexe' riportato dal cronista Ugo Caleffini, nel 1475; *Croniche 1471-1494*, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Serie Monumenti, vol. XVIII, Ferrara 2006, pp. 117-118. Il termine villa indica qui probabilmente un agglomerato abitativo all'interno o nei pressi di possedimenti della casa d'Este, attestati dal Caleffini nel 1491, *op. cit.*, p. 821 (vedi nota successiva).

[4] (15 novembre 1491) "il prefato signore duca [...] due possessione che havea a l'Hospedale de le Monagine in ferrarexe, donoe in feudo li fioli del dicto Alberto, che prima erano libere"; ibidem.

[5] Nel 1415 le castalderie erano 19. Nel 1451 l'estensione dell'arativo di queste andava da 44,4 a 544,1 ettari; F. Cazzola, *Il sistema delle castalderie e la politica patrimoniale e territoriale estense (secoli XV-XVI)*, in F. Ceccarelli, M. Folin (a cura di), *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, Firenze 2009, pp. 56-57.

[6] M. Folin, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna*, in F. Ceccarelli, M. Folin, *op. cit.*, p. 126.

[7] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cap. 33, versi 40-41; cfr. C. Toschi Cavaliere, *Della 'granata svampante' e di altri fuochi*, in A. Samaritani, R. Varese (a cura di), *L'Aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, Deputazione Provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 2000, pp. 375-390.

[8] *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio...*, *op. cit.*, p. 48.

[9] P. Di Pietro Lombardi, *Gli Este e i loro più significativi emblemi*, in J. Bentini (a cura di), *Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara 2004), Cinisello Balsamo, Milano 2004, pp. 86-87.

[10] *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio...*, *op. cit.*, p. 48.

[11] G. Sardi, *Historiae ferraresi*, Ferrara 1556, I, p. 11.

[12] A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. IV, Ferrara 1848[2] (ristampa anastatica, Ferrara 1982), p. 265; cfr. F. Locatelli, *La fabbrica ducale estense delle artiglierie*, Bologna 1985, p. 54.

[13] C. Toschi Cavaliere, *op. cit.*; *San Cristoforo alla Certosa a Ferrara*, Ginevra-Milano 2007, pp. 61, 63.

[14] Si veda, ad esempio, il piatto amatorio, della prima metà del XVI secolo, conservato al British Museum di Londra, o il frammento ceramico ora in ubicazione sconosciuta; V. Ferrari, *La ceramica graffita ferrarese nei secoli XV-XVI*, Ferrara 1960, rispettivamente pp. 89-91, fig. 39 e p. 122, fig. 85.

[15] A. Frizzi, *op. cit.*, pp. 265-266; cfr. C. Toschi Cavaliere, *op. cit.*, pp. 382-383, nota 7.

[16] G. Mayr, *Monete e medaglie onorarie ferraresi*, Ferrara 1843, p. 52. Nonostante quanto affermato da Paolo Giovio (vedi nota 10), è probabilmente sulla scorta del Mayr che la Di Pietro Lombardi ritiene che la granata fosse già stata impiegata tre anni prima della battaglia di Ravenna, in quella contro i veneziani a Polesella; *Le imprese estensi come ritratto emblematico del principe*, in R. Iotti (a cura di), *Gli estensi. 1: La corte di Ferrara*, catalogo della mostra (Modena 1997-98), Modena 1997, p. 212 e nota 144. L'ipotesi sembra confermata dal fatto che l'impresa compare nelle pagine miniate dell'*Officio* di Alfonso, ascrivibile agli anni 1505-1509.

[17] Non segnalato da E. Righini, *Quello che resta di Ferrara antica*, Ferrara 1911-1912 (ristampa anastatica, Ferrara 1983).

[18] E. Righini, *op. cit.*, vol. IV, p. 118.

[19] Ivi, pp. 118-119.

[20] La compresenza, in un solo corpo di fabbrica, di locali destinati ad ospitare il signore e ai suoi compiti di rappresentanza, e di altri impegnati in attività di servizio, è già stata messa in evidenza nelle residenze di Medelana (inventario del 1458) e Casaglia (inventario del 1467); Folin, *op. cit.*, pp. 105-107 e nota 79.

[21] B. Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Torino 1960.

[22] Non si può escludere che fossero schermate da grandi vetrate com'erano quelle della loggia a Medelana; M. Folin, *op. cit.*, pp. 123, 125 e nota 128.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

[23] C. Cavicchi, *I solai lignei decorati a Ferrara nel Rinascimento: Palazzo Garda*, in M.R. Di Fabio (a cura di), *Architettura e Restauro. Una città: Ferrara*, Ferrara 1999, pp. 146-156; C. Di Francesco, R. Fabbri, F. Bevilacqua, *Atlante dell'architettura ferrarese*, Ferrara 2006, pp. 22-23; R. Fabbri, *Originalità tecnologica e aspetti costruttivi nell'architettura del palazzo di Belriguardo*, in Ceccarelli, Folin, *op. cit.*, pp. 181-206.

[24] Sulla tipologia dellea travi composte vedi in particolare: R. Fabbri, *op. cit.*, pp. 195-196, nota 2, p. 199, fig. 14.

[25] E. Righini, *op. cit.*, vol. I, pp. 123-131.

[26] C. Di Francesco, R. Fabbri, F. Bevilacqua, *op. cit.*, pp. 198-199, 201.

[27] Vedi note 17, 18, 19. In quello di via Quartieri la gola superiore non presenta decorazioni; si trova invece nei cornicioni di due palazzotti di via San Romano, rispettivamente ai numeri 79-81 (che un'epigrafe in facciata data al 1520) e 83-7, e nelle cornici sottostanti le finestre del secondo piano, nella facciata esterna del palazzo di Ludovico il Moro che dà su via Porta d'amore.

[28] E. Righini, *op. cit*, vol. I, pp. 113-115.

[29] Ibidem.

[30] C. Di Francesco, R. Fabbri, F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 186, particolare A.

[31] Ivi, p. 20.

[32] R. Fabbri, *op. cit.*, pp. 197-198, figg. 12-13. Analogo discorso vale per la loggia di palazzo Pendaglia in via de' Romei, che però ha travi intere; ivi, pp. 202-203, fig. 17.

[33] Vedi nota 25.

[34] Il Laboratorio di restauro architettonico del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, sotto la Direzione scientifica del prof. Riccardo Dalla Negra e del prof. Rita Fabbri, sta conducendo un workshop dedicato al progetto di recupero del complesso edilizio in funzione di un suo possibile riutilizzo; lo stato di avanzamento della prima fase di studio è stato presentato al Salone del Restauro a Ferrara, il 31 marzo 2012.

Quaderni di Kermes

INDOOR ENVIRONMENT AND PRESERVATION
Climate control in museums and historic buildings

AMBIENTE INTERNO E CONSERVAZIONE
Il controllo del clima nei musei e negli edifici storici

TUTTI I TESTI IN INGLESE E ITALIANO

***edited by / a cura di* Davide Del Curto**
Formato cm 17x29,7, brossura, illustrato in b/n e a colori, pagine 208, € 33

- PART 1 - MICROCLIMATE SURVEY AND MONITORING IN HISTORIC BUILDINGS AS MUSEUMS
- PARTE 1 - ANALISI E MONITORAGGIO DEL MICROCLIMA NEGLI EDIFICI STORICI
- PART 2 - SYSTEMS AND DEVICES FOR MICROCLIMATE CONTROL IN HISTORIC BUILDINGS AS MUSEUMS
- PARTE 2 -SISTEMI ED IMPIANTI PER IL CONTROLLO DEL MICROCLIMA NEGLI EDIFICI STORICI A DESTINAZIONE MUSEALE
- PART 3 - METHODS AND TOOLS FOR MICROCLIMATE EVALUATION AND MANAGEMENT IN MUSEUMS AND HISTORIC BUILDINGS
- PARTE 3 -STRUMENTI E METODI PER LA VALUTAZIONE E LA GESTIONE DEL MICROCLIMA NEI MUSEI E NEGLI EDIFICI STORICI
- COLOR PLATES
- TAVOLE A COLORI

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI - VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI KERMES

€ 27 anziché € 33

contributo alle spese di spedizione: per l'Italia € 5 – per l'estero contattare la Casa editrice

ordinando direttamente il volume a Nardini Editore

Il volume è disponibile (non in offerta) anche nelle librerie

Info e acquisti: tel. +39 055 7954320/0461288, fax +39 055 7954331 - info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it

re - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Formato 21x29,7
Brossura
96 pagine,
interamente illustrato a colori
€ 30,00

CARAVAGGIO'S PAINTING TECHNIQUE

Proceedings of the CHARISMA workshop

edited by
Marco Ciatti and Brunetto Giovanni Brunetti

CHARISMA (Cultural Heritage Advanced Research Infrastructure: Synergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation) is a consortium of European institutions working in the field of the study and conservation of artworks, aimed at promoting coordination among European infrastructures and fostering the highest level of research in the field.

- PRESENTATION
Cristina Acidini, *Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino*
- INTRODUCTION
Marco Ciatti, *Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure*
Brunetto Giovanni Brunetti, *Coordinator of CHARISMA*
- *CARAVAGGIO'S* THE BEHEADING OF SAINT JOHN THE BAPTIST *IN MALTA. INVESTIGATION INTO EXECUTION, TECHNIQUE, STYLE AND RESTORATION*
Marco Ciatti, Carlo Lalli, Opificio delle Pietre Dure, Firenze
- *CARAVAGGIO'S PAINTING TECHNIQUE: A BRIEF SURVEY BASED ON PAINTINGS IN THE NATIONAL GALLERY*
Larry Keith, The National Gallery, London
- *PRACTICES AND PROCESSES, FROM THE ODESCALCHI* CONVERSION OF SAINT PAUL *TO THE* ADORATION OF THE SHEPHERDS
Claudio Falcucci, MIDA, Roma
- *OPTICAL DIAGNOSTICS ON CARAVAGGIO'S PAINTINGS WITH A NEW IR MULTISPECTRAL SCANNER FOR REFLECTOGRAPHY*
Raffaella Fontana, Claudia Daffara, Marco Barucci, Luca Pezzati, CNR–Istituto Nazionale di Ottica, Firenze
- *NEW EVALUATIONS ON CARAVAGGIO'S METHODS OF UNDERDRAWING: ART HISTORICAL AND SCIENTIFIC CHALLENGES*
Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, Opificio delle Pietre Dure, Firenze
- *A NEW SURVEY OF CARAVAGGIO'S CANVASES AND PREPARATORY LAYERS: MATERIALS AND AESTHETIC EFFECTS*
Claudio Seccaroni, ENEA, Centro Ricerche Casaccia, Roma
- *CARAVAGGIO'S PAINTING TECHNIQUE THROUGH THE STUDY OF CROSS-SECTIONS: OPTICAL MICROSCOPY SURVEY AND SEM-EDS ANALYSES*
Giancarlo Sidoti, Fabio Talarico, Giuseppina Vigliano, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Roma
- *SOME CONSIDERATIONS ON CARAVAGGIO'S PALETTE*
Claudio Seccaroni, ENEA, Centro Ricerche Casaccia, Roma
- *CARAVAGGIO'S INFLUENCE IN THE NORTH*
Ashok Roy, Scientific Department, The National Gallery, London

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI - VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI KERMES

€ 24 anziché € ~~30~~

contributo alle spese di spedizione: per l'Italia € 5 – per l'estero contattare la Casa editrice

ordinando direttamente il volume a Nardini Editore

Il volume è disponibile (non in offerta) anche nelle librerie

Info e acquisti: tel. +39 055 7954320/0461288, fax +39 055 7954331 - info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Un dipinto rigenerato con il metodo Pettenkofer alla fine dell'Ottocento?

La *Cena del ricco Epulone* di Francesco da Bassano

kermes
STORIA DEL RESTAURO

Chiara Merucci

Il dipinto e le indagini condotte su di esso

La *Cena del ricco Epulone* (fig. 1) è un dipinto su tela attribuito a Francesco da Ponte, detto Bassano il Giovane, appartenente al Polo Museale Fiorentino. Il dipinto compare con il numero di catalogo 112 negli inventari del 1880 e al numero 543 del catalogo del 1890. Successivamente a questa data il dipinto è stato ricoverato nel magazzino nel Quartiere Occhi della Galleria Palatina, così come annotato a matita nello stesso catalogo del 1890, per poi essere concesso in deposito esterno presso la Casa Madre dei Mutilati ed Invalidi di Guerra di Roma, dove risulta dal 25 ottobre del 1928; di qui viene trasferito al Ministero dei Lavori Pubblici, dove risulta in deposito dal 1972. Da questa sede venne prelevato per essere esposto alla mostra "Riflessi DiVini. La cultura del vino" tenutasi a Castel Sant'Angelo, dal 20 ottobre 2005 al 15 gennaio 2006.

Al termine dell'esposizione, visto lo stato di conservazione non eccellente, il dipinto è stato inviato al laboratorio di restauro della Soprintendenza per il Polo Museale di Roma, dove si è proceduto ad indagini conoscitive ed al restauro[1]. In quest'articolo si rende conto dei dati emersi dallo studio e dall'intervento cui è stata sottoposta l'opera.

Nel dipinto *Epulone* è rappresentato sulla destra, sotto un pergolato ambientato in un colonnato; in primo piano la figura di un mendi-

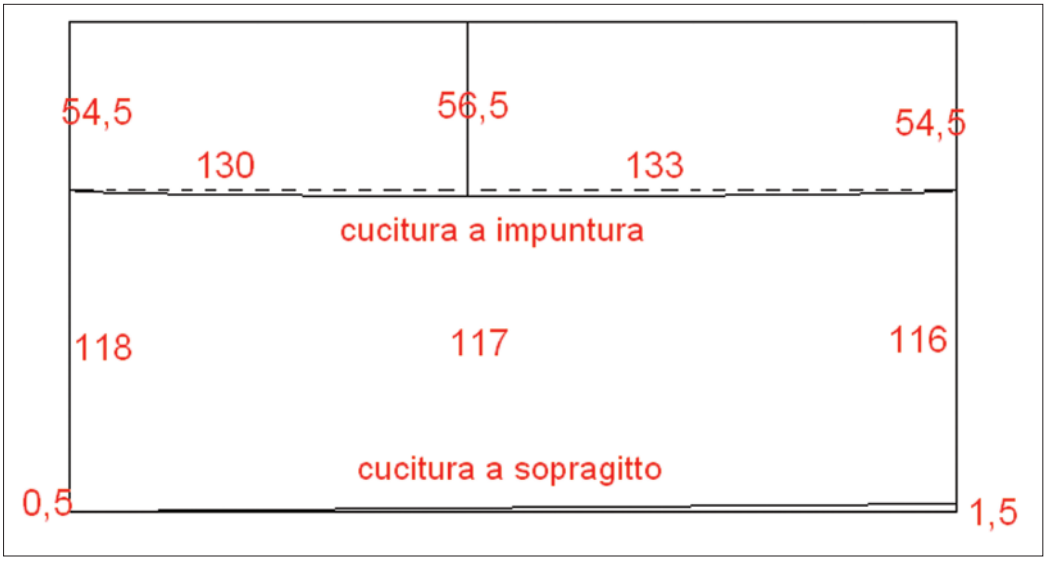
Chiara Mecucci
Laureata in lettere all'Università La Sapienza di Roma, specializzata in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università di Siena, lavora come assistente restauratore presso la Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale della Città di Roma dal 2003. In particolare, si occupa delle problematiche conservative e di restauro presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

1

Fig. 1 - Francesco da Ponte detto Bassano il Giovane, *Cena del ricco Epulone*, prima del restauro.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE



2

Fig. 2 - Schema della composizione e delle deformazioni delle pezze costituenti il supporto.

cante cacciato da cani; sulla sinistra le cucine dove vari personaggi si affaccendano nel preparare la cena con ricchi cibi, pentole di rame in primo piano e sul fuoco e piatti di peltro nella piattaia; al centro un paesaggio che raccorda le due scene.

Il supporto (173x265,5 cm; fig. 2) è costituito da tre teli aventi tramatura tela con riduzione pari a 11 fili per la trama e 14 fili per l'ordito per centimetro quadrato; i teli sono uniti con cucitura ad impuntura. La pezza inferiore, che attraversa tutto il dipinto, è alta circa 117 cm; le due pezze superiori sono alte circa 55 cm e larghe 130 cm circa quella a sinistra e 133 cm circa quella a destra. Nella parte inferiore è giuntata una striscetta di circa 1 cm, cucita a sopraggitto.

Il telaio di sostegno attuale è fisso, in legno di pioppo; ha una sola traversa verticale al centro e rinforzi angolari aggiunti.

Preliminarmente al restauro sono state effettuate indagini su due campioni sottoposti ad analisi microstratigrafica: i prelievi provengono da zone particolarmente scurite, il primo in alto al centro del quadro (figg. 3-4), il secondo in basso a destra, su una zona il cui colore scuro sembrava dovuto a un verde virato in marrone o velato a bitume (figg. 5-7)[2].

Nel campione prelevato in alto al centro si trovano tracce di fibre tessili, chiaramente impregnate di un materiale che risponde molto positivamente ai test per la ricerca di materiali proteici. Si tratta evidentemente dello strato di colla animale data come appretto, prima di stendere le mani di preparazione vera e propria, per evitare l'eccessivo assorbimento del legante da parte del supporto tessile, rendendo troppo povera di adesivo la preparazione. L'accorgimento tecnico, ampiamente descritto nella trattatistica, ha anche l'effetto di evitare che il contatto diretto degli acidi grassi del legante lipidico con la tela possa provocare la depolimerizzazione delle fibre cellulosiche.

Lo strato successivo, riscontrato in entrambi i prelievi, è una mestica colorata ottenuta mescolando terre naturali carbonatiche ricche di silicati e ossidi di ferro con tracce di ossidi di manganese, tipici della terra di Siena e della terra d'ombra, poca biacca e tracce di nero carbone e oli siccativi come leganti. La presenza di piccole quantità di biacca ha, presumibilmente, la funzione di velocizzare l'essiccamento dell'olio piuttosto che contribuire alla tonalità dello strato.

Il confronto di questi dati con le analisi condotte sulle opere dei Bassano, reperibili in letteratura, tende a collocare in un momento tardo l'opera in oggetto, quando la bottega aveva completamente abbandonato l'uso del gesso con la colla nella preparazioni; i dati analitici suggeriscono che tale mutamento tecnico debba essere avvenuto intorno alla metà del XVI secolo[3]. Anche il bassanese Volpato osserva già nel XVII secolo che fra le loro opere quelle con poco gesso si conservano mentre le altre si scrostano; forse proprio questo dato tecnico, da subito riscontrato, induce la bottega dei Bassano alla ricerca di strati preparatori più elastici[4].

Per quanto riguarda gli strati pittorici, il cam-

Fig. 3 - Campione prelevato sul cielo, fronte e retro dei frammenti (Foto Volpin).

Fig. 4 - Campione prelevato sul cielo, sezione stratigrafica (Foto Volpin).

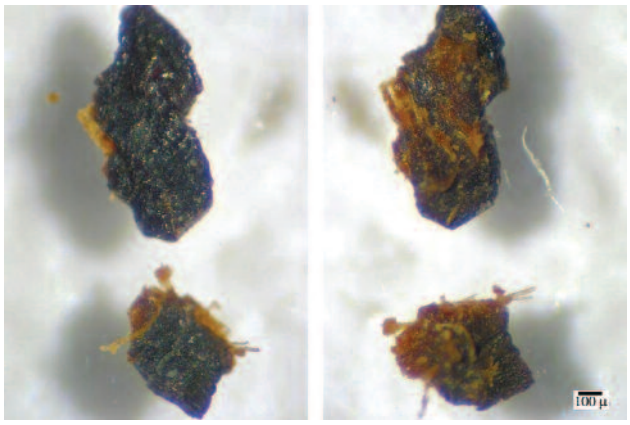
Fig. 5 - Campione prelevato sul verde, fronte e retro del frammento (Foto Volpin).

Fig. 6 - Campione prelevato sul verde, sezione stratigrafica (Foto Volpin).

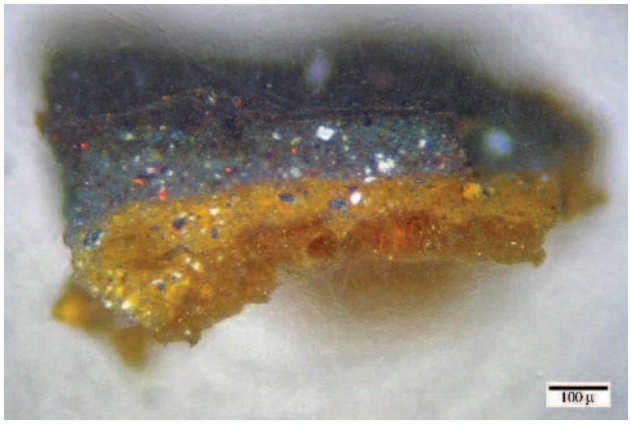
Fig. 7 - Campione prelevato sul verde, sezione stratigrafica (Foto Volpin).

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

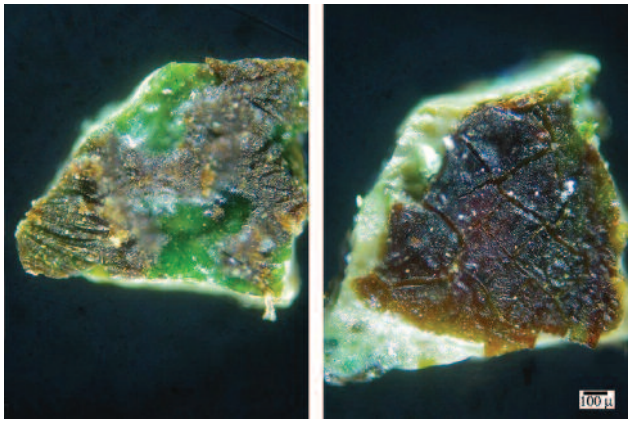
INDICE



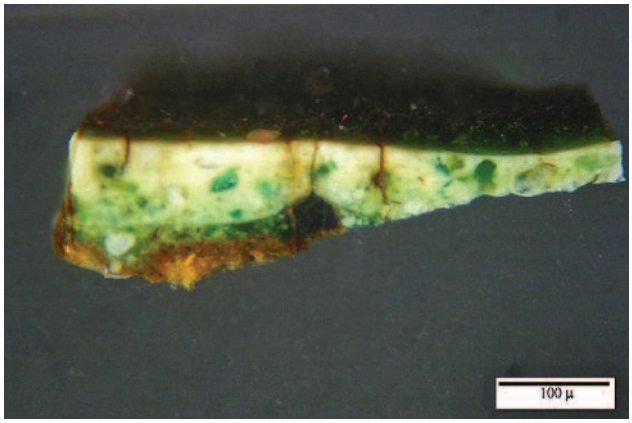
3



4



5

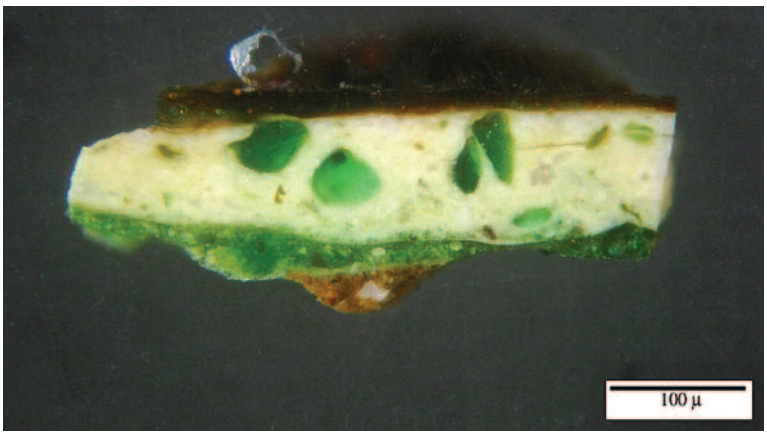


6

pione verde prelevato in basso a destra, dal panneggio su cui è seduto il mendicante, è realizzato con due stesure a base di verderame di cui la prima risulta piuttosto sottile e dall'interfaccia piuttosto ondulato, la seconda reca una presenza maggiore di biacca.

Nel campione prelevato in alto i due strati più profondi, di colore grigio-bruno, sono fusi fra loro e contengono nero carbone di origine vegetale (tipo nero di vite), terre naturali bruciate, biacca e isolate particelle di ocre rosse; nello strato più superficiale sono presenti anche tracce di azzurrite.

In superficie, in entrambi i campioni, si trova uno strato di colore verde-bruno, principale oggetto della ricerca in corso, costituito prevalentemente da materiali oleosi e resinosi, privi di fluorescenza e molto scuri al SEM. "Le immagini al SEM mostrano che, con ogni probabilità, si tratta di una doppia stesura oppure che sul resinato è stato applicato un film di vernice che si è incorporata al colore sottostante tanto che i cretti trasversali attraversano i due strati come fossero uno solo"[5].



7

Successivamente, la tavolozza è stata ulteriormente indagata con indagini XRF condotte dall'ENEA[6]. In questa sede ci limitiamo a considerare i risultati relativi agli azzurri e ai verdi perché maggiormente collegati alle forme di alterazione di cui si rende conto nell'articolo.

Per gli azzurri e i verdi si riscontrano pigmenti a base di rame, caratterizzati dalla presenza di impurezze di antimonio e bario, che ne denunciano un'origine minerale e non di sintesi. In

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

8

Fig. 8 - Retro del dipinto.

Fig. 9 - Deformazione del profilo del camino.

quasi tutte le zone di cielo indagate e in due campiture delle vesti (il gilet del bimbo di schiena in primo piano e il cappello del ragazzo che fa capolino da dietro la colonna) la presenza congiunta di cobalto e arsenico attesta l'impiego anche di azzurro di smalto, pigmento ottenuto dalla macinazione di un prodotto vetrario colorato con il cobalto, estratto da minerali quali arseniuri e/o arseniati[7].

9

Relativamente alle campiture verdi nei dipinti bassaneschi vorrei ricordare quanto già sottolineato da Giambattista Verci: "i suoi verdi sono i più vivi e belli, che si vedano in tutte le Pitture, e pure altro non sono che Verde rame, e Giallo santo". Possiamo constatare che, ancor oggi, come quando scriveva il Verci, i verdi di Jacopo da Bassano si mantengono spesso pressoché inalterati, differenziandosi notevolmente da quasi tutti gli altri verdi di resinato dei suoi contemporanei[8]. Ad esempio, restando tra le opere di pertinenza della Soprintendenza presso la quale lavoro, potrei citare l'*Ultima cena* della Galleria Borghese, in cui la vivacità dei verdi è stata messa in risalto da un recente restauro[9]. Nel nostro caso, invece, è stata proprio la difficoltà di lettura delle stesure di questa colorazione a determinare tante perplessità nell'impostazione del progetto di restauro.

Stato di conservazione

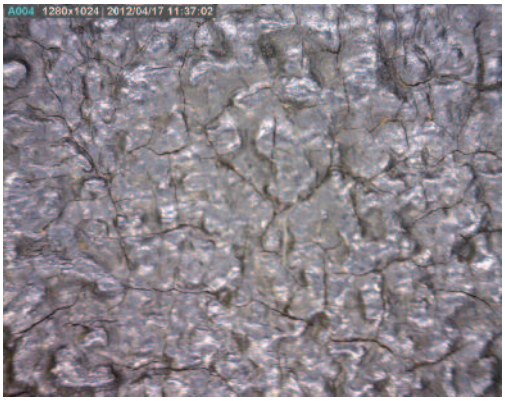
Il dipinto presenta una doppia foderatura a colla pasta (patta e pattina) piuttosto vecchia, con buona adesione al supporto originale, che potrebbe risalire all'inizio del secolo (fig. 8). I bordi originariamente ripiegati sul telaio, sono stati recuperati in passato; quelli sui lati inferiore e superiore non recano tracce di colore.

Rispetto alle dimensioni attuali (173x265,5 cm) quelle riportate dal catalogo del 1890 degli Uffizi, pubblicato sul sito ufficiale del Polo Museale Fiorentino, in metri, come si usava a quel tempo, (1,70x2,60 m) sono leggermente inferiori. La differenza potrebbe essere dovuta, invece che a un banale arrotondamento per difetto, al recupero dei bordi cui si è qui accennato, ma anche ad un cedimento della fibra tessile, ipotesi di notevole interesse dal punto di vista conservativo.

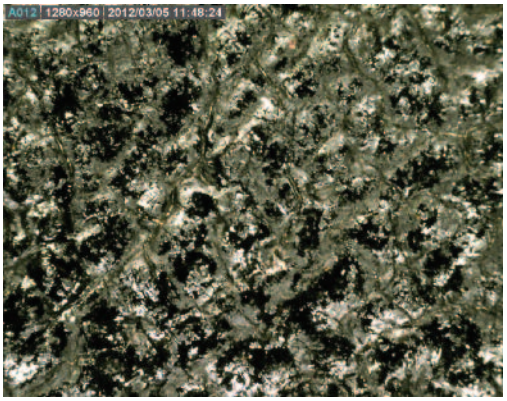
Non si riscontrano infatti strappi che giustifichino l'intervento di foderatura, ma si deve osservare che la pratica di restauro di fine '800 consigliava comunque la foderatura, come operazione preventiva considerata innocua[10]. Sulla tela del Bassano, però, le enormi sollecitazioni legate alla foderatura a colla pasta non sono rimaste senza effetti collaterali. Non sappiamo se questa che si conserva sia l'unica foderatura cui è stata sottoposta l'opera in esame, ma possiamo osservare gravi problemi di deformazione del supporto legati con ogni probabilità agli

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

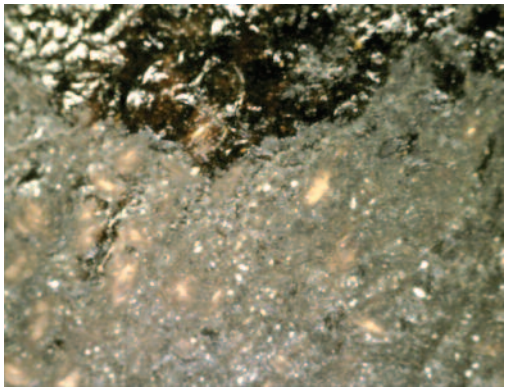
INDICE



10



11



12

13

14

Fig. 10 - Macrofotografia del cretto in una zona del cielo prima della pulitura, saturo di materiale di restauro.

Fig. 11 - Macrofotografia del cretto prima della pulitura, in una zona che presenta addensamenti del materiale di restauro.

Fig. 12 - Macrofotografia del cretto lungo il margine di una sgocciolatura prima della pulitura, con punti di accumulo di materiale di restauro.

Fig. 13 - Macrofotografia del cretto dopo l'inizio della pulitura, in cui si evidenziano i bordi smussati del cretto dovuti all'assottigliamento degli strati superficiali.

Fig. 14 - Macrofoto in fase di pulitura: bolle superficiali sulla manica della donna al centro.

stress determinati dall'apporto di calore e umidità. Questi non sono collegabili all'attuale sistema di aggancio della tela al telaio, che risulta sufficientemente tensionata e priva di spanciamenti anche se lievemente rilassata. L'opera ha subito quindi, nel corso del tempo, deformazioni ormai stabilizzate e irreversibili, leggibili sulla superficie del colore.

Nelle misure delle pezze delle tele si sono date cifre approssimative proprio a causa di queste deformazioni: la cucitura centrale, ad esempio, ha una flessione verso il basso nella zona centrale: la tela della parte inferiore ha un'altezza laterale di 118,5 cm ma al centro solo di 117 cm, senza contare la strana aggiunta nel bordo inferiore, per cui le misure sarebbero a sinistra di 118,5 cm, al centro di 117 a destra di 116,5 cm. Le due tele della parte superiore sono alte 54,5 cm nelle parti laterali esterne, mentre al centro la cucitura è di 56,5 cm, andando a colmare approssimativamente la mancanza della tela inferiore (fig. 2). La natura plastica di questa deformazione è straordinariamente accompagnata dalla deformazione del film pittorico, difficilmente percepibile nelle parti figurative, ma evidente nel disegno architettonico. Il profilo del camino sulla sinistra, ad esempio, effettua un'onda sinuosa assolutamente non compatibile col disegno architettonico. Deformazioni di minore entità si riscontrano anche nel profilo della colonna, nell'angolo superiore destro. Deformazioni che si evidenziano in particolare in prossimità del perimetro dove si concentrano gli stress indotti dalla trazione sul telaio (fig. 9).

Studi di reologia relativamente recenti hanno permesso di verificare come l'azione combinata di umidità e calore possa alterare le qualità visco-elastiche dei materiali. In particolare nelle

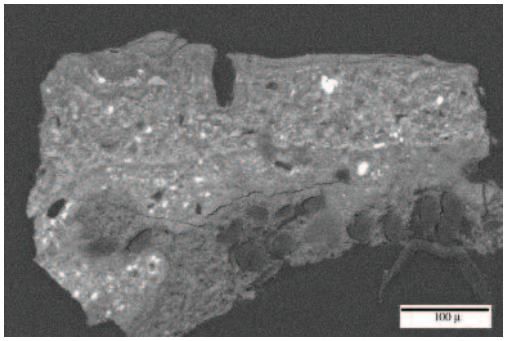
e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

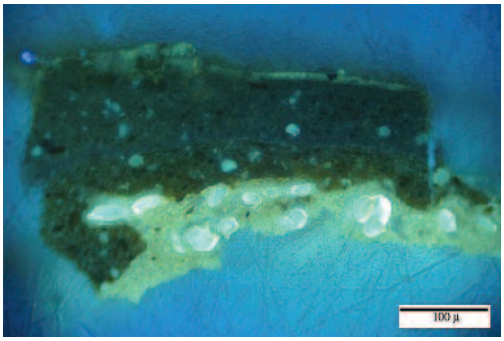
INDICE

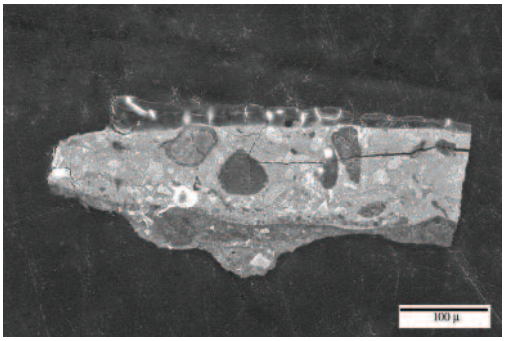
Fig. 15 - Campione prelevato sul cielo, immagine al SEM mediante elettroni retrodiffusi (Foto Volpin).

Fig. 16 - Campione prelevato sul cielo, immagine in fluorescenza UV (Foto Volpin).

Fig. 17 - Campione prelevato sul verde, immagine al SEM mediante elettroni secondari (Foto Volpin).

15 

16 

17 

foderature a colla pasta l'azione combinata di umidità (la colla, in qualunque ricetta, contiene sempre una grande quantità d'acqua) e calore (nella stiratura) ottiene l'effetto di ammorbidire gli impasti di preparazione/colore riuscendo a domare anche le peggiori deformazioni, come il cretto cosiddetto a conchiglia, ma anche tagli e lacerazioni, caratteristica questa che rende la foderatura a colla pasta, in molte situazioni complesse, difficilmente sostituibile. Tuttavia l'apporto di molta umidità nelle varie fasi (sia nelle colle sia nei lavaggi per l'asportazione dell'eccesso di colle e delle velinature) comporta sempre una deformazione dimensionale plastica, cioè permanente, dovuta ad una variazione di tensione che porta ad una riconfigurazione della geometria del tessuto, funzionale alla compensazione degli stress[11].

Procedendo nell'analisi dello stato di conservazione degli strati pittorici e preparatori, si sono osservati nelle immagini al SEM cretti profondi che attraversano in modo indifferenziato materiali diversi e grosse particelle di pigmento, che risultano fratturate; sono questi marcati indizi di una antica perdita di coesione e di depolimerizzazione del legante. In superficie, nei punti in cui la materia pittorica è meno abrasa, questi cretti presentano crateri ampi e bordi smussati (figg. 10-14), particolarmente evidenti nel panneggio verde su cui è seduto il mendicante. Nella lettura della sezione stratigrafica gli strati costitutivi non sono definiti e appaiono inglobati in uno strato di materiale resinoso di aspetto caramelloso in superficie. A questo strato si deve l'annerimento superficiale, concentrato nella parte più esterna dello strato pittorico: in particolare una fascia di cielo alta una trentina di centimetri che prima del restauro risultava assolutamente illeggibile.

Erano presenti poi zone con ampie e materiche scolature dello stesso materiale resinoso sopra descritto, caratterizzate da una superficie irregolare e porosa come se fossero sobbolliture, soprattutto in corrispondenza delle ombre e delle zone più profondamente abrase.

La consistenza materica di questi strati, inglobando il film pittorico decoeso, ne ha in qualche modo impedito la caduta.

Interpretazione delle cause del degrado superficiale

Gli studi sugli effetti del metodo Pettenkofer pubblicati da Sibylle Schmitt[12] hanno consentito di ipotizzare quale sia stata la causa del marcato degrado superficiale descritto alla fine del paragrafo precedente. Grazie a un attento studio di campioni prelevati da opere in cui è documentato in antico il trattamento Pettenkofer, la Schmidt dimostra che esso ha determinato un sostanziale rimescolamento degli strati pittorici ed un significativo allargamento del cretto; a questo si aggiunge che l'eccessivo rigonfiamento e il conseguente aumento di volume degli strati pittorici hanno comportato fratture al loro interno e perdita di coesione fino alla migrazione incoerente di particelle di colore attraverso il cretto allargato. Anche il cretto stesso subisce cambiamenti, soprattutto nei bordi che risultano

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

18

Fig. 18 - Insieme durante la pulitura.

smussati, e la forma delle pennellate diventa indistinta, mentre gli sbiancamenti diventano persistenti, non saturabili con nessuna verniciatura. Tutti questi fenomeni sono accentuati nei colori più fragili, come i verdi e i blu o le ombre: colori su cui, nella storia, possono essersi accanite le puliture, creando zone più porose e igroscopiche, oppure viceversa possono essere stati risparmiati da detersioni, ma non da sovrapposizioni di resine naturali, ugualmente altamente igroscopiche.

Gli sbiancamenti, in particolare, sono ricollegabili nel nostro quadro alle aree caratterizzate da zone d'ombra ed alle aree dello sfondo e del cielo. Possiamo quindi riflettere sulla tendenza del verderame a reagire con il medium stesso, creando discontinuità nel film che potrebbe causare degli appannamenti, ma possiamo riflettere anche sull'effetto delle liscivie, usate in antico per la pulitura delle pitture, con conseguenze diverse sui vari pigmenti: sul verderame per esempio inducono, in una prima fase, l'intorbidimento della superficie, e, aggravandosi il fenomeno, il suo annerimento; anche la presenza di azzurro di smalto, pure riscontrata negli esami in XRF del nostro quadro attraverso il rilevamento congiunto di cobalto e arsenico, può dar luogo a fenomeni di sbiancamento, dovuti all'impoverimento del legante, ma anche legati a problematiche originate dall'interazione fra pigmento, non adeguatamente purificato dalla presenza di alcali, e il medium, interazione che rende il pigmento stesso poroso, con un effetto opaco e biancastro nel film pittorico[13]. Oltre alle caratteristiche interazioni tra pigmento e legante, gli sbiancamenti sono riconducibili anche all'effetto dell'umidità, e molteplici sono le cause ipotizzate nel tempo: strati di sporco rimasti sotto la vernice e opacizzati, impoverimento del medium a causa della pulitura e conseguente alterazione del rapporto medium-pigmento, come anche alterazione e porosità della superficie del film pittorico, minuscole particelle d'acqua intrappolate nel pigmento. Tradizionalmente le soluzioni proposte per ovviare al problema sono varie: impregnazione con uovo o olio per sostituire il legante perduto (il classico "nutrimento"), rigonfiamento con solventi o con vapori degli stessi[14], verniciature ripetute.

Molte di queste alterazioni sono ricondotte dalla studiosa all'uso del balsamo di copaive, la cui identificazione non è facile[15], anche perché in effetti era spesso venduto in forme adulterate con balsamo di pino e colofonia. Nel restauro lo troviamo utilizzato per mitigare i vapori dell'alcol nelle cosiddette "miste", o associato all'ammoniaca per formare saponi[16], oppure come effetto barriera contro l'umidità, spennellato sul

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

19

Fig. 19 - Particolare durante la pulitura.

retro, o nel metodo Pettenkofer; ma era usato anche nei consolidamenti per il riconosciuto effetto ammorbidente sui pigmenti. I primi dubbi sulla sua azione furono formulati da Eibner nel 1908[17]. Nel 1939 il restauratore tedesco Jantsch scrive "Non so se il balsamo di copaive si lega con la linossina rigonfiata durante l'ammorbidimento del film. Non mi è chiaro ma credo che formi una mistura. Sarebbe importante che i chimici approfondissero"[18]. Di fatto gli studi attuali evidenziano una maggiore sensibilità ai solventi, al calore e all'umidità per le opere trattate con questo balsamo. Importanti, ma non ancora chiariti, sono gli effetti che gli acidi diterpenici del balsamo possono avere sugli acidi grassi dei leganti: l'ipotesi è che potrebbe stabilirsi una reazione fra gli ioni positivi dei pigmenti col polo negativo del legante parzialmente reticolato, con notevole riduzione della stabilità del film.

Dal punto di vista storico, l'ipotesi che la *Cena del ricco Epulone* sia stata sottoposta al metodo Pettenkofer trova conforto nel fatto che per circa mezzo secolo (dagli anni '70 del XIX agli anni '20 del XX secolo) questo metodo era diffuso in Italia, anche oltre i limiti che gli attuali studi riescono a documentare, e che il quadro in oggetto risulta effettivamente in restauro poco dopo il 1890. A quest'epoca risale infatti la scheda di catalogo degli Uffizi citata, in cui è presente un appunto aggiunto a matita che recita: "dai Restauratori"; a tale epoca, quindi, si possono forse ricondurre sia l'intervento strutturale sul supporto, sia un ipotetico intervento rigeneratore delle vernici, con il metodo Pettenkofer praticato con l'evaporazione alcolica o con l'applicazione del solo balsamo di copaive. E qualcosa deve essere andato non proprio come previsto se, dopo l'intervento di restauro l'opera non risulta più inserita nel percorso espositivo degli Uffizi.

Il metodo Pettenkofer in Italia

La diffusione del metodo in Italia fu curata inizialmente dal Vogt, agente commerciale del Pettenkofer: a questa prima fase si collegano la relazione della Commissione Ministeriale riunita a Firenze nel 1865 ed anche il testo del Secco Suardo[19]. Nella relazione ministeriale il balsamo non compare affatto[20], mentre nel testo del Secco Suardo è citato in modo diretto ed esplicitamente riferito al metodo, ma è evidente che il suo uso non fosse una novità per il restauratore[21]. La funzione del balsamo è invece preponderante nell'interpretazione che Valentinis offre del metodo, e che poi viene recepita dalla seconda commissione ministeriale, nel 1876 a Venezia[22].

Le vicende del metodo in Italia sono già state indagate in altre sedi[23], ma è interessante notare che nonostante la sperimentazione sembri conclusa nel 1891-92, come risulta dalla lettera del ministro Villari al chimico Cannizzaro[24], ancora nella circolare ministeriale del 1903[25] si trovano riferimenti strettamente legati al procedimento dell'evaporazione alcolica, senza più metterlo in relazione col balsamo di copaive. Nel 1910 lo troviamo ancora citato in ambito fiorentino dal restauratore Otto Vermeheren[26] e, nonostante le critiche del pittore Giulio Aristide Sartorio, l'esito del restauro è giudicato favorevolmente dal Cavenaghi. Del metodo si parla anche nel testo di una conferenza tenuta dal Cavenaghi stesso nel 1912[27], citato come sistema che ha avuto discreta diffusione, ma passato in disuso e sconsigliabile a causa delle varie controindicazioni che comporta. È interessante osservare che questo metodo viene definito "complemento della foderatura", esattamente come viene interpretato dal restauratore romano Lorenzo Cecco-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

20

Fig. 20 - Dopo il restauro.

ni Principe in un documento del 1920 finora inedito, rintracciato nell'Archivio Storico della Galleria Nazionale di Arte Antica[28]. Dal punto di vista storico, quindi, non è un azzardo immaginare l'applicazione del metodo Pettenkofer alla fine del XIX secolo in ambiente fiorentino.

Dal punto di vista dell'osservazione diretta dell'opera vorrei proporre il confronto fra alcune macrofotografie scattate sulla superficie del quadro in oggetto e quelle pubblicate dalla Schmitt[29]. La superficie appare completamente saturata da un materiale denso e resinoso, che ne riempie tutti i cretti larghi e profondi (figg. 10-11), e nei punti di accumulo la differenza dello spessore è significativa (fig. 12). Nei punti in cui la foto è stata scattata su uno strato leggermente assottigliato, si individuano placche di materiale separate come da profonde ferite (fig. 13) e si evidenziano come delle bolle di colore (fig. 14). Situazioni quindi molto vicine a quelle pubblicate. Ancora più significativa è ora l'osservazione dei campioni esaminati al SEM, unitamente al commento riportato in apertura (figg. 15-17).

Il restauro

Tutte queste osservazioni portano a ipotizzare, per il nostro dipinto, una storia conservativa piuttosto complessa, per le implicazioni che ha comportato sull'opera: in presenza di una estrema fragilità della superficie pittorica ai solventi, anche a polarità molto bassa, si è pertanto optato per un restauro conservativo, procedendo ad una pulitura molto superficiale, effettuata con emulsione chelante leggermente basica a pH 7,5 e solvent gel di WS, applicazione quest'ultima ripetuta due volte nella fascia particolarmente annerita in alto. Come detto, si è ritenuto opportuno procedere alla rimozione parziale dello strato di alterazione scurito, indotto dai precedenti interventi, piuttosto che a una pulitura approfondita. L'asportazione dello strato superficiale è stata sufficiente a rendere nuovamente leggibile il pergolato e le architetture, come anche i toni cromatici nella zona inferiore. Analogamente si è proceduto sugli accumuli e sugli sgocciolamenti del materiale resinoso, su ombre e fogliame, in modo tale da consentire

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -
INDICE

una relativa omogeneità di lettura delle zone più compromesse (figg. 18-19). Nonostante l'estrema cautela nelle operazioni di pulitura, la verniciatura è stata particolarmente complessa a causa degli sbiancamenti persistenti e continuamente riaffioranti, e non è stato possibile raggiungere completamente l'uniformità desiderata. Molti sbiancamenti sono riaffiorati: data la persistenza del problema, sono stati trattati localmente con limitate velature a vernice con colori Gamblin. Considerata la leggibilità dell'immagine, nel suo complesso, sono stati effettuati pochi ritocchi a vernice sui chiari, in zone in cui era possibile ricostruire il disegno, come sulle tovaglie, sul grembiule blu della donna al centro, sul pergolato in alto a destra, limitando però al massimo l'intervento; le ampie abrasioni e le mancanze più ampie della superficie cromatica, sono state volutamente lasciate al tono della preparazione.

Un restauro, quindi, estremamente prudente nella pulitura e limitato nella reintegrazione, volto esclusivamente al recupero della leggibilità dell'immagine (fig. 20), in attesa di ulteriori sviluppi documentari e analitici che possano guidare ulteriori scelte conservative.

Note

[1] Inizialmente, nella primavera del 2007, è stato costituito un gruppo di lavoro formato dalla direttrice del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Roma, Dott.sa Anna Maria Brignardello, da Vega Santodonato e da chi scrive, che è anche autrice del restauro.

[2] S. Volpin, *Indagini microchimiche e stratigrafiche su campioni di colore tratte da due dipinti su tela in restauro presso il Laboratorio di Palazzo Barberini a Roma,* 30/8/2007.

[3] P. Rosanò, S. Pellizzaro, *Studio chimico e stratigrafico su frammenti pittorici prelevati da sei dipinti su tela di Jacopo da Ponte* in *I Bassano ai raggi X. Jacopo da Ponte e la bottega attraverso la diagnostica per immagini*, catalogo a cura di D. Samadelli e C. Scardellato, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 75-76.

[4] Idem, p. 75; M.E. Avagnina, *La tecnica pittorica in Jacopo da Bassano attraverso le fonti*, in *Iacopo da Bassano 1510-1592*, a cura di B.L. Brown e P. Marini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992, p. 253 e segg.; cfr. anche S. Marconi, *Preparazioni e imprimiture dei dipinti su tavola e tela: materiali, metodi e storia,* in AA.VV., a cura di C. Maltese, *Preparazione e finitura delle opere pittoriche*, Mursia Ed., Milano, 1993, pp. 11-34.

[5] Cfr. nota 2.

[6] P. Moioli e C. Seccaroni, *Rapporto tecnico*, ENEA UTTMAT-DIAG RT 17/12, novembre 2012.

[7] La presenza di arsenico è dovuta alla solo parziale rimozione dell'elemento durante l'arrostimento dei minerali, che portava all'ottenimento dei coloranti a base di cobalto da addizionare alla fritta vetraria. Moioli-Seccaroni, *Rapporto tecnico* …; P. Moioli, C. Seccaroni, *Fluorescenza X*, Nardini, Firenze, 2002, p. 59.

[8] Osservazione in Rosanò e Pellizzaro 2009, p. 76: il testo citato fra virgolette è una citazione da G. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Appresso Giovanni Gatti, Venezia, 1775, p. 60.

[9] L'opera di Jacopo Bassano (inv. 144 della Galleria Borghese, olio su tela, 168x270 cm) è stata restaurata da P. Tollo, con la direzione scientifica di K. Hermann Fiore in occasione della mostra *Dürer e L'Italia* curata dalla stessa Hermann Fiore alle Scuderie del Quirinale (Roma, marzo-giugno 2007).

[10] Secco Suardo, introducendo questo argomento, afferma che è cosa piuttosto semplice tesa unicamente alla "conservazione del quadro, ridandogli la perduta robustezza" e prosegue: "consiglio di far foderare i quadri antichi anche allorché non se ne appalesa una assoluta necessità ... resta però sottinteso che i quadri non si debbano mai foderare se non per passarli poscia al restauratore, e che devesi usare ogni circospezione nella scelta del foderatore". G. Secco Suardo, *Il restauratore di dipinti*, Milano, 1894, ed. consultata Hoepli, Milano, 1927, Capitolo IV *Della Foderatura*, pp. 247-286; in particolare pp. 248-249: "i casi principali che reclamano la foderatura sono: quando la tela per qualsiasi causa perdette la necessaria robustezza; quando essendo stata abbandonata non ben tesa, si arricciò; quando si disseccò e perdette la sua flessibilità; quando fu lacerata e tagliata; quando il suo colore si raggrinzò o da solo o insieme con essa; quando la pittura si distacca dalla mestica; quando la imprimitura di gesso, perduta la sua forza di coesione, si polverizza insieme al colore e cade". Anche il suggerimento del Forni va nella stessa direzione: "Quando il colore di una pittura è solidamente aderente alla sua tela, e non minaccia di staccarsene in nessuna parte; quando la tela è indebolita o lacera nei margini da non avere più presa per imbullettarla sul telaio; quando infine la tela dipinta è sfondata, bisogna in tutti questi casi rintelarla, cioè impastarla sopra una tela nuova ...". U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, 1866, ed. consultata a cura di G. Bonsanti e M. Ciatti, Edifir, Firenze, 2004, p. 85. Si noti fra l'altro che il termine "impastare" è usato come sinonimo di "foderare", "rintelare", con un chiaro riferimento alla tradizione della foderatura a "colla di pasta".

[11] L'argomento è piuttosto complesso e risul-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

ta difficile suggerire una bibliografia di riferimento. Si vedano comunque, fra gli altri: M.F. Mecklenburg, *Meccanismi di cedimento nei dipinti su tela: approcci per lo sviluppo di metodi di consolidamento*, Ed. Il Prato, Saonara (Padova), 2007; M.F. Mecklenburg, *Meccanismi di cedimento nei dipinti su tela: approccio per lo sviluppo di protocolli di consolidamento*, in AA.VV., *L'attenzione alle superfici pittoriche*, Atti del Congresso Cesmar7, Milano, 2006, pp. 51-60; A. Roche, *Comportamento meccanico dei dipinti su tela: valutazioni della stabilità meccanica alle variazioni di umidità e temperatura*, in AA.VV., *Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti*, in Atti del Congresso Cesmar7, Thiene, 2004, pp. 61-72; C. Villers (a cura di), *Lining paintings, papers from the Greenwich conference on Comparative lining techniques*, National Maritimes Museum, Greenwich, 1974, a cura di C. Villers, Archetype, Londra, 2003; A. Roche, *Comportement mécanique des peintures sur toile. Dégradation et prévention*, Parigi, CNRS ed., 2003; P. Ackroyd, C. Young, *The Mechanical behaviour and environmental response of paintings to three types of lining treatments*, in "National Gallery Technical Bulletin", 22 (2001), pp. 85-104; A. Phenix, *Lining of Paintings: Traditions, principles and developments,* in "Lining and Baking", UKIC Conference, Londra, 1995, pp. 21-33; A. Roche, *Rentoilage traditionnel-désentoilage: analyse des tensions*, in "Conservation restauration de bien culturels", ARAAFU, Parigi, 1995, pp. 103-108; G. Berger, W. Russell, *Interaction between the canvas and paint film in response to environmental changes*, in "Studies in Conservation", 39 (1994), pp. 73-86; G. Hedley, *Relative humidity and the stress/strain response of canvas painting: unaxial measurements of naturally aged specimens*, in "Studies in Conservation", 33 (1988), pp. 133-148; G. Urbani, *Effetti della foderatura*, in *Probblemi di conservazione*, a cura di G. Urbani, Compositori, Bologna, 1973, pp.10-12.

[12] S. Schmitt, *Progress in research on effects of the Pettenkofer process*, in "Art et chimie, La couleur", Act du Congres (Parigi 1998), CNRS ed., Parigi, 2000, pp. 137-140; Eadem, *Examination of paintings treated by Pettenkofer process*, in "Cleaning, Retouching, and Coatings", Bruxelles congress, sett. 1990, pp. 81-84.

[13] J. Mills, *Blanching of the paint film involving possible changes in the medium* e J. Plesters, *Possible causes of blanching involving changes in pigments or interaction of pigment and medium*, in "National Gallery Technical Bulletin", 4 (1980), pp. 60-63.

[14] K. Groen, *Scanning electron-microscopy as an aid in the study of blanching*, in "The Bullettin of The Hamilton Kerr Institute", 1 (1988), pp. 48-65; H. Lank, V. Pemberton Pigotti, *The use of dimethylformamide vapour in reforming blanched oil paintings*, in N. Bromelle, P. Smith, *Conservation and Pictorial Art*, Londra, 1976, pp. 103-109.

[15] Sarebbe infatti necessaria almeno una gascromatografia di massa che possa fare il punto sulla presenza di acidi diterpenici tipici e meno volatili di altri componenti, che grazie alla loro relativa stabilità possono essere utilizzati come marcatori per riconoscere il balsamo, nonostante le adulterazioni con cui veniva di fatto immesso sul mercato. Cfr. I. Van Der Werf, *Molecular Characterisation of copaiva balsam as used in painting techniques and restauration procedures*, in "Studies in Conservation", 45 (2000), pp. 1-18. Di fatto questo materiale è variamente attestato nella tradizione artistica, sia tra i materiali costitutivi sia fra i materiali di restauro, sia infine fra i materiali industriali che nella pratica di restauro sono comunque confluiti, ma la sua storia è relativamente breve, essendosene diffusa la commercializzazione a cavallo fra XVIII e XIX secolo. Ad esempio è presente fra i materiali componenti gli sverniciatori e nei prodotti atti alla pulitura, come ad esempio il *Cleaner varnish* commercializzato dalla Windsor & Newton. Fra i materiali costitutivi era ad esempio utilizzato da Reynolds come legante o da Van Gogh, come si evince dalle parole del suo allievo Kersemakers "A quel tempo, nel balsamo di copaive, credette di prevenire il restringimento della pittura, che odiava così tanto, ma ... ne usava troppo col risultato che il cielo della pittura galleggiava", cfr. Van Der Werf 2000, p. 13; cfr. inoltre R. White, *Brown and black organic glazes, pigments and paints*, in "National Gallery Technical Bulletin", 10 (1986), pp. 58-71: in particolare pp. 58-60.

[16] Il balsamo di copaive è citato dal Secco Suardo, op. cit., nel capitolo del *Pulimento dei dipinti*, nel paragrafo 17 in cui sintetizza i metodi proposti dal Forni per la pulitura. Tra questi risulta anche un miscuglio a base di alcol, benzina, trementina e balsamo di copaiba; e ancora nel paragrafo 48, spiegando che in sintesi tutti i miscugli che si possono fare non sono altro che l'unione di alcol con un sapone, e propone alcuni esempi: "Alcool acquaragia e copaiba. Alcool, benzina, trementina o copaiba. Alcool acquaragia, copaiba ed olio di limone o lavanda. Alcool e vernice di mastice. Che cosa sono l'acquaragia, la trementina e la copaiba? Queste due ultime sono ragie, ossia resine, mantenute molli dalla sovrabbondanza dell'olio essenziale che naturalmente contengono, il quale allorché viene estratto da esse mediante distillazione a secco assume il nome di acquaragia. … Quale azione sarà quindi lecito sperare dai surriferiti miscugli? Nessuna, eccetto quella che hanno gli oli essenziali uniti all'alcool, poiché la parte solida della trementina e della copaiba, vale a dire la colofonia, ad altro non può servire che a diminuire l'azione dell'alcool". Quindi di fatto un prodotto usato, e non solo da lui, ma ritenuto sostanzialmente innocuo. Il Forni nel suo *Manuale del pittore restauratore* non parla direttamente del metodo Pettenkofer, ma cita più volte il balsamo di copaive, cui dedica anche un paragrafo all'interno della sezione seconda, di approfondimento dei materiali ad uso nel restauro *Della trementina di copahu, o Balsamo del Copaiba*, Forni op. cit., p. 134.

[17] Schmitt 2000, pp. 137-140; Schmitt 1990, pp. 81-84.

[18] Van Der Werf 2000, p. 2.

[19] Secco Suardo morì nel 1873: Pettenkofer pubblicò le sue ricerche nel 1870 e la traduzione italiana del Valentinis è del 1874;

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -
INDICE

quindi il restauratore bergamasco non fece in tempo a conoscere gli sviluppi e gli approfondimenti del metodo, né tanto meno a conoscerne i limiti.

[20] La relazione della commissione del 1865 parla esclusivamente dei vapori alcolici, citando l'intervento positivo di Liebig, chimico dell'Accademia di Monaco, a favore del metodo; dubbi vengono espressi riguardo al fatto che spesso i quadri delle gallerie italiane presentano strati di vernice irregolari e che questo metodo potrebbe quindi creare problemi nelle mestiche e negli strati pittorici ed anche riguardo al fatto che non è ancora possibile valutare nel tempo l'efficacia del metodo stesso. Nell'insieme però i dubbi sono bilanciati dai risultati positivi ottenuti a Monaco e a Londra, diffusi dalle nascenti campagne fotografiche; cfr. P. Bensi, *Storia della diagnostica e appunti di chimica nelle vicende del metodo Pettenkofer in Italia*, in "Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer", Atti del convegno a cura di G. Perusini, Udine, 2001, pp. 29-46; F. Ferrucci, *Il metodo della rigenerazione dei dipinti e la sua diffusione in Italia: Valentinis, Secco Suardo, Forni*, in "Kermes", 36 (1999), pp. 11-19, nota 16.

[21] Cfr. nota 14.

[22] G.U. Valentinis, *Il restauro e la rigenerazione dei dipinti ad olio di Massimiliano de Pettenkofer*, Udine 1874: l'uso del balsamo appare contestuale all'applicazione dei vapori d'alcol, applicato su entrambi i lati della tela in modo che i vapori stessi ne facilitino la penetrazione. Nella relazione della commissione ministeriale del 1876, pubblicata nell'appendice A in V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle, funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti*, in "Bollettino d'Arte", 96-97 (1996), pp. 89-98, il balsamo di copaive viene recepito come elemento innovativo, proposto sia come fissativo e consolidante sia come sverniciatore per eliminare ingiallimenti e patine. Tutto il metodo viene ritenuto un "prezioso trovato" il cui uso dovrebbe essere diffuso a tutti gli ambiti della conservazione, purché si istituisca a Roma un corso d'insegnamento; riconoscimento quest'ultimo dei rischi impliciti nel sistema.

[23] La storia dell'uso del metodo Pettenkofer è raccontata in A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano, 1988, ed. consultata 2002, pp. 297-301; S. Rinaldi, *Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici*, in "Bollettino d'Arte", 112 (2000), pp. 117-125; oltre che nei testi citati di Ferrucci e Bensi.

[24] Bensi 2001, p. 40 e anche bibliografia in nota, lettera in cui per la prima volta si allegano i pareri negativi di Alois Hauser, direttore della Pinacoteca di Monaco.

[25] La circolare è pubblicata in S. Rinaldi, *I Fiscali riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma, 1998, pp. 87-91, 168 nota 389 e in S. Cecchini, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile: il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile, studi in ricordo di Michele Cordaro*, De Luca ed., Roma, 2005, pp. 207-227, in particolare p. 226: "Circa ai restauri, i quali con puliture, raschiamenti, evaporazioni d'alcool o con qualsiasi altro mezzo hanno lo scopo di restituire ai dipinti la trasparenza del colore e lo splendore offuscato dal tempo o dall'opera degli uomini, essendosi provato che essi non sempre riescono senza danno dell'opera d'arte, essi non potranno compiersi che per eccezione e previa autorizzazione del Ministero. E in questi casi, che sarà bene limitare il più possibile, si dovrà mandare al Ministero un particolareggiato rapporto, specificando i danni che si riscontrano nell'opera d'arte, e proponendo i mezzi per porvi riparo e la persona che dovrebbe compiere il lavoro".

[26] O. Vermeheren, *Memoriale del restauratore signor Otto Vermeheren*, in *Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi*, in "Bollettino d'Arte", II (1910), anno IV, pp. 69-77, in particolare pp. 76-77. Sia il metodo Pettenkofer sia il balsamo di copaive sono citati nella relazione.

[27] L. Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti*, in "Bollettino d'Arte", XI-XII (1912), anno VI, pp. 488-500: "Una operazione che può essere di complemento alla foderatura, per sciogliere le patine e le vernici che offuscano il colore, è quella che va sotto il nome di sistema Pettenkoff, il quale ebbe voga un tempo e che dovrebbe ritornare le vernici al loro primitivo stato. Si sparge dell'alcool sul fondo di una cassa grande come il quadro che si vuole rigenerare. Il dipinto viene attaccato al coperchio della cassa stessa e l'esalazione dell'alcool scioglie le vernici. Ma vi sono inconvenienti e tanti, da rendere il sistema sconsigliabile. Essendo le vernici composte di mastice con olio di trementina, l'esalazione della spirito trasforma la vernice in base di alcool dannosissimo alle pitture. E di più la vernice rigenerata, in breve tempo, screpola e si appanna di nuovo".

[28] "Egregio professore (Hermanin)
ho dovuto aumentare di lire 10 il preventivo per il restauro del Locatelli convincendomi meglio esser necessario un telaio nuovo a chiave; e poi non avevo pensato all'ossidamento della vernice che avverrà quando avrò tolti i veli posti a protezione del colore e per ciò occorrerà passare il dipinto con la cassetta
Mi auguro che ella vorrà accordarmi le 10 lire che ho accennato.
Con umile rispetto
suo Lorenzo Cecconi Principi" firmato e datato 19 dicembre 1920.
Purtroppo non è stato possibile identificare il quadro del Locatelli cui si fa riferimento. A proposito di Cecconi Principe si veda anche L. Di Giacomo, *I Cecconi Principe. Una famiglia di restauratori romani tra Ottocento e Novecento alla Galleria Borghese*, in "Kermes", 26 (1996), pp. 31-46.

[29] Schmitt 2000, pp. 137-140, in particolare figg. 4 e 5.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Internet per il Restauro

Giancarlo Buzzanca

The World's First Collaborative Sentence

Ci sono alcuni temi che rischiano di finire in una sorta di spirale continua a cagione del rilievo che assumono e, paradossalmente, del disinteresse che comunque viene loro tributato da parte degli specialisti del settore. Che poi così specialisti, ad onor del vero, evidentemente non sono.
Allora, mettendo ordine alle parole e le parole in ordine, ci si incontra spesso, anzi spessissimo, col termine conservazione digitale.
Qual è la materia su cui opera la conservazione? E chi sono, in prima battuta, i conservatori digitali? Sembrerebbe quasi essere, come nel caso del restauro virtuale, un ossimoro. E però, in questo caso, non lo è.
Questo potrebbe essere l'inizio del discorso se intrapreso dal punto di vista amministrativo: la conservazione digitale dei documenti informatici è obbligatoria per legge e per garantire ai nuovi archivi digitali sicurezza, autenticità e affidabilità nel tempo urge l'emanazione di Regole Tecniche. In questo quadro la conservazione dei siti Web è una delle principali emergenze. E di questo ho trattato spesso su queste pagine. Ma non solo su queste.
Ne ho parlato già nel 2005 con l'articolo *Digit fugit ovvero osservazioni sulla conservazione del Web* (http://www.minervaeurope.org/-publications/qualitycriteria-i/indice0512/buzzancadigitfugit.html) all'interno del *Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali* realizzato, all'interno del MiBAC, dal gruppo di lavoro italiano "Identificazione dei bisogni degli utenti e dei criteri di qualità per un accesso comune".

http://internetperilrestauro.blogspot.com
il blog della rubrica

Ho la spiacevole sensazione che quanto riferito allora sia oggi quasi del tutto invariato.
Le *Regole tecniche del sistema di conservazione di documenti digitali,* prodotte dalla Agenzia Italia Digitale, all'art. 7, definiscono ben 13 diverse tipologie di azioni a carico del Responsabile della Conservazione. In esse, tuttavia, non è preso in considerazione il Web inteso come documento. Può avvenire allora che il Web, anche nella pubblica amministrazione (direi che nella PA il peccato diviene imperdonabile) sia considerato alla stregua di foglio di carta straccia di quelli che si gettano nel cestino appena ne sia conclusa la funzione. Succede che non si riesca a leggerne il peso *storico* e così tutto possa cancellarsi, a seconda delle bizze, dell'umore e dell'interesse economico di questo o quel funzionario, in pochi attimi. Tutta la storia viene cancellata, elisa semplicemente staccando la spina. Non c'è agonia, non c'è ripensamento, non c'è valutazione critica.
Sembra di ascoltare voci nella nebbia che sussurrino all'anonimo funzionario "Basta ora, adesso, in questo istante. Avanti il nuovo!". Un nuovo senza alcuna radice, direi.
Ma accade anche che possa realizzarsi un restauro di un sito Web! Notizia capace di far tremare i polsi a chi – come appena insinuato – appunto interpreta il Web come spazzatura o come specchio della propria vanità, tradotta in un tempo senza tempo. Un eterno presente che alla buonora può benissimo essere sostituito da un nuovo eterno presente. Senza che l'una fase abbia memoria dell'altra.
Descrivo, allora, il fatto: il sito *The World's First Collaborative Sentence* creato dall'artista Douglas Davis nel 1994 è considerato uno dei classici, delle pietre fondanti della *Internet Art*.
Informazioni su questo lavoro si trovano descritte su Wikipedia, in una pagina dedicata all'artista e che non ha, *ça va sans dire*, traduzione italiana. L'artista, nato nel 1933, ha sperimentato il campo dell'interattività, che coinvolge vari tipi di media, a partire dagli anni 80. Davis è autore di uno degli *earliest art pieces on the world wide web,* The World's First Collaborative Sentence *(1994). His early work is featured on his website (...) with elements from his exhibition InterActions 1967-1981. They include critical essays by Susan Hoeltzel, Michael Govan, David Ross, and Nam June Paik. Commissioned by the Lehman College Art Gallery, the* Sentence *was given by its collectors, Barbara and Eugene M. Schwartz, to the* Whitney Museum of American Art. (http://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_Davis_(artist)).
Ho parlato di un artista puntato sull'interattività e sulla collaborazione ed infatti il sito, la cui titolazione potrebbe essere, in italiano, *La prima frase collaborativa del mondo*, e che può essere considerato uno dei primi esempi di arte informatica interattiva, ha raccolto (forse è meglio dire generato) oltre 200.000 contributi provenienti da tutto il mondo nel periodo 1994-2000. Numeri che vanno, poi, considerati tenendo in debito conto che alla fine del secolo passato il Web era immaturo sia per sviluppo che per propagazione.
I contributi esterni divengono parte essenziale del progetto che nasce senza tempo, senza limite alcuno. La logica di crescita è la stessa dei *blog* che sarebbero apparsi non meno di una dozzina di anni dopo.
È anche evidente che se si accetta qualsiasi contributo non potremo che trovare, tra le frasi scritte senza alcun tema definito e senza alcuna regola, le tipiche idiozie che tipicamente riempiono un qualsiasi muro o bagno pubblico delle nostre città. Quello che accade con FaceBook, se volessimo attualizzare il discorso.
È un rischio consapevolmente corso. Ma il problema non è certo questo. Questa lavagna perenne raccoglie parole, frasi, immagini (poche), considerazioni, appassionate dichiarazioni quali "Melissa ti amo" e tutto diviene patrimonio collettivo.
Ma la tecnologia ha mutato radicalmente la maniera di concepire i siti Web e i link presenti in ogni pagina pubblicata rischiano di divenire errati in pochi attimi, quando le pagine linkate vengono cancellate o trasferite in altri indirizzi.
Ma ancor più importante è la tecnologia. Non parlo dell'era degli schermi a fosfori verdi sostituiti da quelli a colori ma, piuttosto, di eventi che consentono o negano l'accesso al dato: da una parte floppy disk o altri supporti fisici non più leggibili – sia per problemi puramente fisici, sia per evoluzione del linguaggio di scrittura – dall'altra software non più compatibili con i nuovi sistemi operativi; in altre parole la obsolescenza tecnologica e il modificarsi di standard e linguaggi nell'ambito dei computer, come nell'ambito del Web, contraddistingue i nostri giorni e li rende talora del tutto incerti.
Cosa fare, allora, se il materiale che costituisce un sito diviene tecnologicamente obsoleto, perché non più aggiornabile? Come si ripristina un software? È *eticamente* accettabile una traslazione di tecnologia e contenuti in nuovi schemi tecnologici? E ci si chiede quale risposta potrebbe essere fornita al dilemma se sia opportuno o meno riprogettare per intero i meccanismi che danno vita ad opere quali quelle ad esempio di Pino Pascali, tra i principali rappresentanti dell'arte povera: *Gruppo di personaggi (o Personaggi per un teatrino),* (… dove Pascali …) *rifacendosi al linguaggio della pubblicità e dei fumetti, crea piccole sculture semoventi su rotelline azionate da motorini di giocattolo, che simulano frutta e altri oggetti, concepiti per apparire alla ribalta di un teatrino di legno nel corso di happenings.* (http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/23/gli-artisti-e-le-opere/467/gruppo-di-personaggi)
Temi che tutti i conservatori che si trovano a maneggiare l'arte contemporanea si sono trovati ad affrontare.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Non credo che sia un caso che la pagina *New media art preservation* su Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art_preservation) – una pagina che tratta della conservazione dei media nell'arte contemporanea, ricca di riferimenti e che quindi consente un ampia possibilità di esplorare testi, dibattiti, articoli ecc. – non abbia traduzione italiana.
Non mi stanco di ripetere che il rapporto tra informatica e mondo delle arti e della loro conservazione sia, in Italia, in uno stato di crisi ben più profonda che in altri paesi europei. Quali le cause, quali i protagonisti e quali i rimedi adottabili per la crescita di *Computer scientists* dialoganti, avveduti, capaci di agire e, principalmente, messi in grado di agire, è difficile dire.
Ma forse il problema maggiore non è tanto questo, quanto il suo opposto riflesso. Mi è capitato di recente (luglio 2013) di spedire una mail ad una lista di discussione di archivisti. Non una lista di discussione, in realtà, ma "La" lista di discussione. Il tema era *Considerazioni su "Archivisti vs informatici"* e – prendendo piede da una lamentazione relativa ad un pessimo corso sul Codice dell'Amministrazione Digitale, tenutosi presso un ente locale, ed alle considerazioni dell'estensore che, di fatto, vedeva contrapposti archivisti ed informatici – le mie considerazioni erano queste:
È chiaro che esiste un problema di comunicazione piuttosto forte, è chiaro che molte delle imprese che circolano nell'ambito degli archivi (pubblici o privati che siano) siano imprese riciclate da altri settori e normalmente, *come è normale in un settore non particolarmente attento alle regole di qualità, impegnate in campo archivistico così come potrebbero esserlo nella rendicontazione di bilanci, di menù per aziende turistiche o di software per la gestione di ricevitorie del lotto.*
Il problema sarebbe, piuttosto, quello della accurata selezione di queste aziende così come, mi pare di poter affermare, sia necessario in questo ambito un forte passo in avanti sia in consapevolezza sia in cultura *di base. E questo lo dico riferendomi al mondo degli archivi, almeno ad una parte di questo. (...) In realtà la mia precisa sensazione è che si sia persa per strada parte della conoscenza e si sia, in questo momento, in un mondo di* sentito dire *e di specializzazione non particolarmente spinta. (...) È irritante sentire "D'altra parte cosa volete che ne sappia un archivista rispetto ad un informatico!" ma non lo è da meno vedere chi afferma "D'altra parte cosa volete che ne sappia un informatico rispetto ad un archivista!*
D'altra parte c'è un pregiudizio piuttosto diffuso, mi permetto di dire, che vede nell'informatico di turno esclusivamente il meccanico capace di far funzionare il motore piuttosto che un computer scientist.
In questa contrapposizione, nella mancanza di scambio di conoscenza tra i rappresentanti del mondo della cultura umanistica e di quello delle scienze applicate, credo si celi la chiave di lettura della incapacità di produrre reale innovazione.
Ma è storia talmente vecchia che potrei rischiare di trattare della disputa tra Caino ed Abele. Quindi preferirei soprassedere. A meno che non venga provocato, nel qual caso nel prossimo articolo troverete trattata quella nota disputa, ovviamente nei suoi risvolti relativi al Web.
Torniamo al nostro *quasi blog* che è stato mantenuto in vita sino al 2005, ovvero sino a quando è stato possibile, da un punto di vista tecnico, mantenere le pagine attive.
Quando i curatori del Whitney Museum hanno deciso di *riesumare* il sito, nel corso del 2012, il sito non era più funzionante: browser completamente cambiati, il codice da rivedere per intero e praticamente tutti i link contenuti nel sito di fatto persi. Utile è riportare la sintetica dichiarazione di Sarah Hromack, direttore del Whitney digital media:
This is not how one uses the Internet now. But in the '90s, it was.
A fine maggio del 2013 il sito è stato ripubblicato in una doppia versione. Un team di programmatori e curatori ha trascorso più di un anno tra dibattiti (la giusta modalità) e vari armeggiamenti per restaurare *Collaborative Sentence*. La discussione ha avuto luogo senza la partecipazione di Davis, ora ottantenne, per motivi che credo siano legati alla sua salute almeno questo ho arguito dagli articoli che descrivono il fatto. Sarebbe stato interessante un dibattito tra autore e *restauratori*.
Christiane Paul, Adjunct curator of new media del Whitney Museum ha affermato: *One of the biggest philosophical questions, was, do we leave these links broken, as a testament to the Web and its rapid development?* (http://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/design/whitney-saves-douglas-daviss-first-collaborative-sentence.html?pagewanted=all&_r=0)
Mantenere i link originali sebbene non più funzionanti ed ammirare una Web art ritenuta come effimera e quindi come una performance non ripetibile ma solo documentabile?
Pip Laurenson, Head of Time-based Media Conservation presso la Tate Gallery di Londra sottolinea che in casi come questi *It's no longer the model that a museum acquires something into its collection and tries to fix it into the time it was acquired or when it left the artist's studio*.
A queste considerazioni la stessa Pip Laurenson ha aggiunto, nel 2012, nel paper *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations* (http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401), queste ulteriori riflessioni:
Their identity (ndr, si riferisce ai time-based media works of art*) is defined by a cluster of work-defining properties which will include the artist's instructions, artist approved installations intended to act as models, an understanding of the context in which they were made and the willingness and ability of those acting as custodians of the work to be sensitive in the realisation of a good installation*.
Il Whitney Museum ha considerato seriamente se intervenire o meno sul sito. Una soluzione era lasciare che l'obsolescenza tecnologica seguisse il suo destino, con la conseguenza di offrire al pubblico un'arte basata sul Web, effimera e, di fatto, priva di interattività. L'altra era quella di permettere che la nuova generazione di creatori di *Web-based content* intervenisse sul codice modificandolo secondo le attuali possibilità. Quest'ultima, apparve per fortuna troppo radicale e, quindi, scartata.
Dopo molte discussioni, i curatori hanno deciso per una insolita soluzione artistica: duplicare l'installazione di Davis e ri-presentarla sia nella forma originale che in quella tecnicamente aggiornata (ma non ri-fatta). La prima versione (http://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/historic/) ci restituisce così pagine web congelate, compiute, laddove le premesse dell'operazione erano invece quelle di realizzare la loro eterna interattività. I link sono stati, comunque, reindirizzati attraverso la Wayback Machine (http://www.archive.org) ai loro omologhi degli anni 90. Non a caso i curatori descrivono l'operazione come la creazione di una sorta di capsula del tempo.
La nuova versione, quella tecnicamente aggiornata, che il Whitney chiama Versione live (http://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/), sembra simile nell'interfaccia ma ha nuovi collegamenti ed agli utenti è data nuovamente la possibilità di aggiungere commenti (http://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/writesentence.html#contribute) ed incrementare, quindi, le pagine del sito.
Non da sottovalutare è poi la trasformazione in *open-source* di parte del codice originale, azione compiuta auspicando che gli utenti possano contribuire al suo mantenimento ed al suo sviluppo.
Che dire se confrontiamo questa storia col panorama italico?
P.s.: Non ho potuto certo resistere alla tentazione di aggiungere sulla lavagna interattiva del sito *Collaborative Sentence* un mio piccolo contributo. Eccolo:
Ed io tento di introdurre presso i lettori della rivista italiana dedicata al restauro "Kermes" un discorso relativo all'arte digitale, alla sua conservazione, al suo senso, agli operatori legittimati ad intervenire (...). Giancarlo. (http://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/Sentence/sentencesaved724.html)

Sintesi: Cosa resta da restaurare se adesso restaurano anche il Web?
Da restarci di stucco!

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Rosanna Fumai

Glossario della Sicurezza – *prima parte*

Di seguito una breve elencazione di alcuni termini e definizioni contenuti nella normativa vigente, DLgs 81/2008, allo scopo di agevolare la consultazione e la comprensione dei vari documenti sulla sicurezza nei luoghi di lavoro.

Appaltatore. Il soggetto che si obbliga nei confronti del committente a fornire un'opera e/o una prestazione con mezzi propri.

Appalto. Il contratto con il quale una parte (appaltatore) assume, dietro un corrispettivo in denaro, con organizzazione dei mezzi necessari e con gestione a proprio carico, il compimento di un'opera o di un servizio, commissionatogli dall'appaltante o committente.

ASPP. Addetti al Servizio di Prevenzione e Protezione.

Attrezzatura di lavoro. Qualsiasi macchina, apparecchio, utensile o impianto destinato ad essere usato durante il lavoro.

Buone prassi. Il complesso di pratiche adottate volontariamente all'interno di una organizzazione aziendale, al fine di migliorare la salute e la sicurezza nei luoghi di lavoro, per ridurre i rischi ed ottimizzare le condizioni del lavoro stesso.

Cantieri temporanei e mobili. Qualunque luogo in cui si effettuano lavori edili o di ingegneria civile.

Cartella sanitaria. Un documento individuale riguardante il lavoratore che contiene gli accertamenti sanitari preventivi e periodici effettuati dal medico competente.

Cartello. Un segnale che, mediante combinazione di una forma geometrica, colori e simboli (pittogrammi), fornisce una indicazione specifica, la cui visibilità è garantita da una illuminazione di intensità sufficiente.

Datore di lavoro (DdL). Il soggetto titolare del rapporto di lavoro con il lavoratore o, comunque, il soggetto che, secondo il tipo e l'organizzazione dell'impresa, ha la responsabilità della stessa, ovvero dell'unità produttiva, in quanto titolare dei poteri decisionali e di spesa.

Dirigente. La persona che, in ragione delle competenze professionali e di poteri gerarchici e funzionali adeguati alla natura dell'incarico conferitogli, attua le direttive del datore di lavoro organizzando l'attività lavorativa e vigilando su di essa.

DPI. Per Dispositivi di Protezione Individuale si intende qualsiasi attrezzatura destinata ad essere indossata e tenuta dal lavoratore allo scopo di proteggerlo contro uno o più rischi suscettibili di minacciarne la sicurezza o la salute durante il lavoro, nonché ogni comportamento o accessorio destinato a tale scopo.

Fabbricante o **Fornitore**. Soggetto che produce e immette sul mercato o in servizio macchine, apparecchiature, impianti, dispositivi. Il fabbricante può essere sia interno che esterno all'organizzazione.

Formazione. Processo educativo attraverso il quale trasferire ai lavoratori e agli altri soggetti del sistema di prevenzione e protezione aziendale, conoscenze e procedure utili all'acquisizione di competenze per lo svolgimento in sicurezza dei rispettivi compiti in azienda e all'identificazione, riduzione e gestione dei rischi.

Impresa affidataria. Impresa titolare del contratto di appalto con il committente.

Incidente. Evento dovuto a causa fortuita che ha la potenzialità di condurre ad un infortunio o di provocare danni alle cose.

Informazione. Il complesso delle attività dirette a fornire conoscenze utili alla identificazione, riduzione e gestione dei rischi in ambiente di lavoro.

Infortunio sul lavoro. Ogni lesione originata, in occasione di lavoro, da causa violenta che determini la morte della persona o ne menomi parzialmente o totalmente la capacità lavorativa.

Interpello. La facoltà data a determinati soggetti di inoltrare quesiti di ordine generale, inerenti l'applicazione della normativa in materia di salute e sicurezza sul lavoro, all'apposita Commissione per gli interpelli.

Ispezione. L'attività svolta dall'ispettore del lavoro o delle aziende sanitarie sui luoghi di lavoro, al fine di verificare il rispetto della normativa in materia di salute e sicurezza.

Lavoratore. Persona che, indipendentemente dalla tipologia contrattuale, presta la propria attività nell'ambito dell'organizzazione di un datore di lavoro. Sono equiparati i soci lavoratori di cooperative o di società, anche di fatto, che prestano la loro attività per conto delle società e degli enti stessi e gli utenti dei servizi di orientamento o di formazione scolastica, universitaria e professionale avviati presso datori di lavoro per agevolare o per perfezionare le proprie scelte professionali. Sono altresì equiparati gli allievi degli istituti di istruzione ed universitari ed i partecipanti a corsi di formazione professionale nei quali si faccia uso di laboratori, macchine, apparecchi ed attrezzature di lavoro in genere, agenti chimici, fisici e biologici.

Lavoratore autonomo. Il soggetto che presta la propria attività all'interno di una organizzazione, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del datore di lavoro.

Lavoro in quota. Prestazione lavorativa svolta ad una altezza superiore ai due metri che espone il lavoratore al rischio di caduta.

Libretto formativo del cittadino. Lo strumento ideato per raccogliere, sintetizzare e documentare le diverse esperienze di apprendimento dei cittadini-lavoratori, nonché le competenze da essi comunque acquisite: nella scuola, nella formazione, nel lavoro e nella vita quotidiana. Ciò al fine di migliorare la leggibilità, la spendibilità delle competenze e la possibilità di occupazione delle persone.

Linee guida. Atti di indirizzo e coordinamento per l'applicazione della normativa in materia di salute e sicurezza, predisposti dai Ministeri, dalle Regioni, dall'ISPESL, dall'IPSEMA e dall'INAIL e approvati, di norma, in sede di Conferenza Permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano.

Luoghi di lavoro. Ambienti destinati ad ospitare posti di lavoro, ubicati all'interno dell'azienda o dell'unità produttiva, nonché ogni altro luogo di pertinenza dell'azienda o dell'unità produttiva accessibile al lavoratore nell'ambito dello svolgimento della propria attività, nonché i campi, i boschi e gli eventuali altri terreni facenti parte di una azienda agricola o forestale.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Paolo Bensi

Francesco Guardi pittore di fiori, il contributo della diagnostica

Nella bella mostra che Trento ha dedicato a Francesco Guardi, conclusasi il 6 gennaio 2013, Gianluca Bocchi ha fatto il punto sulla *vexata quaestio* della attribuzione di una serie di nature morte floreali alla bottega dei fratelli Guardi, di cui si discute dal 1950.

Da quella data, soprattutto per impulso di studiosi come Fiocco e Morassi, sino agli anni Ottanta molte tele con soggetti floreali furono attribuite a Francesco Guardi, mentre successivamente la critica prese un atteggiamento quasi totalmente negazionista, suddividendo la paternità delle opere tra vari artisti, non sempre chiaramente identificabili. Bocchi nella mostra trentina è invece tornato ad ascrivere a Francesco sette nature morte, di cui due siglate "F. G.".

Il contributo delle indagini tecniche a tale ipotesi attributiva può assumere diversi aspetti significativi. Innanzitutto il controllo dell'autenticità delle sigle apposte sui dipinti, che ai raggi IR e UV sono apparse ben integrate con la pellicola pittorica, dimostrando di essere ad essa coeve[1].

In secondo luogo il ricorso ad analisi radiografiche, sia direttamente sulle opere esposte sia attraverso il confronto con indagini su altri quadri dell'artista.

Era già noto dagli anni Cinquanta come egli riutilizzasse tele già dipinte per le proprie *Vedute*, come è stato osservato in quattro opere della Galleria dell'Accademia di Vienna, che ai raggi X mostrano sottostanti scene religiose, attribuite a Gian Antonio o a Francesco Guardi.

Particolarmente importante ai fini della ricerca è stata l'individuazione alla National Gallery di Washington di composizioni floreali sotto a due vedute della produzione tarda dell'artista. Come fa notare Maria Silvia Proni in una scheda del catalogo di Trento (mentre il saggio di Bocchi non ne fa cenno), si tratta di dati che avvalorano in modo probante l'attività di Francesco come pittore di fiori[2].

Tale è anche il mio parere, che è confermato dalla scoperta ai raggi X di una composizione con cartigli floreali che inquadrano un vaso con fiori sotto la *Veduta del Canal Grande con la punta della Dogana* (Columbia Museum of Art, Columbia, Samuel H. Kress Collection), resa nota sette anni fa[3].

Questi ritrovamenti indicano chiaramente come nella bottega di Guardi ancora negli anni Settanta-Ottanta venissero prodotti dipinti di nature morte.

Un terzo tipo di contributo è costituito dalle analisi stratigrafiche e chimiche eseguite da Stefano Volpin, che dimostrano una sostanziale omogeneità tra i materiali e i procedimenti pittorici utilizzati per le tele con soggetto figurativo e quelli dei dipinti floreali presenti in mostra; strette analogie sono state notate anche con i risultati di indagini svolte su vedute di diversi musei stranieri.

In particolare la struttura delle preparazioni per entrambe le tipologie di opere è analoga, comprendendo due strati rossicci o bruni, separati da un sottile film di materiale organico, probabilmente colla.

Quasi sicuramente il primo livello corrisponde a quello standard delle tele vendute a Venezia già approntate dagli *imprimidori*, e il secondo a quello applicato nella bottega del pittore. Inoltre le preparazioni contengono una quantità rilevante di leganti proteici, superiore a quella dei materiali oleosi, più comuni nella prassi settecentesca, tanto che i pigmenti a base di piombo, che erano mescolati alle ocre per incrementare l'accelerazione dei leganti oleosi, sono qui presenti in piccola quantità.

A integrazione di quanto rilevato da Volpin e dei confronti da lui proposti, aggiungo che tale particolarità esecutiva di Francesco Guardi trova conferma anche nelle analisi effettuate da Marigene Butler nel 1970 sull'*Ingresso del Canal Grande a Santa Maria della Salute* (Chicago, Art Institute), che rilevarono una preparazione composta principalmente da ocre rosse e brune e carbonato di calcio, con la presenza di biacca solo per il 10%[4].

Note

[1] G. Bocchi, *Francesco Guardi pittore di fiori*; D. Bussolari, *Il processo creativo attraverso la mappatura radiografica*, in *Francesco Guardi nella terra degli avi. Dipinti di figura e capricci floreali*, catalogo della mostra, Trento, 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013, a cura di E. Mich, Trento 2012, pp. 85-145 e 185-195 rispettivamente.

[2] M. Merling, *Problems in the organization of the Guardi firm: evidence from the Tasso Cycle*, in *I Guardi. Vedute, capricci, feste disegni e 'quadri turcheschi'*, a cura di A. Bettagno, Venezia 2002, pp. 95-102; M.S. Proni, *Scheda 14. Cesto di fiori con coppia di colombe*, in *Francesco Guardi* cit., pp. 250-253.

[3] H. Spande, *'Wiew of the Canal Grande with Dogana' and Guardi Studio Practices*, in *Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*, London 2006, pp. 206-212 (in particolare fig.3).

[4] S. Volpin, *Sul fare del Guardi. Novità dalle indagini scientifiche*, in *Francesco Guardi* cit., pp. 174-183; M. Butler, *Technical Note*, in *Painting in Italy in the eighteenth century. Rococo to Romanticism, an exhibition*, catalogo della mostra, Chicago, Art Institute, a cura di J. Maxon, J.J. Rishel, Chicago 1970, pp. 246-249.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Sandra Maria Petrillo

Quando la fotografia era su una lastra d'argento

Anonimo, Ritratto in dagherrotipia inserito in un gioiello, c. 1855, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, n. inv. 6085.

Il dagherrotipo: un oggetto appartenente ai primordi della fotografia

La data del 7 gennaio 2013 ha segnato i 174 anni della nascita ufficiale della fotografia con l'annuncio della scoperta del procedimento della dagherrotipia, inventato da L.-J.-M. Daguerre (1787-1851), che lo ideò in collaborazione con N. Niépce (1765-1833). Nata in un contesto politico e culturale europeo ben determinato, questa invenzione fu un evento destinato a cambiare il modo di rappresentazione della realtà, con ripercussioni profonde anche nell'ambito sociale. Fu il primo procedimento fotografico a godere di una diffusione commerciale a livello mondiale, raggiungendo dopo il 1843 una perfezione tecnica tale da rimanere dominante fino a circa il 1855, in particolare negli Stati Uniti.

A lungo trascurati per ignoranza oppure purtroppo danneggiati per incompetenza, oggi solo una piccola frazione dei trenta milioni di dagherrotipi, che si stima siano stati prodotti in Europa e nel Nord America, è ancora esistente. Appartenenti ai primordi della fotografia, questi reperti, frutto di un vero e proprio miracolo tecnologico, sono nel XXI secolo più che mai riconosciuti come beni culturali "unici ed insostituibili".

Rare e preziose testimonianze del nostro patrimonio culturale mondiale, queste immagini fanno parte di prestigiose collezioni istituzionali nel mondo, ma sono anche presenti nelle biblioteche e negli archivi più impensati. Da alcuni decenni inoltre, i dagherrotipi occupano anche un posto di particolare interesse tra appassionati collezionisti, raggiungendo un notevole valore di mercato. Alcune di queste collezioni private sono recentemente state acquisite da musei ed archivi, per diversi milioni di dollari. È il caso del magnifico fondo di Matthew Isenburg che nel 2012 è stato acquistato dagli Archives of Modern Conflicts (AMC) di Toronto, dove sarà oggetto di studio e di approfondite ricerche scientifiche.

Mullins, Photographic Portrait Establishment, Ritratto di madre e figlia, 1853. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, n. inv. 6087.

Argento, mercurio ed oro

Differenziandosi completamente dalle fotografie convenzionali, il dagherrotipo è un oggetto costituito principalmente da metalli. Il suo supporto è una lastra di rame, ricoperta da un sottile strato d'argento lucidato a specchio. Un amalgama di argento e mercurio, le cui minuscole particelle sono dell'ordine di grandezze comprese tra il nanometro ed il micrometro, formano sulla sua superficie specchiante un'immagine ad altissima risoluzione che risulta visibile sia in negativo che in positivo.

Nascendo da un procedimento direttamente positivo, l'immagine dagherrotipica è un *unicum*. Per sua natura è soggetta ad ossidarsi al contatto con l'aria ed è estremamente vulnerabile al degrado meccanico, soprattutto se non virata all'oro. In mancanza di un montaggio protettivo, la corrosione dello strato argentato finisce infatti per oscurare completamente l'immagine. Proprio a scopo conservativo, lo stesso Daguerre consigliava nel suo manuale di sigillare la lastra con un vetro, menzionando anche di aver sperimentato, ma purtroppo con cattivi risultati, diversi tipi di vernici protettive.

Il montaggio costituiva quindi un elemento essenziale per la sopravvivenza dei dagherrotipi nel tempo e, ricalcando il modello delle tradizionali miniature, gli conferiva anche particolari qualità estetiche. Appena realizzate, le immagini venivano sempre inserite in sofisticati astucci che ben presto furono disponibili sul mercato, in una grande varietà di materiali oppure venivano protette da passepartout e da cornici di diverso stile, a seconda dell'area di provenienza, europea oppure anglo-americana.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Approcci conservativi nel tempo

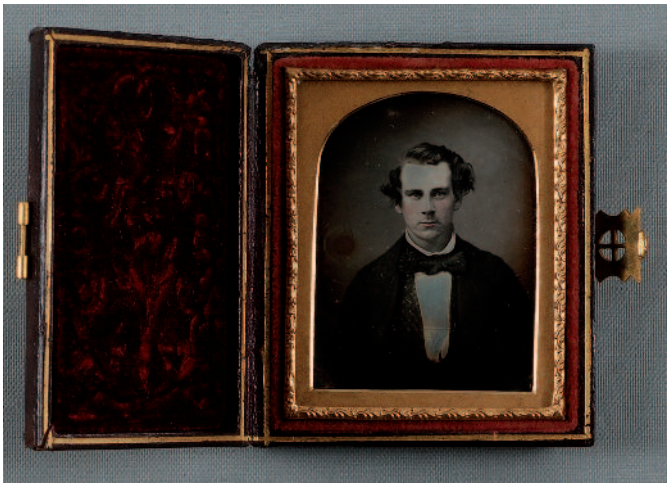
La storia dell'evoluzione dei trattamenti di pulitura dei dagherrotipi riflette la difficoltà a comprendere la complessità fisica e chimica di questo oggetto fotografico. Con il consolidarsi di una pratica di restauro scientifica, la consuetudine a impiegare prodotti comunemente usati per la pulitura dell'argenteria (*Silver Dip*) a base di tiourea è stata completamente rigettata poiché si è scoperto che innescavano un processo irreversibile di gravi alterazioni chimiche dell'immagine.

A partire dagli anni ottanta sono state sperimentate metodologie scientifiche che si basano sull'uso di tecnologie (elettrolisi, *plasma sputtering* e in ultimo quella laser) il cui risultato è oggi molto dibattuto, in quanto ancora non perfezionate. La tendenza attuale è quindi quella di privilegiare l'integrità di questo prezioso oggetto, scegliendo di eseguire interventi minimi sull'immagine ed agendo invece sul suo microambiente con la realizzazione di un nuovo montaggio conservativo, fabbricato nel totale rispetto dell'aspetto originario dell'oggetto, e curando il suo monitoraggio nel tempo.

***Daguerreobase*, un progetto europeo per la salvaguardia e la condivisione dei patrimonio dei dagherrotipi**

Parallelamente alle sofisticate metodologie d'indagine scientifica che si sono recentemente sviluppate per la caratterizzazione dei materiali che compongono il dagherrotipo, tra le quali la nanotecnologia, vi è anche l'orientamento ad individuare e repertoriare in database virtuali (biblioteche digitali) gli oggetti dagherrotipici ancora esistenti. Il fine è quello di generare nuove conoscenze scientifiche e storiche condivisibili, che inneschino un processo di maggiore presa di coscienza verso questo patrimonio fotografico così unico.

In quest'ottica si inserisce il progetto *Daguerreobase*, un'iniziativa di rilievo internazionale che si prefigge di raccogliere in un'unica banca dati, le lastre dagherrotipiche conservate negli archivi pubblici e privati europei. Un patrimonio che si stima sia costituito da 25.000 lastre. Il progetto, sovvenzionato dalla Commissione Europea, è partito lo scorso novembre 2012 ed è coordinato dal FotoMuseum (FoMu) di Anversa. Il database sarà visibile e consultabile sul sito www.daguerreobase.org, seguirà le direttive del *Best Practice Program* e sarà consultabile anche sul portale europeo della cultura Europeana, www.europeana.eu.



Anonimo, Ritratto di giovane uomo inserito in un tipico montaggio americano ad astuccio, c. 1850-1855, n. inv. 6083.

Importante, per la realizzazione del progetto *Daguerreobase* e delle sue finalità, è il coinvolgimento e l'incoraggiamento delle istituzioni pubbliche e private a condividere le loro collezioni di dagherrotipi. A tal fine il 22 ottobre 2013 a Roma, nella sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica, a Palazzo Poli, si terrà il convegno *Quando la fotografia era una lastra d'argento. Un progetto europeo per la salvaguardia e la condivisione dei dagherrotipi*. L'evento patrocinato anche dalla Società Italiana per lo Studio della Fotografia, www.sisf.eu, sarà la prima giornata di sensibilizzazione e di presentazione di questo progetto europeo. Vi parteciperanno relatori internazionali ed il dagherrotipista contemporaneo di fama mondiale, l'italo-americano Jerry Spagnoli il quale farà una dimostrazione pratica del procedimento.

Fotografie di Luca Somma. Per gentile concessione del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Abstract – When Photography was a silver plate

Invented by L.J.M. Daguerre, the daguerreotype process was publically announced in Paris in 1839 and become the first commercially used photographic process. During 1839-1860, more than 30 million daguerreotype plates were produced. Today, only a small fraction has survived because of the vulnerability of the image layer which can be easily damaged or even destroyed by poor handling, by air pollutants, or if stored in a high humidity environment. For this reason, it is crucial that all still surviving daguerreotypes, should be recorded, documented in order to gather further scientific and historical knowledge and to optimize long-term preservation and accessibility. This is the goal of a new photographic heritage project called Daguerreobase which has started last November and will end in March 2015. Supported by the EC and coordinated by the Fotomuseum of Antwerp, Daguerreobase is currently working to assemble digital images and descriptions of 25.000 daguerreotypes from all over Europe in the renewed website daguerreobase.org.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -
INDICE

Pillole di Restauro Timido

a cura di **Shy Architecture Association**

Litote e restauro

L'enfasi, che lascia intendere poco dicendo molto, è proprio il regime dello spreco e del massimo dispendio; al contrario la litote lascia intendere molto dicendo poco. La litote è il regime dell'economia, della parsimonia e della densità teoretica. In questi termini antitetici si possono condensare, con una qualche approssimazione, i due atteggiamenti presenti oggi nel restauro. Da una parte assistiamo al dispendio di tanti restauri-evento sponsorizzati con arroganza ed esibiti in pompa magna, definitivi ed epocali. Dall'altra si fanno avanti gli interventi più cauti di conservazione, di manutenzione, i restauri timidi che cercano di concentrare molti pensieri in poco spazio. In effetti la litote non vuole esprimere quanto suggerire. È il pudore di affermare. È il tentativo di esprimere il bisogno di densità e di sobrietà così necessario in questi tempi. È l'aver capito che il nostro sterminato patrimonio ha bisogno di amorevole cura e non di miracolose guarigioni. È passare dall'idea ottimistica di guarigione del paziente malato a quella problematica di continuità curativa. La litote vince sui palloni gonfiati dell'esagerazione e dell'enfasi ridicola. Così il restauro timido si esercita a camminare a piedi nudi con i sandali della povertà. Intervenire con poco, lo strettamente necessario, in maniera attenta, studiare bene, approfondire, avere cautela e esercitare la parsimonia.
Proviamo a pensarci, ognuno lo sa: non è dicendo tutto che ci si esprime al meglio.

La piuma blu

Come si fa a vedere il silenzio con gli occhi? Certo non è facile ma forse abbiamo qualche indizio. Conoscere i luoghi con calma, con pazienza, con un atteggiamento di benevolenza e pietà è già un buon inizio. Osservare attentamente – come sanno fare solo i restauratori – i particolari, le caratteristiche, la materia, la sua stratificazione, i degradi, i segni del tempo, i varchi d'incertezza. Conoscerne la storia, il racconto del tempo trascorso, le vicende delle persone che l'hanno costruito e abitato. Toccare le superfici, rendersi conto delle loro caratteristiche, dell'aspetto esteriore, del colore. Percepire i profumi, gli odori e i sapori. Osservare la flora e la fauna che è presente. Ascoltare il vento, le correnti d'aria. Sentire i suoni, i rumori, interni ed esterni. Fare attenzione ai rapporti fra tutte le cose e utilizzare l'immaginazione e la fantasia che sono gli organi mediante cui vediamo le cose come sono. Insomma il segreto è semplice: saper ascoltare il luogo senza giudicare, lasciando essere, mettersi in sintonia, creare una nuova alleanza, una simpatia fatta di amicizia, di pietà e confidenza. Infine riuscire a orientarci verso l'accettazione della vita e della sua nuda semplicità, mettendo a parte tutte le nostre tribolazioni, cercando di procedere molto cauti e timorosi come chi scopre continuamente la superiorità di tutto ciò che esiste.
Solo così potremo cercare di vedere il silenzio con gli occhi e riconciliarci finalmente con il mondo.

Certo nelle nostre rumorose città, dove il rumore è fabbricato come una merce i luoghi silenziosi sono rarissimi ma quando se ne scova uno lo si può individuare con una piccola piuma blu: una apposita segnaletica che indica la particolare qualità del luogo. Così nasce una specie di guida Touring che si oppone agli spazi ostentati e rumorosi dove l'architettura è esibita senza pudore e il chiasso la fa da padrone.
Dall'Accademia del silenzio (www.lua.it/accademiasilenzio) una piccola rivoluzione silenziosa.

Marco Ermentini
www.shyarch.it

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

Claudio Seccaroni

Una testimonianza trecentesca in merito alla produzione del cinabro

"Questo cholor si fa per archimia, lavorato per lambicho; del quale, perché sarebbe troppo longho a porrer <*nel mio dire ogni modo e ricetta, lascio stare*.> La ragione? Perché se tti vorrai affatichare ne troverrai assai ricette, e spezialmente pigliando <*amistà*> di frati"[1]. Queste le parole di Cennino riguardo la produzione del cinabro. I frati cui si allude sono generalmente ritenuti i Gesuati, la cui attività nel campo della produzione e della raffinazione dei pigmenti è stata da molto tempo messa a fuoco da Paolo Bensi[2].

Sulla scia del citato passo cenniniano e dei documenti raccolti attorno all'attività dei Gesuati e ai loro legami con i cantieri pittorici si è dunque da tempo giunti alla conclusione, consolidata presso gli studiosi, che nell'autunno del medioevo la produzione di molti pigmenti e del cinabro in particolare era prerogativa degli ambienti monastici e, soprattutto, dei conventi dei Gesuati. Ma così non è stato nella realtà e tali attività si svilupparono in ambienti laici; d'altra parte gli stessi Gesuati passarono da compagnia laica a ordine mendicante riconosciuto dalla Chiesa con un processo che durò oltre mezzo secolo, dal 1499 al 1567, e solo in uno dei loro conventi sono documentate attività relative alla produzione di pigmenti e vetrate, quello di San Giusto alle Mura a Firenze, inaugurato nel 1438 e distrutto nel 1529.

Rileggendo poi con più attenzione il sopracitato passo di Cennino ci accorgiamo che dai frati era possibile non reperire il cinabro, bensì le ricette per farlo, il che è tutt'altra cosa, e l'ipotesi di un riferimento cenniniano ai Gesuati, in aggiunta all'incongruenza storica, perde qualsiasi consistenza.

Scrollatici di dosso vecchi schemi la cui generalizzazione porta a una visione deformata della realtà, proviamo a immaginare dove nel tardo medioevo poteva essere prodotto il cinabro.

La sua preparazione è una delle operazioni basilari della letteratura alchemica, ma le finalità dell'alchimia erano indirizzate verso l'oro (vero o ritenuto vero che fosse) e la pietra filosofale, quindi il pigmento poteva essere sì fabbricato in tale ambito, ma come prodotto accessorio, in maniera discontinua e in quantitativi limitati che sicuramente non soddisfacevano la domanda. Dobbiamo infatti aspettarci che essa fosse abbastanza consistente, in quanto non limitata alla confezione di dipinti e codici miniati, ma estesa alla decorazione o al rivestimento monocromo di ogni genere di arredo e di oggetti, compresi infissi, imposte, superfici lapidee o murarie, scafi, ecc. Sin dall'antichità il rosso era infatti considerato il colore per eccellenza, che nei sistemi cromatici si affiancava alla coppia antitetica bianco/nero formando con essi una vera e propria triade, e il cinabro, soprattutto quello artificiale ("archimiato") rispetto a quello di cava, con la sua tonalità accesa e satura rappresentava il rosso per antonomasia.

Dunque, scartata l'ipotesi di una produzione casalinga perché comprometteva finanze e salute, dobbiamo pensare che da qualche parte debbano esserci state officine specializzate nella fattura del pigmento e con il crescere delle attività economiche questo da qualche parte deve essere stato più vicino possibile ai maggiori e più dinamici centri urbani.

A tale proposito ci sovviene un documento notarile stilato il 9 ottobre 1314 relativo alla formazione di una società per impiantare un'officina per la produzione del pigmento tra una persona che possedeva il *know-how* – indicata come *faber* (fabbricante, artefice, produttore) – e altre persone non meglio specificate che potrebbero essere coloro che mettevano i fondi, investendo sulla struttura produttiva e sull'approvvigionamento delle materie prime nonché provvedendo alla commercializzazione del prodotto, sebbene il loro anonimato sembrerebbe non qualificarle come abbienti o socialmente rilevanti: "Beltramis de Paxano faber et alii faciunt simul societatem de arte faciendi cinaprium"[3].

Un piccolo tassello, che tuttavia consente di indirizzare lo sguardo verso orizzonti sinora non considerati.

Note

[1] C. Cennini: *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, 2003, p. 91.

[2] P. Bensi: *Gli arnesi dell'arte. I Gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del rinascimento a Firenze*, in 'Studi di storia delle arti', 3 (1980), pp. 33-47.

[3] F. Alizeri: *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. I (*Pittura*), Genova, 1870, p. 31, nota 2.

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore

INDICE

Ann Massing
Painting Restoration before* La Restauration*: The Origins of the Profession in France
The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge – Harvey Miller Publishers, Cambridge-London 2012
ISBN 9781905375349
pp. 320, € 125,00

L'autrice del volume, restauratrice, dopo una laurea in storia dell'arte negli Stati Uniti si diplomò in restauro presso l'Institut für Technologie der Malerei di Stoccarda. Dal 1978 al 2007 ha rivestito la funzione di Assistente al Direttore dello Hamilton Kerr Institute di Cambridge. Il libro si compone di nove capitoli più uno di conclusioni. Argomento della ricerca è la tradizione francese del restauro a partire dai primi documenti della metà del Cinquecento, in rapporto con l'impresa di Fontainebleau; ed incontriamo qui il secondo figlio del modenese Niccolò dell'Abate, Cristophe l'Abbé. Il termine cronologico, come dal titolo, si spinge fino alla fine del periodo napoleonico. Ma tornando agli inizi, leggiamo che Marguerite Bahuche, vedova del restauratore Jacob Bunel, divenne nel 1614 forse il primo restauratore in assoluto assunto in pianta stabile dallo Stato, con l'incarico di sovraintendere alla salute dei dipinti della Grande Galerie del Louvre e delle Tuileries; uno dei filoni di attenzione dell'autrice consiste proprio nello studio della professione di restauratore, nei modi e forme in cui nacque e si sviluppò, nelle funzioni e nei significati che andò progressivamente ad acquisire. La prima testimonianza francese di una rintelatura risale al 1688; ricordiamo che Bellori la menziona come pratica corrente nel 1672, citando un intervento di Carlo Maratta ad un dipinto di Annibale Carracci a Loreto. Col secondo capitolo, su Robert Picault e la storia dei trasporti, entriamo nel vivo; e qui noi lettori italiani siamo già sintonizzati a seguire l'autrice sulla stessa lunghezza d'onda, perché, dopo alcuni studi di apertura come l'articolo di Licia Borrelli (non ancora Vlad) del 1950, abbiamo letto le molte pagine dedicate alla situazione francese da Alessandro Conti nella sua straordinaria *Storia del Restauro e della Conservazione delle opere d'arte*, la cui prima edizione rimonta al 1973, quando l'autore non aveva ancora ventisette anni. Le vicende subite dalla *Carità* di Andrea del Sarto, dal *Gran San Michele* e dalla *Sacra Famiglia di Francesco I* di Raffaello, ci sono pertanto già familiari. La caratteristica del lavoro della Massing, d'altronde, sta nel superare i livelli di conoscenza già diffusi per addentrarsi verso un'impensabile profondità, quella conseguita a seguito di decenni di minuziose ricerche e strenue schedature negli Archivi parigini. La mole di materiali assemblata dall'autrice è assolutamente impressionante, tanto che il suo lavoro merita in ogni caso apprezzamento ammirato ed incondizionato. I risultati stanno nel testo, naturalmente, ma anche nel ricchissimo corpus delle note, come pure nell'utilissima Appendice di documenti, che integra il volume assieme ad un eccellente Glossario. È da aggiungere subito che una quantità di materiali di varia natura, che vanno ad integrare il testo (tavole riassuntive degli eventi storici, tabelle sincroniche, ecc.) è stata incorporata graficamente nel volume, tanto ch'esso si presenta con una veste interna simpaticamente incoraggiante, tanto da invogliare alla lettura. In questo secondo capitolo, emerge la figura del Conte d'Angiviller, Amministratore dei Monumenti francesi dal 1774 fino alla Rivoluzione, di cui leggiamo la tranquilla dichiarazione all'arrogante Picault che non si sarebbe giovato dei suoi servigi, perché era troppo caro, tratteneva troppo a lungo le opere in restauro, e non dichiarava la composizione dei materiali impiegati. Il terzo capitolo ci parla della famiglia Godefroid; ne conoscevamo soprattutto la vedova (nata Marie-Jacob Van Merlen) e il figlio Joseph-Ferdinand-François; ma non sapevo che il duello in cui nel 1741 perse la vita il capostipite Joseph-Ferdinand fosse originato da una disputa sull'attribuzione di un quadro di Maratta. Naturalmente è da tener conto che assai probabilmente la questione non era a carattere scientifico, ma riguardava il deprezzamento che il dipinto avrebbe subito (Godefroid, come molti colleghi, commerciava in arte) qualora non ne fosse stata accettata l'autografia. Risulta apprezzabile che Massing sia riuscita anche a dirimere questioni connesse con l'albero genealogico della famiglia, complicate dal fatto che il cognome veniva scritto in maniere differenti. La dinastia sembrerebbe aver proseguito l'attività anche nell'Ottocento, se ben ricordo da una prima lettura del libro recentissimo (Firenze, 2013) in cui Giuseppina Perusini ha pubblicato la traduzione del *Trattato* di restauro del Déon, arricchendola di importanti ricerche. Il capitolo 4 introduce ad un'altra celebre dinastia, quella del padre Jean-Louis e del figlio François-Toussaint Hacquin, famosi soprattutto per gli interventi sui supporti, se al padre vengono accreditate le invenzioni e realizzazioni della prima parchettatura mobile a scorrimento e del primo telaio registrabile. Del resto anche Picault figlio, Jean-Michel, fu personalità sicuramente di grande interesse; persona arrogante e arrivista, capace come pochi di rendersi insopportabile, ma dotato di grande intelligenza e lucidità nell'approccio teorico e pratico al restauro dei dipinti, come segnalato anche da Massing. Vengono qui riprodotte le due *Mémoires* sulle foderature, del maggio 1798; da questi e da altri documenti risulta che fosse effettivamente persona eccezionalmente accurata nel procurare i migliori risultati dei propri lavori. Il sesto capitolo ci parla di Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, marito della famosa pittrice Elisabetta Vigée; "uomo di molti talenti", come lo definisce l'autrice, Le Brun occupò cariche importanti e svolse compiti e funzioni anche da storico dell'arte e da "registrar", come diremmo oggi, accertando e descrivendo le condizioni conservative dei quadri che raggiungevano Parigi dopo le razzie italiane. Finì poi per diventare una sorta di soprintendente ante litteram ("Commissaire-expert"), occupando ruoli amministrativi nei quali gli spettava l'individuazione dei dipinti da restaurare e delle procedure tecniche da seguire, come anche la scelta e il compenso dei restauratori. Le Brun lanciò anche l'idea di un concorso che dovesse accreditare i restauratori da impiegare al Louvre; dopo svariate vicissitudini (anche perché Picault figlio riuscì nel 1794 ad ottenere indipendentemente il posto lungamente desiderato di *chef de restauration des tableaux du Muséum*) il concorso fu infine svolto soltanto nel 1848 (anche su questo momento di grande interesse per la storia del restauro si veda ampiamente nel libro di Giuseppina Perusini citato più sopra). Dopo un settimo capitolo in cui si trattano argomenti vari a cavallo fra Sette- e Ottocento, e qui si leggerà della bellissima *mémoire* sul restauro dei dipinti scritta da Hacquin figlio nel 1798 (riportata per intero in appendice), Massing conclude il percorso storico con pagine assai importanti appunto su François-Toussaint Hacquin. In questa parte si leggerà dei restauri della *Madonna di Foligno* e della *Trasfigurazione* di Raffaello; le vicende del

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

primo sono ben conosciute anche grazie alla nota relazione esistente, qui riportata in Appendice. Ricordo qui il recente, ottimo volume di Cathleen Hoeniger sui restauri a Raffaello nel corso della storia, recensito da Claudio Seccaroni su questa rivista (n. 84, ottobre-dicembre 2011), e da me in "The Burlington Magazine", dicembre 2012 e nella "Newsletter", n. 18 dello Working Group "Theory and History of Conservation" di ICOM-CC, gennaio 2013. Ricordo altresì, ugualmente assai recente, *La Restauration des Peintures à Paris (1750-1815) – Pratique et discours sur la matérialité des Oeuvres d'Art*, di Noémie Étienne, Rennes 2012. È interessante notare che una delle motivazioni accampate dai Francesi per giustificare le razzie dei dipinti italiani a favore del Louvre, è che presso di loro il restauro veniva eseguito molto meglio, e che quindi in Francia si garantivano alle opere una protezione e una vita assai migliore che nel loro Paese d'origine. Osservo che la stessa giustificazione è stata espressa anche recentemente in Inghilterra, ad esempio, per negare la restituzione alla Grecia dei marmi del Partenone. François-Toussaint Hacquin continuò la propria opera anche sotto la Restaurazione, fino al 1830 (morì due anni dopo). Nel 1802 e poi ancora nel 1816 aveva redatto un piano per una formazione professionale specifica dei restauratori, che non fu però posto in essere; come accadde più o meno in quel periodo a Venezia a Pietro Edwards. È inesatto pertanto quanto scritto da Massing che "a school (di restauro) was founded in Venice in 1778" (p. 190); in quell'anno s'insediò il gruppo di lavoro creato da Edwards nel convento di San Zanipolo, ma il progetto della scuola, appunto mai realizzato, risale al 1818-9 (Edwards morì nel 1821, come Napoleone). Correggiamo anche il luogo di nascita di Edwards, che fu casualmente a Loreto e non a Venezia, come scrive Massing sulla scorta della Merrifield (1849); l'informazione corretta la riceviamo dal Moschini, 1806. Segnalo anche un refuso (così lo interpreto), laddove l'autrice scrive che "in 1730 Pietro Edwards suggested using misture of mastic resin" come medium per il ritocco; Edwards era nato nel 1744, e la notizia è riportata dalla Merrifield (p. 876) con riferimento ad un documento del 21 febbraio 1816; aggiungo che il testo di Giovanni Edwards (figlio di Pietro) incluso dalla stessa Merrifield è del 1833, non 1883, come con altro refuso a p. 222, nota 136. Se ho indicato queste correzioni non è certo per ingenerosità verso un libro straordinariamente complesso e ricco d'informazioni, dei cui meriti sono ammirato; ma va pur richiamato che nella letteratura soprattutto anglosassone gli errori di scrittura dei nomi italiani (e le inesattezze derivanti presumibilmente da difficoltà di lettura) frequentemente sono troppo numerosi. L'ultimo capitolo della parte narrativa del libro si occupa di materiali e tecniche, muovendo dal trattato di De Burtin (1808), con un'accurata disanima dei metodi di pulitura, di consolidamento e integrazione delle lacune, di ritocco, di verniciatura; segue un ultimo capitolo non numerato di conclusioni, assai interessante e utile nella capacità riassuntiva. Massing mette in rilievo che la conservazione preventiva "is not at all a recent notion, but a painting restorer's concern since the beginnings of the profession", ed è vero che documenti in tal senso s'incontrano anche in epoca antica. Direi però che una differenza abbastanza sostanziale pure esiste, nel senso che oggi non ci limitiamo a proteggere una singola opera ricorrendo a ritrovati tecnici, quanto a progettarne la conservazione futura all'interno di un quadro assai più ampio, che comprende in particolare il concetto di ambiente. Dell'Appendice di documenti e del Glossario abbiamo già scritto; nella Bibliografia alle volte si sarebbe potuto, per comodità del lettore, menzionare edizioni recenti, laddove disponibili; ad esempio nel caso di Giovanni Bedotti (che per la precisione era del Biellese, e non di Torino), del quale abbiamo oggi l'edizione curata da Valentina Parodi (Firenze 2010). L'indice dei nomi, come avviene frequentemente, non comprende purtroppo quelli menzionati all'interno delle note. Ma queste chiose non incidono che marginalmente nella considerazione di un volume che costituisce un risultato d'eccezione, così come fuori del comune è stato il lavoro dell'autrice, sicuramente protratto molto a lungo. Unicamente, questa "full immersion" nella Parigi del tempo fa desiderare a volte di gettare uno sguardo comparato verso le realtà delle altre tradizioni nazionali. Giustamente, e inevitabilmente, l'autrice avverte che "however fascinating, the story of the permutations that developed throughout Europe are far beyond the scope of this present study"; ma naturalmente, se ci riproponiamo non soltanto di conoscere i fatti, ma anche di esprimere un giudizio al loro proposito, si rende necessario contestualizzare e mettere a confronto i fatti francesi con quanto avveniva nello stesso periodo in Germania e in Italia. Le documentazioni e testimonianze riunite in questo volume così denso, quale che sia il giudizio che noi diamo dei singoli episodi, offrono in ogni caso al lettore la possibilità di un'affascinante incursione in una grande stagione della storia del restauro.

Giorgio Bonsanti

Licia Vlad Borrelli
Etica della conservazione e tutela del passato
A cura di Giuseppe Basile, Giuseppina Lauro e Almamaria Mignosi Tantillo
Viella, Roma 2012
ISBN 9788883347566
pp. 224, € 26,00

Il primo elemento d'interesse che nasce al contatto con questa raccolta di scritti di Licia Vlad Borrelli è costituito dal richiamo, fin dal titolo, di un'area dell'attività umana che non viene frequentemente coinvolta quando ci si riferisce alla conservazione, e cioè l'etica. In realtà (e io stesso ho dedicato qualche considerazione all'argomento nel convegno del Cesmar7 tenuto a Parma il 16 e 17 novembre 2012, del quale, mentre scrivo, stanno per apparire gli Atti) i richiami all'etica sono ben presenti, ripetutamente, nei documenti di ogni genere e tipo relativi al restauro. lungo il percorso che ci ha condotto dai primordi della disciplina fino alla situazione dell'oggi. Nella nostra tradizione italiana abbiamo preferito però l'angolo di visuale che privilegiasse l'accento sulla teoria, mentre quella anglosassone, di matrice protestante, che vede cioè un maggior coinvolgimento della religione nella società civile e la sua quotidianità, non ha temuto di riferirsi all'etica, e così "Code of Ethics" si nominano dei documenti che noi rubricheremmo piuttosto sub specie teorica. Ben a ragione però Licia Vlad, in uno degli scritti qui raccolti, ricorda che lo stesso Brandi scriveva del "carattere etico del restauro, che 'come attività pratica cade sotto il controllo della morale' " (qui p. 78). Altrimenti, altrove Licia Vlad scrive della nostra cultura del restauro come "terminale di una maturazione filosofica che attraverso l'idealismo e lo storicismo fondava il restauro su un approccio eminentemente storico-critico all'opera d'arte", mentre la cultura anglosassone "era figlia dell'empiri-

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

smo e del positivismo" (qui p. 154). Questa silloge, curata amorevolmente da studiosi che hanno avuto Licia Vlad come figura di riferimento (e Almamaria Tantillo è stata, richiamiamo, Direttrice di quell'Istituto Centrale per il Restauro nel quale Licia Vlad mosse i primi passi: un suo scritto sta precocemente nel primo numero del "Bollettino", del 1950), integra due opere recenti della Vlad, delle quali io stesso ho avuto modo di dare notizia anche su questa rivista ("Kermes", n. 53, gennaio-marzo 2004, su *Restauro archeologico – Storia e materiali*, Roma 2003, rist. 2008; altrimenti, in *Aperto per Restauri* nel "Giornale dell'Arte" n. 306, febbraio 2011, su *Conservazione e restauro delle antichità – Profilo storico*, Roma 2010). Licia Vlad è stata difatti uno dei rarissimi studiosi che ha proposto uno straordinario esempio d'integrazione negli studi fra le conoscenze storico-scientifiche tipiche della sua formazione da archeologa, e quelle scaturite dalla specialissima frequentazione ravvicinata con la materialità delle opere di cui ha usufruito a vario titolo nel corso della sua carriera di lavoro. Si leggeranno con profonda attenzione i suoi giudizi sullo stato dell'archeologia del Novecento, che si era svegliata da un lungo sonno positivista grazie alla *Storicità dell'arte classica* di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1943), "e molti si erano svegliati male", chiosa spiritosamente l'autrice (qui p. 82); per passare però direttamente "alla ricerca di nuove metodologie per indagare il passato e per dotare sempre di più l'archeologia di uno statuto scientifico" spesso altamente sperimentali, mentre "sarebbe piaciuta una discussione teorica da parte degli archeologi sulle integrazioni delle lacune, sui problemi della protezione dei ruderi, sulla liceità di talune operazioni di anastilosi e di ripristino e sui loro limiti. Il clima culturale era oramai maturo, ma gli interessi speculativi degli archeologi di oggi si sono rivolti altrove" (qui p. 104). Il valore degli scritti qui riuniti, comunque, non consiste certo soltanto nella loro qualità di testimonianza privilegiata da parte di un protagonista di grandi stagioni passate, e si compirebbe un errore madornale a leggere queste pagine sotto questa luce; bensì nell'offrire idee, approfondimenti, valutazioni di assoluta e piena attualità. Licia Vlad è ancora presentissima nel dibattito attuale sul restauro, e non soltanto quello più tipicamente archeologico, se nelle pagine di questi suoi scritti molto leggiamo che si misura con il restauro dell'architettura e delle opere d'arte tradizionalmente intese. Raramente si vorrebbe presentare una lettura alternativa di avvenimenti passati, come quando, ad esempio, Licia Vlad legge ancora come sola manifestazione di una "cultura gelosamente segregata in un ambito locale … la freddezza, se non addirittura l'ostilità" con cui fu seguita a Firenze nel 1864 la dimostrazione sugli strappi tenuta da Giovanni Secco Suardo, un episodio che in realtà dobbiamo col senno di ricerche recenti interpretare diversamente (v. Simona Rinaldi e Chiara Mani, in "OPD Restauro", N.S., n. 17, 2005). Ma, ripeto, ciò che rende preziosa questa raccolta di scritti è proprio la sua contemporaneità nel trattare problematiche che sono ancora ampiamente in discussione. La serie di contributi di Licia Vlad è preceduta da un'intervista a cura di Giuseppe Basile, e da un saggio di Almamaria Mignosi Tantillo in cui si ripercorre con intelligente attenzione il cursus di studi e di attività della grande archeologa. Il libro si completa di una bibliografia che prende inizio nel 1947 e termina con il 2011, nell'attesa di ulteriori contributi già in corso di stampa.

Giorgio Bonsanti

BOLLETTINO ICR
Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro
NARDINI EDITORE
N. 26

Editoriale
Gisella Capponi

• Il mosaico parietale del ninfeo sotto il Palazzo Nuovo della Bibliotheca Herziana a Roma: le nuove acquisizioni
Maria Bartoli, Fabrizio Felici, Paola Santopadre, Marco Verità

• L'*Adorazione dei pastori* del Bagnacavallo junior nella Pinacoteca Civica di Cento
Elena Rossoni, Diego Cauzzi, Marisa Caprara Avgerinos, Claudio Seccaroni

• Ceramiche protostoriche orientali. Un'esperienza didattica all'ISCR
Roberta Bollati, Barbara Di Odoardo, Maurizio Coladonato, Lucia Conti, Giancarlo Sidoti, Sergio Di Pilato, Edoardo Loliva, Alessandra Lazzari, Massimo Vidale

• Il moderno come opera «perpetuamente nuova». Il Crematorio di Asplung nel Cimitero del Bosco Enskede (Stoccolma, 1935-40)
Sara Di Resta

Notizie brevi – Abstract – Short news

Dal n. 26 prezzo del fascicolo: € **32,00**.

Dal n. 26

ABBONAMENTO 2 NUMERI	CARTACEO	DIGITALE
ITALIA	€ 60,00	€ 28,00
ESTERO	€ 80,00	€ 28,00
1 copia	€ 32,00	€ 15,00
1 articolo	–	€ 4,90/6,90

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

ASSENZE INCOMPRENSIBILI E VOLONTÀ DI PARLARE ...

Aprire una pagina di una rivista, come "Kermes", è andare alla ricerca di contenuti. Le pagine ospitate, come questa del Gruppo Italiano dell'IIC dovrebbero quindi in genere raccontare di che cosa si fa o come si collabora, ma, personalmente, trovo importante che questi luoghi divengano anche spazi per affrontare qualche argomento da parte di chi da tempo frequenta il luogo della conservazione in Italia, e non solo, e ne fa parte sia come operatore diretto che come partecipante attivo alle sue esigenze.

Ci sono associazioni di categoria che, giustamente, operano nel tentativo di dare visibilità ad un settore che è paradossalmente negletto, se si considera che noi siamo uno degli stati dove dovrebbe essere favorito, stimato e valorizzato. L'IG-IIC per compito ha da tempo dedicato la propria natura a quegli spazi che parlino del modo materiale di fare conservazione, ovvero alla discussione tecnica sui metodi di intervento o di studio per l'intervento stesso.

Nel percorso sino a qui svolto, mi sono accorto, sempre di più, di quanto sia difficile parlare di conservazione, ma non in senso generico, bensì in senso tecnico e pratico e, in particolare, da parte di chi la pratica e non da chi la comanda, come spesso accade nei congressi dove di un intervento parlano i funzionari e non i restauratori. Di certo qualcuno me ne vorrà per questa affermazione, ma non sarebbe la prima volta.

Mi è capitato, ultimamente, di dibattere, più volte, con alcuni miei colleghi con i quali ho discusso sull'impoverimento di conoscenze che stiamo vivendo all'interno del settore e, in particolare, di come questo sia in genere dovuto alla mancanza di volontà o possibilità, da parte di molti, a cercare e frequentare spazi di confronto. La mia fortuna lavorativa è stata quella di arrivare in un mondo non organizzato, ma che permetteva, perlomeno, di avere spazi dove incontrare persone, idee e conoscere quanto accadeva in quel momento nel settore della conservazione a livello almeno nazionale. A tale proposito cito le commissioni Normal, spesso criticate soprattutto da chi non vi partecipava e quindi senza titoli per esprimersi.

Questo contesto mi ha permesso di conoscere e, anche grazie a lavori e collaborazioni, di farmi conoscere. La domanda attuale è proprio questa: dove sono i giovani che cominciano a lavorare nel mio settore in Italia? Perché non sono mai presenti negli incontri? Chi li conosce, come fanno, o faranno, a sviluppare quel bagaglio di cultura che avviene solo tramite il confronto con chi ha maturato un ciclo di esperienze?

Nell'era della comunicazione a tutto campo, rischiamo di passare la cultura solo tramite file e fogli di carta e molto poco, per non dire nulla, tramite il confronto su un tema e il dibattito sulle soluzioni o sui metodi di intervento. Un peccato, certo, una perdita, di sicuro, uno spreco, intollerabile.

La domanda che segue resta: cosa si deve fare per coinvolgere il mondo della conservazione in uno spazio che vuole diventare di qualità e che valorizzi la difficoltà di una specificità operativa? Questo è quello che stiamo cercando da sempre di far diventare l'IG-IIC, un luogo in cui far crescere il confronto e la conoscenza.

Si può dire che i tempi sono duri, i costi eccessivi, ma ritengo che siano scuse adatte a coprire la nostra piccolezza e incapacità. Incapacità di fare gruppo per un obiettivo comune, piuttosto che dare attenzione a critiche rispetto a quello che gli altri non fanno bene. Incapacità a condividere e, di conseguenza, a generare cultura, lasciando che la nostra esperienza si imputridisca con noi, piuttosto che usarla come goccia per costruire il mare.

Del resto, la questione economica non regge, visto che in alcune iniziative promosse gratuitamente dall'IG-IIC abbiamo riscontrato, in modo inequivocabile, che le persone si iscrivevano e poi non si presentavano, andando ad incidere sui costi dell'organizzazione, limitando l'accesso ad altri, insomma, mostrando che non è solo la questione economica il male di chi dovrebbe crescere per la tutela del nostro patrimonio, bensì l'interesse a parlarne e per primo proprio da coloro che si vestono da paladini e difensori di principi e portatori di qualità. Lo dimostra l'assenza sempre incomprensibile delle istituzioni preposte alla decisione, come i funzionari di Soprintendenze.

Mi farebbe piacere ricevere risposte a questa lettera, aprire un dibattito, qui, o sul sito dell'IG-IIC. Mi piacerebbe, perché nulla è per me più interessante che capire e comprendere se e dove ho sbagliato. Per coloro che invece possono ritenersi più audaci, mi piacerebbe trovarli a Bologna, al nostro incontro societario annuale, che coincide con le giornate del congresso "Lo Stato dell'Arte", e averli in assemblea per sentire dalla viva voce quali sono le cose giuste e, perché no, sbagliate, del nostro procedere.

Incontrarli lì, in luogo di tutti come è e deve essere l'IG-IIC. E se non si può lì, le occasioni non mancano per incontrasi, in primis il congresso sul tema del consolidamento, che si terrà a Lucca i primi di dicembre, e le giornate di aggiornamento sul tema del consolidamento con nano calci che si terrà a Palermo.

Occasioni costruite dalla volontà e dall'interesse dei nostri soci, segno che se c'è volontà e interesse la porta dell'IG-IIC è aperta e disponibile per far riconoscere a livello internazionale il valore del restauro italiano, almeno fino a che questo vive.

Lorenzo Appolonia
Presidente IG-IIC

IGIIC
GRUPPO ITALIANO
INTERNATIONAL INSTITUTE
FOR CONSERVATION

per iscriversi
www.igiic.org

e - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore - riproduzione vietata - © 2013 Nardini Editore -

INDICE

NOVITÀ

FOTOGRAFIE
finitura e montaggio

a cura di
Donatella Matè, Maria Carla Sclocchi

Il volume esplora e definisce i vari trattamenti che le fotografie subivano, dopo che l'immagine si era rivelata al fotografo, fino all'utilizzo da parte del pubblico come prodotto finito; vengono evidenziati anche aspetti apparentemente secondari, ma che rivelano invece un'importanza fondamentale perché ampliano, per lo studioso o semplicemente l'appassionato, la visione e la fruizione del manufatto fotografico.
Nel corso delle epoche le fotografie sono state "confezionate" in molti modi per esaudire le richieste di una clientela sempre più varia ed esigente; i diversi trattamenti ad esse riservati avevano lo scopo, oltre che di migliorarle esteticamente, anche di proteggerle nel tempo; come manufatto, la fotografia mantiene ancora oggi molti segreti collegati alla produzione artigianale e porta insito un bagaglio di saperi tecnici depositati nelle cosiddette "ricette" che sono sostanziali al prodotto e al suo godimento. Scritta da 13 studiosi, l'opera offre in un quadro organico le informazioni scientifiche che le curatrici e gli autori dei contributi hanno, ognuno con un proprio taglio professionale, acquisito in anni di esperienze a contatto con i materiali fotografici.

e-book in formato pdf interattivo con funzioni di ricerca e stampa, pagine 151, interamente illustrato a colori, ***€ 12,50***

1 APPLICAZIONI DI FINITURA. SMALTATURA E UTILIZZO DI VERNICI
Barbara Cattaneo, Alessia Magistro, Alberto Novo

2 TRATTAMENTI CORRETTIVI E VIRAGGI
Massimo De Francesco, Alberto Novo

3 COLORITURA DI DAGHERROTIPI, AMBROTIPI E FERROTIPI
Michael G. Jacob

4 COLORITURA DI STAMPE E SUPPORTI VARI
Donatella Matè

5 L'INTERVENTO DI RITOCCO
Donatella Matè, Lucio Rocchetti

6 MONTAGGI PER DAGHERROTIPI, AMBROTIPI E FERROTIPI
Antonella Argiroffo, Donatella Matè

7 MONTAGGIO DEI POSITIVI SU CARTA
Barbara Cattaneo, Pierluigi Manzone

8 MONTAGGIO DELLE DIAPOSITIVE SU VETRO E PELLICOLA
Gabriele Chiesa, Maria Carla Sclocchi

9 L'ALBUM FOTOGRAFICO
Gabriele Chiesa, Federica Delia, Paolo Gosio

PROFILI DEGLI AUTORI

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI - VALIDA FINO ALL'USCITA DEL PROSSIMO NUMERO DI KERMES

€ 10 anziché ~~€ 12,50~~

ordinando direttamente il volume a Nardini Editore

Info e acquisti: tel. +39 055 0461288/7954320, fax +39 055 7954331
info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it

CONGRESSO ANNUALE

IGIIC
GRUPPO ITALIANO INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION

Lo Stato dell'Arte 11

10/12 ottobre 2013

Accademia Delle Belle Arti di Bologna

ACCADEMIA BELLE ARTI
BOLOGNA