

**ENAIIP
LOMBARDIA**

SCUOLA REGIONALE PER
LA VALORIZZAZIONE E
CONSERVAZIONE DEI
BENI CULTURALI



**MONOGRAFIE
DIDATTICHE-
RESTAURI- RI
CERCHE**

3

Il restauro dei dipinti
contemporanei. Soluzioni per
evitare la foderatura o per limitare
le alterazioni che essa comporta

BOTTICINO 1990

Indice

- GILBERTO CEREGHINI, Direttore E.N.A.I.P.
Presentazione. pag. 5
- GIOVANNA SCICOLONE, Docente di restauro
dipinti antichi e contemporanei presso la scuola
**Qualcosa che è forse oggi necessario
riconsiderare: l'opportunità della foderatura
e la validità delle metodologie tradizionali.** pag. 7
- ANTONELLO NEGRI, Ricercatore presso
l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Milano
**Materiali e tecniche dell'arte contemporanea:
durata e degrado dell'immagine.** pag. 20
- VISHWA RAJ MEHRA, Capo Dipartimento ricerca
sulla conservazione dei dipinti, Laboratorio centrale di
ricerca per gli oggetti d'arte e scienza - Amsterdam
**Conservation of Contemporary Paintings and
some Views on their Rational Care.** pag. 26
- STEPHEN HACKNEY, Capo dipartimento restauro
dipinti, Tate Gallery, Londra
**The causes of deterioration of paintings and
their supports and preventive conservation
without lining.** pag. 33
- BENT HACKE, Capo restauratore e direttore del
Centro di Restauro Faelleskonserveringen "Aarhus"
Holding up the Lining Cycle. pag. 52
- GUSTAV A. BERGER, Art Conservation Research
Foundation - New York
**Investigation Into the Deterioration of Surfaces
Exposed to Environmental Changes and Their
Implications for Conservation.** pag. 60

ANTONIO RAVA, Restauratore - Roma Il recente orientamento del restauro di dipinti contemporanei. Esperienze ed interviste a restauratori.	pag. 78
ALESSANDRO CONTI, Docente di Storia dell'arte all'Università di Milano Considerazioni sul tema.	pag. 85
Ricerca per il restauro: VINCENZO MASSA, ENNIO COZZI (Syremont, Gruppo Montedison), ALDO TROVATI (Auschem, Gruppo Montedison) Purbinder PA 711: un adesivo di nuova concezione per il restauro tessile.	pag. 94
APPENDICE	pag. 117

GIOVANNA SCICOLONE

Qualcosa che è forse oggi necessario riconsiderare: l'opportunità della foderatura e la validità delle metodologie tradizionali

Un anno fa qui a Botticino, in un apposito corso di aggiornamento, abbiamo per la prima volta esaminato nel loro complesso, le problematiche connesse al restauro dei dipinti contemporanei. Partiti dalla analisi dei possibili modi di lettura critico-artistica dell'opera, abbiamo cercato di individuare le scelte museologiche e manutentive più adatte per la produzione contemporanea; considerate le richieste poste dal restauratore alla diagnostica, abbiamo preso in considerazione le risposte che a tali nuove esigenze può dare la indagine chimico-fisica; fatta una panoramica delle consuete metodologie conservative, abbiamo riconsiderato alla luce delle peculiari problematiche offerte dai dipinti contemporanei il significato dei singoli interventi dal punto di vista teorico e tecnico e abbiamo analizzato i materiali naturali e quelli sintetici oggi a nostra disposizione.

Lo scopo che ci eravamo prefisso non era certo quello di giungere ad una soluzione dei problemi, ma solo di effettuarne almeno un censimento, verificando contemporaneamente quanto fosse stato fatto anche in altri Paesi e su quali vie la ricerca fosse indirizzata, chiedendoci soprattutto se tali vie fossero concordemente ritenute praticabili ed in base a quali motivazioni.

Il corso di quest'anno e quelli dei prossimi anni saranno dedicati ad una analisi specifica dei singoli problemi rilevati.

Mi sembra opportuno privilegiare quelli riguardanti la foderatura, un intervento conservativo di estrema importanza poichè tutti sappiamo che la considerazione dei danni che da essa possono derivare ci obbliga a ricercare, sempre, tutte le possibili soluzioni per ridurre i rischi, e che l'entità di tali rischi, talvolta, è tale da costringerci ad interrogarci sulla sua

opportunità e sulla possibilità di ricorrere a procedimenti alternativi.

I restauratori che hanno gentilmente accettato di intervenire a questo seminario (ai quali sono grata per la disponibilità dimostrata) hanno studiato ed applicato metodi e materiali nuovi, derivanti da consapevolezze teoriche che non fanno parte della conoscenza della totalità degli operatori del settore. Un numero sempre maggiore di restauratori, tuttavia, sente da tempo la necessità di risposte ai singoli problemi emergenti dalla prassi quotidiana, risposte che non siano tanto influenzate dalle tradizioni, anche valide, dei singoli ambienti culturali, quanto determinate dalle più moderne conoscenze scientifiche e possibilità tecniche. Essi sanno, in particolare, che la scelta dei materiali non può non essere guidata da una consapevole valutazione delle loro caratteristiche estetiche e fisiche e che la conoscenza dei materiali è un punto di partenza imprescindibile per affrontare una analisi corretta, non invalidata fin dall'inizio da errori di impostazione. Ciò vale sia per i materiali costitutivi l'opera sia per quelli utilizzati per il restauro.

Per i dipinti antichi è ovvio che il parlare di compatibilità fra i materiali per il restauro e quelli costitutivi l'opera solo in base alle caratteristiche all'atto dell'impiego non ha senso in quanto l'impiego di tali materiali da parte del restauratore avviene quando si sono già verificati, nei materiali costitutivi l'opera, fenomeni derivati da assestamento ed invecchiamento tali da modificare in modo determinante le caratteristiche originali.

Anche se non appare altrettanto ovvio, anche per i dipinti contemporanei può essere fatto un discorso analogo: benchè il mutamento delle caratteristiche per assestamento ed invecchiamento sia molto minore, i problemi di compatibilità sono analoghi poichè la diversa composizione dei prodotti dell'industria nelle diverse presentazioni commerciali può influenzare in modo altrettanto decisivo l'intervento.

Ho ritenuto, quindi, necessario dare ampio spazio, sia nella sperimentazione sia nella didattica, allo studio dei materiali e dei loro comportamenti, esaminandone le caratteristiche chimiche e fisiche ed i modi di invecchiamento. Solo la conoscenza approfondita di questi aspetti, infatti, facendoci comprendere le cause di degrado dell'opera, ci permetterà di valutare in modo appropriato i parametri che concorrono a determinare la

scelta di un metodo operativo e di un materiale specifico per il restauro.

Dopo queste note introduttive, che credo possano avere chiarito scopi e limiti di questo seminario, passiamo alla trattazione dell'argomento specifico di questo incontro: le scelte conservative riguardanti i supporti in fibra cellulosica.

La cosiddetta foderatura è stata considerata, fin dall'origine del suo impiego, il procedimento più valido per ripristinare la corretta adesione e coesione della pellicola pittorica, per ripristinare la regolarità della tessitura superficiale della tela dipinta, per restituire al supporto tensione ed elasticità. E' opportuno chiederci se ciò sia proprio vero o se non sia piuttosto vero che la mancanza di più opportuni mezzi (materiali e relative metodologie di impiego) ha spesso fatto accettare tale intervento come l'unico di fatto praticabile, anche se se ne conoscevano le dannose conseguenze.

Le conoscenze, e soprattutto le possibilità, del restauratore di oggi sono ben diverse da quelle che costituivano il patrimonio dei restauratori di un passato anche abbastanza recente: tenendo conto di tali nuove conoscenze e possibilità, mi sembra opportuno rileggere e reinterpretare i significati dell'intervento di foderatura: dobbiamo chiederci se la foderatura sia il procedimento ottimale per raggiungere i fini che ci prefiggiamo.

Facciamo alcune considerazioni preliminari:

1) La tela sottoposta a foderatura diviene un tutt'uno con la tela da rifodero. Il comportamento meccanico ed i modi di degrado di questo insieme sono molto diversi da quelli delle due tele considerate separatamente e non è possibile valutarli a priori, ma dovranno essere studiati caso per caso in tutta l'estensione delle interazioni specifiche.

Nei dipinti antichi la funzione di supporto affidata alla tela veniva realizzata irrigidendo la tela con appretti di colla e soprattutto con gli strati preparatori, al fine di renderla praticamente autoportante (come ci documenta la struttura fissa degli antichi telai che erano intesi più come elementi perimetrali di irrigidimento che come meccanismi di tensione) così che venivano scelte tele molto rade e molto spesse, allo scopo, appunto, di fornire alla preparazione solo una specie di armatura di sostegno.

Nel dipinto originale non si attribuiva quindi al tessuto in se stesso quell'importanza che noi gli attribuiamo con la foderatura.

- 2) In seguito alla foderatura la rigidità della tela dipinta interagisce con quella della tela da rifodero e degli adesivi impiegati. Ciò è in contraddizione con l'esigenza generalmente avvertita di fare del dipinto e del telaio un insieme elastico, in grado di adeguarsi all'effetto delle sollecitazioni derivanti dalle variazioni termoigrometriche, esigenza che spiega la utilizzazione di adesivi non rigidi e telai estensibili.
- In conclusione il supporto che aggiungiamo ha molto spesso caratteristiche e significati diversi rispetto alla tela originale che si dichiara di voler "ripetere" ed ha diversa forza portante.

C'è da chiedersi prima di tutto che cosa intendiamo ripristinare quando si decide di restaurare una tela. Forse la funzione portante che la tela originale è ormai incapace di assolvere?

E se è così non abbiamo finito con l'interpretare diversamente e quindi non abbiamo finito con il modificare la funzione che gli artisti affidavano alla componente tela dei loro supporti, intendendo in questo caso con il termine supporto sia la tela sia la preparazione? Mi sembra che in questo modo agiamo nella maggior parte dei casi in contraddizione con la nostra dichiarata intenzione di ripristinare la situazione quale era prima del degrado.

Le tele di rifodero hanno una determinante influenza sulla estetica dell'opera e inoltre la loro applicazione può provocare danni irreversibili alla pellicola pittorica.

Dobbiamo considerare che le possibili conseguenze di una foderatura riguardano l'intero "sistema dipinto", un sistema costituito dal supporto, dalla preparazione e dalla pellicola pittorica e che quindi per scegliere un metodo o un prodotto non è sufficiente analizzare il supporto cellulosico e le sue esigenze, ma tutto il complesso dell'opera.

I danni che la foderatura può provocare si possono raggruppare in due tipologie fondamentali: le irreversibili alterazioni estetiche superficiali della pellicola pittorica prodotte dalle inevitabili interferenze fra le tele originali e quelle di rifodero, e le alterazioni fisiche, altrettanto irreversibili, che si

vengono a determinare all'interno della nuova struttura "dipinto foderato". Nel primo caso i fenomeni di interferenza, che Gustav Berger ha con tanta precisione indagato ed individuato, provocano un tale cambiamento strutturale di materiali che concorrono a determinare l'immagine che è impossibile pensare che tale cambiamento non comprometta irrimediabilmente i modi di comunicazione stessa dell'opera e, quindi, il suo messaggio. Ciò, a mio parere, al di là delle considerazioni riguardanti il tipo di opera poichè pur essendoci opere contemporanee il cui messaggio è più strettamente collegato alla matericità di ogni singolo elemento costituente ed opere antiche nelle quali questa interrelazione è meno vincolante, penso che si debba partire dal presupposto che ogni cambiamento, al di là della sua più o meno pesante portata, è *in ogni caso* da evitarsi, o per lo meno da limitarsi con tutti i metodi possibili. E' troppo pericoloso, a mio parere, affermare che ci sono opere che "resistono" meglio alle alterazioni provocate da certi interventi di restauro. Ma su questo argomento tornerò parlando dei metodi di restauro per i dipinti contemporanei applicati ai dipinti antichi.

Tornando alla distinzione, precedentemente fatta, nel caso delle alterazioni fisiche all'interno della struttura totale, ogni immissione e aggiunta nel dipinto di materiali estranei con proprie specifiche caratteristiche di comportamento fisico costituirà una ulteriore complicazione per il mantenimento degli equilibri delle forze in gioco: introduciamo, cioè, nuove forze che interagiscono con quelle già presenti, più forti e deboli che siano. "La foderatura comporta sempre un intervento distruttivo nei confronti della tela originale con l'abrasione meccanica dei rilievi della tessitura nel corso della asportazione, a secco o a umido, dei residui di vecchie colle e sostanze impregnanti". (G.Urbani, Problemi di conservazione, Bologna 1973, pp.10); causa inoltre sostanziali modifiche nell'assetto degli strati dipinti e preparatori (con le compressioni esercitate durante la stiratura a caldo o nell'incollaggio sotto vuoto quando non correttamente valutato) e questo quando anche gli spessori non rendessero percepibile ad occhio nudo l'interferenza che è venuta a determinarsi dalla sovrainmissione delle due tele.

Tali deformazioni provocano cambiamenti anche per quanto riguarda

l'immagine.

La tela originale inoltre perde la sua funzione di supporto per diventare semplice superficie di adesione per la nuova tela. Se ne dovrebbero considerare più a fondo i mutamenti delle proprietà originarie sotto l'azione delle diverse sollecitazioni e dei diversi materiali.

E' interessante notare che se gli adesivi presentano una forza strutturale maggiore rispetto a quella del sistema "dipinto" la loro interazione risulta negativa e che se la loro forza strutturale si rivela inferiore il loro utilizzo risulta inutile.

Con il calore inoltre la pellicola pittorica si ammorbidisce. I legami trasversali secondari tra le catene dei lunghi polimeri si rompono sotto l'aumento di movimento molecolare causato dall'elevata temperatura. Il materiale può quindi essere deformato con una minima parte della forza che sarebbe stata invece necessaria a basse temperature.

Con il riscaldamento cade la tensione della tela per aumentare dopo il raffreddamento e tornare normale solo dopo molto tempo.

Di conseguenza la tensione della tela è ridotta non appena la pellicola pittorica è ammorbidita e nel momento successivo si hanno deformazioni, per compressione, in direzione laterale; quando la tela si restringe si avranno bolle; quando si allenta al calore si potranno avere slittamenti del colore.

La consapevolezza delle implicazioni fortemente negative della foderatura nei confronti della "stabilità" del dipinto originale ha portato a reinterpretare la funzione degli adesivi e delle tele da rifodero. Si studia la forza di adesione delle varie miscele ma sarebbe esigenza primaria definire esattamente, per i vari procedimenti adottati, quale delle due tele debba svolgere veramente una funzione di sostegno, tenendo presente che, a seconda del metodo che si intende adottare, le fibre potranno continuare ad avere un proprio comportamento fisico, o restare "inglobate" completamente nell'adesivo e dipendere dal comportamento fisico di quest'ultimo.

Con la foderatura a pasta e a cera la nuova tela e l'adesivo divengono elementi portanti con tutte le implicazioni che ciò comporta, mentre nelle foderature sintetiche la minore quantità, il tipo di distribuzione dell'adesivo

(mi riferisco ad es. al nap bond system) e la sua maggiore elasticità lasciano alla tela originale una maggiore autonomia fisica e meccanica. Difficile comunque valutare a questo punto i pro e i contro delle due soluzioni: ogni dipinto resterà sempre un caso specifico da indagare attentamente e non è da escludere che si debba scegliere valutando le necessità di un insieme "tela di rifodero - adesivo per il rifodero" che svolga effettivamente una funzione di rinforzo, portante, ma nei limiti della esigenza primaria di rispettare le caratteristiche elastiche dei materiali costitutivi il dipinto.

Anche i materiali usati degradano dal momento della loro applicazione e non solo non garantiscono l'opera eternamente ma, anzi, alterano le caratteristiche strutturali del dipinto. Bisogna individuare esattamente le cause e la situazione di degrado dell'opera e prevedere quali interazioni può provocare il nostro intervento considerando che già la rimozione dal telaio è un degrado ed una alterazione dell'equilibrio generale e che noi fissiamo questa alterazione delle forze di tensionamento già con la velinatura se eseguita successivamente alla rimozione dal telaio. La pittura è costituita da materiali a bassa flessibilità e la forza adesiva e coesiva del prodotto impiegato altera in ogni caso l'equilibrio degli strati. E' quindi necessario indagare il rapporto fra la forza coesiva e le necessità dipendenti dalle misure e dal peso del dipinto, stabilire caso per caso la minima forza coesiva necessaria per un adesivo per foderatura poiché non si possono foderare pitture grandi e piccole o leggere e pesanti allo stesso modo in quanto ogni opera ha proprietà strutturali estremamente specifiche: i limiti delle forze tensili e contrattive che una pittura può sostenere variano a seconda di tale diversità di caratteristiche fisiche: non si può quindi foderare tutto allo stesso modo, o privilegiare indiscriminatamente un metodo, magari solo con minime varianti nel dosaggio dei materiali.

Si tende a concepire la foderatura come una struttura mobile ma, di fatto, si agisce in modo opposto dando la preferenza alle tele di rifodero molto fitte e spesse (metodo cera resina) o alle doppie (metodo colla pasta) e seguiamo questo modo di agire contrastante con i principi sostenuti quando scegliamo gli adesivi: nelle miscele a cera resina è raccomandata l'aggiunta di cariche inerti per migliorarne il potere adesivo e ciò

contribuisce ad aumentarne la rigidità, nella colla pasta si raggiunge lo stesso effetto con l'aggiunta della farina alla colla animale.

Si ottiene in entrambi i casi un aumento della rigidità della tela che dovrà essere di conseguenza applicata a telai capaci di sviluppare una elevata forza di tensione.

Vi è quindi una certa confusione nella interpretazione dei requisiti essenziali per una corretta foderatura e soprattutto nella individuazione dei modi per ottenerla.

Ma non basta: poichè sia i metodi a cera sia quelli a colla pasta sono sempre, anche se correttamente usati, un pericolo potenziale per le proprietà della pittura e sono oltretutto soluzioni di durata molto limitata nel tempo, a causa del degrado, ormai ben conosciuto, dei materiali costitutivi, è essenziale che l'operatore, una volta scelto il metodo, sappia impiegarlo nel modo migliore per valorizzarne le specifiche caratteristiche positive.

Ricordiamo a questo punto, per inciso, che i metodi in genere adottati corrispondono a precise aree geografiche:

- colle vegetali e animali: Unione Sovietica (colla di storione); Italia (colla pasta); Giappone (colla di amido); Inghilterra (tecnica mista).
- cera resina: Belgio, Stati Uniti, Polonia, Inghilterra.
- adesivi sintetici: USA (pva, beva), Olanda (acrilico plectol B 500).

Le tradizioni operative legate ad una determinata area geografica, e quindi ad una determinata cultura, non sempre rispondono alle esigenze rilevabili dalla casistica dei degradi nell'area stessa. Non mi sembra perciò accettabile la difesa di un metodo solo perchè tradizionale: il restauro impone il rispetto di regole che non sono compatibili con le tradizioni e le abitudini.

Uno degli errori che ricorrono più frequentemente è il mancato riconoscimento della necessità di separare metodologicamente (in base al loro specifico significato) le diverse fasi del restauro conservativo, in particolare la fase di consolidamento da quella di foderatura. Queste due fasi hanno infatti significati completamente differenti. Quando si afferma che lo scopo della foderatura è quello di fissare il colore sollevato - e questo avviene molto spesso - fraintendiamo a mio avviso la funzione effettiva di tale intervento, il suo stesso significato. Quando Ruhemann

affermando che è meglio eseguire prima la impregnazione della pellicola e dopo la foderatura, perchè in questo caso si otterrebbe la massima penetrazione con minimo apporto di calore ottenendo cioè l'unione delle due tele con minore stress per il dipinto, mise bene in evidenza questa contraddizione di funzioni. La definizione della foderatura come la tappa finale della fase di consolidamento, seppur imprecisa, indica abbastanza bene le differenze fra i due interventi. Analizziamo altre affermazioni diffuse o comuni, a mio parere inesatte, riguardo al problema della utilità di impregnare le fibre del supporto originale. Parlando dei materiali sintetici si dice generalmente che l'aspetto più positivo del loro utilizzo è che non impregnano il tessuto originale e che quindi non ne alterano le caratteristiche costitutive ... ma se la tela è degradata non dovremmo cercare di ottenere proprio il contrario?

Quando serve realmente la foderatura?

Non dovremmo ricercare una soluzione che modifichi, migliorandole, le caratteristiche del supporto, visto che la foderatura serve quando la cellulosa è degradata e il tessuto è incapace di mantenersi stabile? Nelle varie argomentazioni a favore dei diversi metodi di foderatura si fa sempre riferimento alla maggiore o minore capacità di impregnazione delle fibre costitutive il supporto originale come ad un elemento decisivo nella scelta dell'adesivo. Anche se è un elemento di valutazione essenziale è necessario specificare di volta in volta le condizioni di degrado del supporto originale: un degrado chimico più o meno accentuato giustifica infatti una maggiore o minore impregnazione di tali fibre, dovendo l'insieme adesivo-tela di rifodero ricoprire in modo più o meno completo la funzione portante di nuovo supporto.

In francese si usa il termine *doublage* per indicare la foderatura intendendola quindi, e in certi momenti storici in modo letterale, come il raddoppiamento della tela originale, cioè come l'applicazione di una nuova tela della stessa fibra e dello stesso tipo: ciò dimostra che si è ritenuto che due tele (o altri materiali) per il solo fatto di essere simili dovessero essere necessariamente compatibili. E' questa una errata interpretazione del concetto di compatibilità poichè la compatibilità deve essere in primo luogo chimica, deve essere cioè sinonimo di assenza di interazioni chimiche fra i

diversi materiali.

Il termine "compatibilità" se usato dal restauratore come sinonimo di "somialianza" perde completamente significato. Il fatto ad esempio che si restauri un supporto di cotone accentuatamente degradato applicandogli un supporto dello stesso tipo con identiche probabilità di degrado non dà nessuna garanzia conservativa per l'opera.

Consideriamo infine una affermazione diffusa riguardante il metodo sintetico: una pittura destinata ad essere foderata con resine termoplastiche deve essere trattata come se si pensasse di rimetterla sul telaio senza foderarla.

Questa affermazione conferma come sia effettivamente molte volte possibile raggiungere dei risultati tali da consentire di non ricorrere alla foderatura e ci mette in evidenza anche la differenza sostanziale fra i diversi interventi conservativi nelle varie specifiche metodiche e funzioni, così come la differenza (da precisare in tutti i suoi significati) fra i momenti e i modi propri dell'intervento conservativo e i momenti e i modi propri dell'intervento manutentivo.

Compito della foderatura è prestare forza strutturale ad una tela degradata nella sua struttura. Foderando, tuttavia, ripariamo agli effetti del degrado del supporto originale inserendo una nuova variabile nell'equilibrio del sistema. Se riconosciamo ciò possiamo eliminare i fraintendimenti fra le operazioni di foderatura e quelle di consolidamento e di fermatura del colore.

E' vero che nel metodo a cera e in quello a pasta il consolidamento e la foderatura divengono un unico intervento in quanto l'adesivo non può non penetrare, ma tale penetrazione potrebbe essere ottenuta senza necessariamente applicare una nuova tela: l'adesivo ingloberebbe il dipinto indipendentemente dal fatto che al di sotto vi siano una o due tele.

Torniamo quindi alla necessità di stabilire la forza portante.

La foderatura è insomma un intervento il cui impiego è giustificato solo da precise ragioni attinenti al tipo di soluzione che essa può offrire, valutando in pieno le gravissime conseguenze estetiche e conservative che comunque comporta. Dall'esame fin qui effettuato mi sembra che non si

possa giungere ad altra conclusione se non questa: la foderatura deve essere eseguita solo quando il supporto cellulosico è degradato chimicamente e c'è bisogno di una reale funzione di sostegno.

Per quanto concerne il degrado fisico, esso richiederà una attentissima lettura in quanto risolvibile, il più delle volte, senza il ricorso alla foderatura. Una grossolana generalizzazione ha portato molte volte a ritenere inevitabile tale intervento anche nel caso, ad es., di tagli o lacerazioni non dipendenti da infragilimento costituzionale del supporto. Vale anche in questo caso, a mio avviso, lo stesso principio: la foderatura è accettabile solo in caso di degrado chimico, solo se il supporto ha effettivamente dei problemi meccanici e fisici ma derivati da problemi chimici, derivati da degrado della cellulosa contenuta nelle fibre.

Vorrei illustrare una soluzione per riparare danni rilevanti nell'equilibrio fisico dell'opera (ma non tali da richiedere l'ausilio della foderatura) che ho sperimentato a Botticino (in collaborazione con la Syremont e la Stazione sperimentale per lo studio della cellulosa di Milano) su uno stendardo antico dipinto sui due lati, per aprire il dibattito anche sull'uso dei materiali sintetici per il restauro delle opere antiche.

Per ora intendo solo parlare della metodologia adottata, in quanto non abbiamo completato gli studi per determinare la casistica delle metodologie di impiego. Penso comunque che potremo dare la comunicazione ufficiale dei risultati a breve termine.

Tornando alla sperimentazione già fatta, ho iniziato l'analisi delle necessità conservative dello stendardo con due convinzioni fondamentali. La prima convinzione era che si può operare vantaggiosamente su un dipinto antico con metodologie e materiali normalmente utilizzati per i dipinti contemporanei, traendone anzi occasione per nuovi spunti di riflessione e di indagine. La seconda era che il più che precario stato di conservazione dell'opera, unito ai limiti operativi obbiettivamente esistenti (impossibilità di foderare) costituiva una valida occasione per verificare come le specifiche scelte di intervento si sarebbero potute ritenere valide e si sarebbero quindi potute riportare ad altre situazioni anche meno complesse. Nel nostro caso è stato possibile dimostrare appunto che tutte le lacerazioni e le deformazioni potevano essere riparate con metodologie

alternative alla foderatura in quanto non erano causate dal degrado chimico delle fibre cellulosiche.

Dato per scontato che un restauro può essere affrontato solo dopo una attenta valutazione dei materiali costitutivi dell'opera ed una conseguente approfondita indagine sulla compatibilità del comportamento fisico e chimico di quelli da usare, è necessario riverificare volta a volta il nostro operato. Davanti ad una opera che non potrà essere mai uguale ad un'altra per costituzione, tempi e modi di degrado, il restauratore dovrà sempre fare la sua diagnosi, stabilire la sua cura.

Ad esempio un prodotto come il Beva, molto conosciuto, viene utilizzato anche per i dipinti antichi, ma con un numero di metodologie operative estremamente limitato, che non consentono di sfruttarne in pieno le possibilità. Si finisce insomma per usare il prodotto sintetico con gli stessi criteri usati per i materiali tradizionali; anche a questi, e mi riferisco particolarmente alla colla pasta, vengono apportate limitatissime modifiche di composizione solo in rari casi rispetto alle necessità specifiche dell'opera.

Il materiale, sintetico o naturale che sia, deve essere usato sfruttando correttamente e completamente le sue capacità di resa nei vari casi.

Penso di avere espresso chiaramente le mie perplessità su alcune affermazioni a favore dei prodotti naturali, e degli interventi tradizionali, affermazioni che, non riferite a particolari casi, mi sono apparse costituire una semplice difesa d'ufficio di una tradizione di comodo. Non intendo tuttavia appoggiare indiscriminatamente l'uso dei materiali sintetici perchè facendo ciò ripeterei gli stessi errori di impostazione metodologica dei quali ho appena parlato. Mi limito solo ad osservare che molti degli interventi conservativi pensati originariamente per i dipinti contemporanei sono stati applicati a dipinti antichi con notevole successo, perchè si tratta di interventi che hanno la caratteristica fondamentale di essere destinati ad opere molto più delicate e problematiche e sono quindi molto più rispettosi dell'opera utilizzando spesso una quantità decisamente inferiore di materiali. Molto spesso l'intervento conservativo (e mi riferisco sempre alle tecniche utilizzate per i dipinti contemporanei) è di entità inferiore rispetto agli interventi cui eravamo abituati per le opere antiche ma non

certo di minore efficacia.

Per quanto riguarda le caratteristiche fisiche dei materiali sintetici generalmente le riserve che vengono espresse riguardano la mancanza di dati sul loro comportamento nel tempo. E questo è vero. Abbiamo solo i risultati di indagini su materiali sottoposti ad invecchiamento artificiale accelerato e non abbiamo quindi la certezza assoluta che questi corrispondano ai modi di effettivo degrado del materiale, considerata la molteplicità di interferenze che le condizioni ambientali, specie in rapporto ai vari tipi di inquinamento, ci propongono di giorno in giorno. Ma io ribalterei la prospettiva: posto che conosciamo quali e quante incongruenze e contraddizioni troviamo nelle metodologie che utilizzano i prodotti tradizionali, quanti danni irreversibili questi provochino, perchè non tentare di limitare operazioni e danni usando prodotti che le analisi scientifiche ci dimostrano, per confronto, più validi? Il rischio, peraltro calcolato, valutato, limitato, non è forse giustificato dalla necessità di evitare i danni maggiori che gli interventi tradizionali, allo stato attuale delle cose, non possono evitare?

In merito all'obiezione che immettiamo nel dipinto materiali estranei, devo ricordare quanto già detto e cioè che i materiali naturali si devono ritenere, anche se uguali, estranei, in quanto applicati in tempi diversi e lontani fra di loro.

Se un problema di durata esiste, è quello costituito dalla eccessiva durata delle materie plastiche: ma noi dobbiamo valutare quanto ciò (quando, è chiaro, non implichì: i cambiamenti cui ho accennato) sia effettivamente negativo per la conservazione.