

LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO OGGI

CONSERVARE L'ARTE CONTEMPORANEA



Istituto per i beni artistici, culturali e naturali
della Regione Emilia-Romagna

NARDINI EDITORE

INDICE

PRESENTAZIONE		
<i>Ezio Raimondi</i>	p.	5
UNA TEORIA DEL RESTAURO DEL CONTEMPORANEO		
<i>Paolo Montorsi</i>	»	9
CONSERVARE IL MUTAMENTO: LA TUTELA DEI QUADRI MODERNI ALLA TATE GALLERY		
<i>Roy A. Perry</i>	»	59
IL RESTAURO DELL'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA		
<i>Heinz Althöfer</i>	»	75
LA CONSERVAZIONE DELLE OPERE D'ARTE CONTEMPORANEA ESEGUITE CON MATERIALI NON TRADIZIONALI: IL CASO DEL MONOCROMO		
<i>Antonio Rava</i>	»	91
IL RESTAURO CONSERVATIVO DEI SUPPORTI CELLULOSICI TESSILI IN DIPINTI MONOCROMI: ALCUNE INDAGINI COMPARATIVE		
<i>Giovanna C. Scicolone, Alberto Seves</i>	»	113
PULIRE, RIDIPINGERE O RIFARE? UN CASO PARADIGMATICO: I MONOCROMI BIANCHI DI PASCALI		
<i>Maria Grazia Castellano</i>	»	129

ARTISTA, OPERA, AMBIENTE: I PROBLEMI DELLE INSTALLAZIONI <i>Francesco Poli</i>	p. 149
INSTALLAZIONI E PASSATO REMOTO <i>Gianni Colombo</i>	* 157
RIFFLESSIONI SUL RESTAURO DELLE SCULTURE IN FERRO DI AUTORI CONTEMPORANEI <i>Sergio Angelucci</i>	» 165
PROBLEMI DI CONSOLIDAMENTO STRUTTURALE, DI RESTAURO E DI PRESERVAZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA: I DIPINTI COBRA <i>Beni Hacke</i>	» 201
COMUNICAZIONI <i>Maurizio Copedè</i>	» 215
<i>Maja Ristić-Solajić</i>	» 216
CONCLUSIONI <i>Adriano Bacchileri</i>	» 219

Giovanna C. Scicolone, Alberto Seves

IL RESTAURO CONSERVATIVO DEI SUPPORTI CELLULOSICI TESSILI IN DIPINTI MONOCROMI: ALCUNE INDAGINI COMPARATIVE

In questa relazione vengono presentate alcune problematiche e le indagini preliminari di una ricerca – che dovrà essere sviluppata – che ha, fra l'altro, lo scopo di individuare se vi possano essere, e in caso affermativo quali possano essere, mezzi e procedimenti che consentano di ridurre al minimo possibile le conseguenze degli interventi conservativi sui dipinti su tela.

Ciò può essere ottenuto proprio utilizzando come modello di riferimento quei dipinti che più significativamente possono evidenziarci le problematiche e i risultati: i dipinti monocromi.

Per quanto riguarda la specificità degli interventi sui contemporanei (dal punto di vista delle problematiche deontologiche e di quelle specifiche tecniche) si rimanda alle pubblicazioni, edite dalla Scuola per la conservazione dei beni artistici e storici di Botticino, degli atti dei due convegni sul restauro dei dipinti contemporanei che hanno avuto luogo presso la Scuola nel 1988 e 1989.

Nella ricerca sarà preso in esame in funzione di quali fattori degradano i supporti cellulosici tessili, quando e in rapporto a quali parametri bisogna intervenire con la foderatura piuttosto che con le metodologie alternative e, nel caso la foderatura sia necessaria, come questa, nelle diverse metodologie e rispettando gli assunti fondamentali di una «vera e propria» foderatura, interferisca con l'opera.

È prima di tutto importante chiarire cosa si debba intendere per foderatura.

Giovanna C. Scicolone, Restauratrice-ricercatrice, docente di restauro di dipinti antichi e contemporanei.

Alberto Seves, Ricercatore della Stazione sperimentale per la cellulosa, carta e fibre tessili vegetali e artificiali.

La foderatura è un intervento che riguarda il supporto e il suo stato di conservazione, mentre per i problemi che riguardano gli altri strati (strati preparatori, pittorici o protettivi) esistono altri interventi conservativi specifici.

Si tratta, inoltre di un intervento tendente esclusivamente a restituire all'opera nel suo complesso la necessaria capacità portante. All'opera, non al supporto. Sarebbe infatti errato pensare di «restituire» questa capacità portante al supporto: solo quando il tessuto di supporto risulta incapace di assolvere la sua funzione portante, anche se aiutato da supporti consolidanti, e quindi quando ci troviamo in presenza di un rilevante e avanzato degrado chimico-fisico, potremo prendere in esame l'opportunità della foderatura, che dovremmo considerare una vera e propria «protesi».

Quanto allo stato di degrado, esso deve essere determinato con corrette metodologie. Ad esempio, possiamo considerare lo stato dei supporti delle figg. 1, 2 e 3. In esse sono riprodotti tre tessuti, prelevati da bordi di opere, databili rispettivamente XVIII, XVII e XVI secolo.

Notiamo nelle figg. 1 e 3 una decoesione accentuata, nella fig. 2 una decoesione all'apparenza di minore entità.

A un'analisi microscopica di una singola fibra (figg. 4) e di un fascio di fibre (figg. 5) del campione 1, si può rilevare visivamente un attacco chimico con fratturazione della fibra in direzione longitudinale e il grado di polimerizzazione (DP) risulta avere, alle specifiche analisi, un valore di 1625.

Per il campione 2 si nota pure visivamente (figg. 6 e 7) un attacco chimico con corrosione superficiale che ha provocato una perdita di tenacità. In questo caso l'analisi ha fornito un valore di DP pari a 590.

Per il campione 3 (figg. 8 e 9) il valore di DP (205) è particolarmente critico, ma le foto al microscopio non lo evidenziano nettamente, mentre evidenziano con chiarezza solo un attacco microbiologico.

Da queste sequenze fotografiche si può rilevare che le considerazioni che si fanno osservando il tessuto a occhio nudo possono non valere se si osserva il campione con il microscopio ottico o con il microscopio elettronico a scansione, ma anche che tutte queste possono essere contraddette dall'analisi del DP.

Ne risulta che un'analisi visiva, anche se effettuata con strumentazioni scientifiche, non può garantirci una risposta sicura circa lo stato di conservazione del dipinto, ma solo fornirci informazioni insufficienti per decidere a favore di un intervento conservativo piuttosto che di un altro.

Sarà solo l'analisi chimica, quindi ¹, a darci informazioni per una corretta impostazione dell'intervento.

Quanto detto evidenzia la necessità di adottare obiettivi metodici di valutazione dello stato di conservazione del supporto, tenendo presente

che anche il significato inequivocabile di immagini microscopiche come quelle mostrate nelle figg. 10 e 11 deve, comunque, essere confrontato con le altre indagini a nostra disposizione.

Se il supporto è degradato, nell'intervenire con la foderatura si deve evitare di creare solo legami superficiali che comporterebbero ulteriori sollecitazioni e quindi ulteriore degrado. È necessaria una impregnazione totale del supporto al fine di evitare che l'incollaggio interessi solo alcune porzioni del tessuto originale le quali, essendo degradate, risulterebbero incapaci di mantenere la coesione con le linitre.

Una foderatura eseguita con un adesivo che resta sulla superficie del tessuto potrebbe essere positiva in funzione dell'ottenimento di una ottimale asportabilità del prodotto e per le possibilità di intervento futuro che si lascerebbero aperte (per alcuni adesivi altrimenti difficilmente realizzabili), ma la foderatura in questo modo non svolge la sua reale funzione e diviene, al contrario, una ulteriore causa di stress per l'opera nel complesso.

È necessario ricordare il problema dei dipinti con zone di tela in vista, non ricoperte da pellicola pittorica, anche se questo rappresenta una eccezione, un caso particolare: viene citato solo per dimostrare quanto il problema sia comunque complesso, quanto ogni affermazione debba quindi confrontarsi con una situazione dalle molteplici sfaccettature.

La foderatura è per tutte le opere il più drastico fra tutti gli interventi conservativi sul supporto e quello che rischia di diventare anche il più deturpante, anche quando gli interventi siano stati eseguiti in modo tecnicamente corretto.

È inutile nascondersi che la foderatura è sempre e in ogni caso una «protesi» costituita dall'aggiunta di materiali con mezzi molto spesso poco rispettosi dell'incolumità del dipinto.

Non è vero che non sia rilevabile, e quindi deturpante: chiunque abbia dimestichezza con i dipinti è spesso in grado di rilevare con una certa facilità, con una semplice osservazione a occhio nudo del recto del dipinto, se l'opera ha subito interventi conservativi con i metodi tradizionali. Ciò non dimostra certo una particolare abilità dell'osservatore quanto, evidentemente, un handicap del metodo.

Non è neppure vero che nelle metodologie tradizionali sia un intervento reversibile: distinguendo in «asportabilità del prodotto» e «reversibilità dell'intervento», nelle metodologie tradizionali potrà essere asportata una gran parte del materiale aggiunto (non tutto), ma non potranno comunque mai essere eliminate le alterazioni dovute a problemi derivanti dalle metodologie di utilizzo (come quelle causate dal calore e dalle pressioni esercitate).

Inoltre l'asportabilità del prodotto dalle porosità del dipinto non sarà mai completa neppure con questi materiali naturali.

La foderatura rappresenta un rimedio talvolta indispensabile, ma estremo, al quale si deve ricorrere per salvare quanto non possa in altro modo essere salvato.

Gli interventi sostitutivi hanno un campo di impiego per ora piuttosto limitato. La ragione di ciò è evidente: non esistono formule o procedimenti validi in ogni caso ed è quindi necessario studiare e valutare volta per volta quali siano le esigenze di ogni singolo dipinto e quali le soluzioni adottabili. Inoltre, la frequente necessità di ricorrere a materiali sintetici (in base a valutazioni di forza adesiva e a valutazioni comportamentali generali) che richiedono sempre diverse metodologie di impiego per ottimizzare i risultati, metodologie diverse caso per caso ma anche per ogni singolo materiale, costringe a continue sperimentazioni.

Occorrono perciò ancora molti studi per individuare materiali e metodologie atti a coprire una casistica la più ampia possibile ma, nello stesso tempo, la più definita possibile nelle specifiche necessità delle diverse variabili.

Sia per la foderatura sia per i sistemi sostitutivi, come del resto per ogni altro intervento sul dipinto, conservativo o estetico che sia, vale, comunque, una osservazione di base: il restauro costituisce sempre, e in ogni caso, un elemento di degrado per l'opera. Necessario fin che si vuole per arrestare o rendere meno evidenti gli effetti di altri degradi in corso, ma è pur sempre un «degrado da restauro».

Dobbiamo quindi fare in modo di limitarne gli effetti di qualsiasi tipo perché il rimedio non risulti più grave del male, ricordandoci che restaurare «vuol dire lasciare un segno, il nostro segno, sopra un'opera che era nata senza di noi, che in origine non ci prevedeva»².

Purtroppo la foderatura viene ancora eseguita molto più frequentemente di quanto sia in realtà necessaria, e ciò anche nel nostro Paese, particolarmente nel restauro delle opere antiche, ma anche di quelle contemporanee che non sono per di più notificate e quindi non sono tutelate dagli organi competenti.

Permane inoltre, nella maggior parte dei casi, l'abitudine di ricorrere a metodologie e materiali tradizionali per il restauro, non solo delle opere antiche, ma anche di quelle contemporanee, con conseguenze molto evidenti particolarmente nel caso dei dipinti monocromi.

Questo deve farci riflettere: si sente spesso affermare che nelle opere antiche le conseguenze delle foderature «si notano meno», ma questa affermazione non tiene conto della complessità delle valutazioni nel rapporto antico/contemporaneo. Ogni opera d'arte è portatrice di un significato anche attraverso i propri materiali costitutivi; per le opere contemporanee il riconoscimento di tale principio comporta necessariamente anche il riconoscimento della necessità di evitare le più piccole alterazioni. Per le opere antiche l'abitudine alla interpretazione determi-

na una maggiore penalizzazione in quanto si dà per scontato un cosiddetto «restauro psicologico» che non ci consente di leggere obiettivamente le alterazioni che il restauro vero e proprio può provocare.

Vi sono anche altri aspetti della interpretazione delle opere contemporanee che portano ad analoghe conclusioni. Il fruitore si rivolge con sospetto alle opere contemporanee («lo saprei fare anch'io») senza riconoscere il merito di una creazione che appare tecnicamente accessibile e riproducibile, non riconosce il valore dell'opera e del suo messaggio, vede soltanto i modi di riproducibilità delle tecniche esecutive.

Ne deriva che una piccola modifica del loro aspetto equivale alla alterazione del messaggio originario del dipinto, di quel dipinto così come l'artista l'aveva voluto.

I dipinti monocromi ci hanno offerto l'occasione di valutare in maniera oggettiva, e sulla base di dati scientificamente rilevati, gli effetti di alcuni interventi.

Quanto viene fatto o sarà fatto per migliorare la situazione, se veramente valido, varrà anche per tutti gli altri dipinti (gli antichi) che potranno godere di cure più appropriate di quelle che molte volte fino a oggi abbiamo loro offerto, approfittando forse della loro supposta maggiore resistenza alle ingiurie.

Resta a questo punto da considerare il problema del concetto di compatibilità.

Un'affermazione ricorrente definisce la compatibilità una esigenza che il materiale deve poter rispettare. In base a questa necessità, non meglio precisata già di per se stessa, alcuni materiali sembrano assicurarla più di altri. Le colle animali, in particolare, sembra che vengano considerate come gli adesivi più compatibili per dipinti con preparazioni contenenti colle proteiche, preparazioni stese sul supporto magari due, tre secoli fa. Si afferma che tali prodotti, per questa presunta loro identità compositiva, siano più idonei. Diciamo «presunta» perché le colle naturali hanno diverse composizioni, anche semplicemente a seconda della diversa provenienza. Non solo, col tempo le caratteristiche fisiche e chimiche della colla presente nella preparazione originale sono diverse da quelle di un materiale «recente». La compatibilità dovrebbe riguardare, più correttamente, considerazioni sui modi di interazione chimica, fisica e comportamentale del prodotto che intendiamo aggiungere ai materiali costitutivi il manufatto.

Passiamo ora ai test effettuati.

Nelle figg. 12, 13 e 14 vediamo dei campioni monocromi eseguiti rispettivamente a tempera su preparazione oleosa, a tempera su preparazione proteica e ad acrilico su preparazione proteica.

I campioni, che sono stati preparati in modo da riprodurre tecniche esecutive non strumentali, sono stati sottoposti a diversi tipi di tratta-

Dopo prove di foderatura di ciascun campione con colla pasta, cera resina, Beva e con tre varianti del metodo a resina poliuretanicca (figg. 15, 16 e 17) è possibile anche a un semplice esame visivo constatare un'alterazione cromatica in alcuni campioni.

Non è possibile esporre qui tutte le premesse concettuali che hanno portato alla preparazione dei campioni e neppure descrivere gli interventi o le analisi eseguite (analisi che hanno interessato la forza adesiva, la resistenza al degrado, i modi di penetrazione, le alterazioni cromatiche, le variazioni di peso ecc.).

Si espongono quindi solo alcuni dati riassuntivi parziali e ancora soggetti a controllo, al solo scopo di evidenziare un orientamento (tabella 1).
Nel grafico 1 i risultati vengono evidenziati nei loro valori medi.

NOTE

Le fotografie delle figure 1, 2, 3, 12, 13, 14, 15, 16, 17 appartengono all'archivio fotografico della Scuola per la conservazione dei beni artistici e storici di Boticino.

Le fotografie delle figure 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 appartengono all'archivio fotografico della Stazione sperimentale per la cellulosa, carta e fibre tessili vegetali e artificiali di Milano.

Il grafico 1 è stato realizzato da Lorenzo Pini.

1 La degradazione subita dal supporto può essere valutata attraverso misure viscosimetriche del grado di polimerizzazione delle macromolecole costituenti il polimero.

La degradazione percentuale di un tessuto di supporto viene evidenziata riferendo il DP che la caratterizza al grado di polimerizzazione di un tipo non invecchiato (2500-1500).

È da segnalare inoltre che altre tecniche quali le spettroscopie nell'infrarosso e le misurazioni di risonanza magnetica nucleare, sia in soluzione che allo stato solido sono meno sensibili rispetto alle misure del grado di polimerizzazione nel rilevare la degradazione, ma sono in grado di fornire informazioni molto utili sulle cause che hanno provocato la degradazione stessa.

² G. BONSANTI, *Capolavori e restauri*, Firenze 1986, p. 259.

Tab. 1 - Resistenza al distacco (Kg) dei campioni di cui sono state analizzate porzioni appena foderate coi diversi metodi e porzioni che hanno subito invecchiamento accelerato, separatamente, alla luce, al calore e agli agenti atmosferici

CAMPIONI	Resistenza al distacco (Kg)									
	Tal quali		Xenotest		a 30°C		Agenti atmosferici			
	Minimo	Massimo	Minimo	Massimo	Minimo	Massimo	Minimo	Massimo	Minimo	Massimo
Colla pasta	0,72	1,56	0,64	1,40	0,79	1,28	0,43	0,73		
Beva	2,53	2,95	1,51	3,02	1,58	3,17	1,48	2,74		
Poliuretanicca	2,72	4,33	3,04	5,14	2,86	4,99	2,30	3,46		
Cera resina	3,14	4,16	3,39	4,28	3,10	3,80	3,39	4,29		

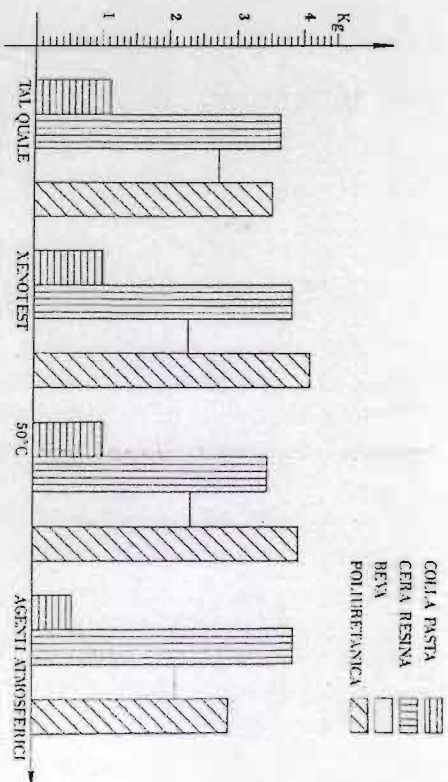


Grafico 1 - Evdenziatazione grafica dei valori medi di resistenza al distacco ottenuti dalla tabella 1



Fig. 1 – Tessuto prelevato da un dipinto del XVIII sec.

Fig. 2 – Tessuto prelevato da un dipinto del XVII sec.

Fig. 3 – Tessuto prelevato da un dipinto del XVI sec.





Fig. 4 – Immagine al microscopio elettronico a scansione di una fibra del campione della fig. 1.

Fig. 5 – Immagine al microscopio elettronico a scansione di un fascio di fibre del campione della fig. 1.

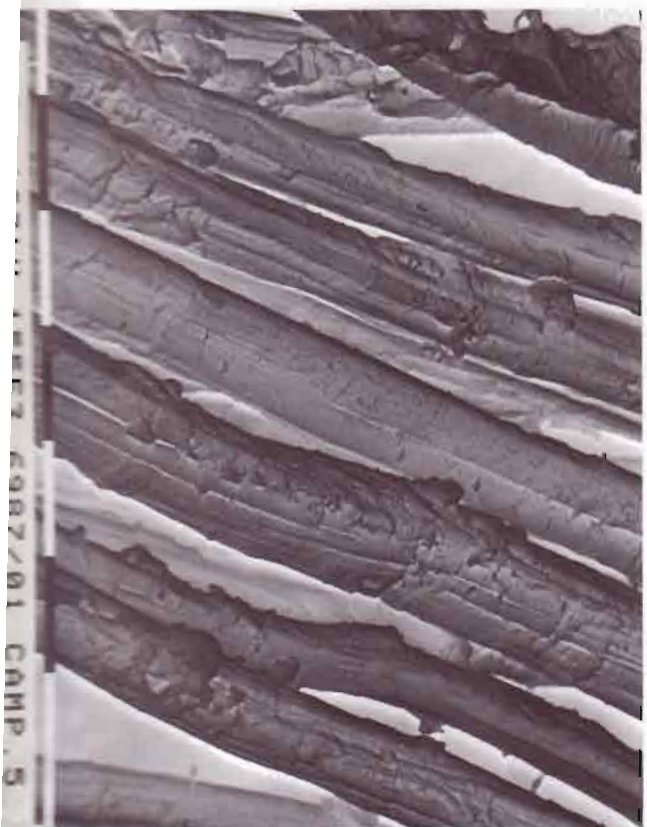
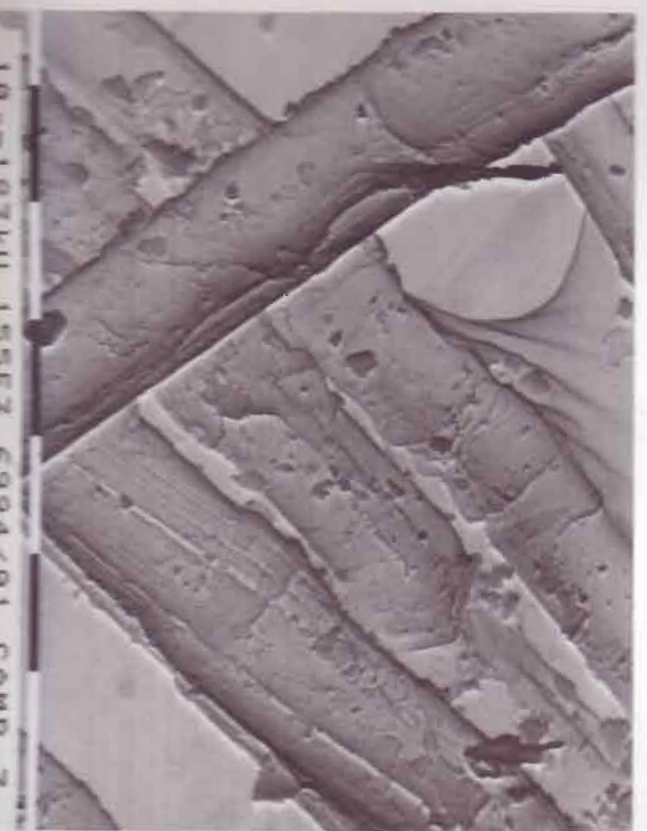


Fig. 6 – Immagine al microscopio elettronico a scansione di una fibra del campione della fig. 2.

Fig. 7 – Immagine al microscopio elettronico a scansione di un fascio di fibre del campione della fig. 2.



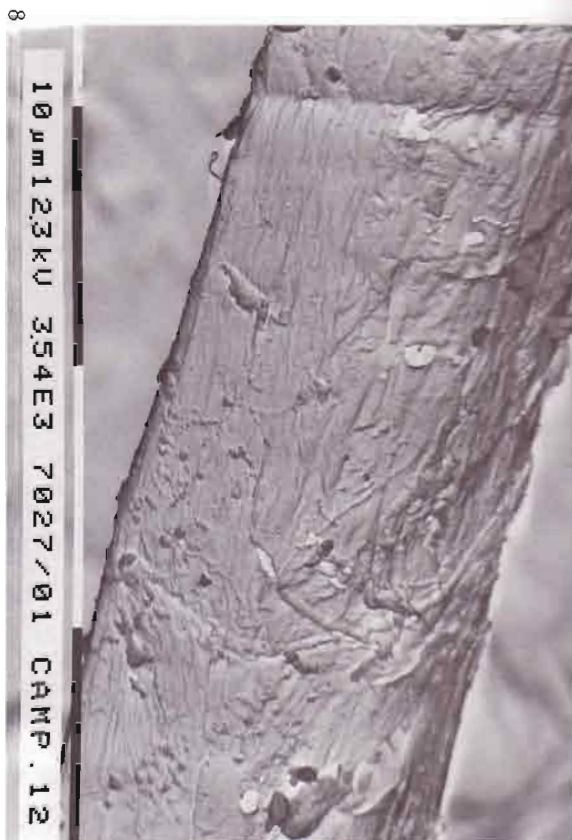


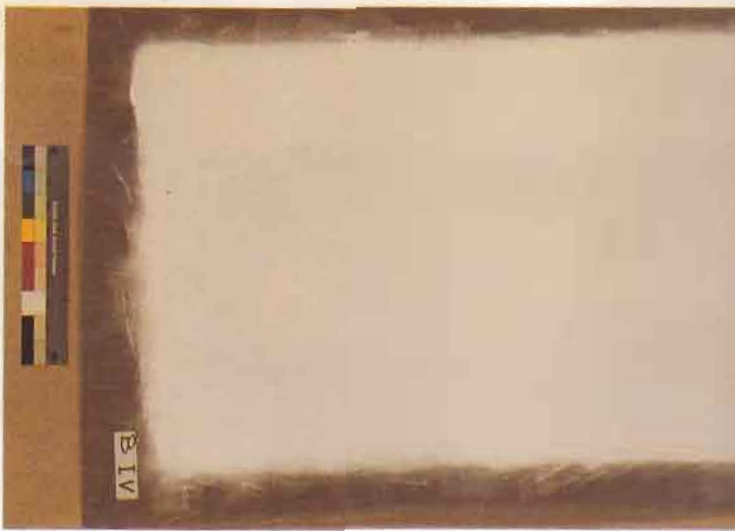
Fig. 8 - Immagine al microscopio elettronico a scansione di una fibra del campione della fig. 3.

Fig. 9 - Immagine al microscopio elettronico a scansione di un fascio di fibre del campione della fig. 3.



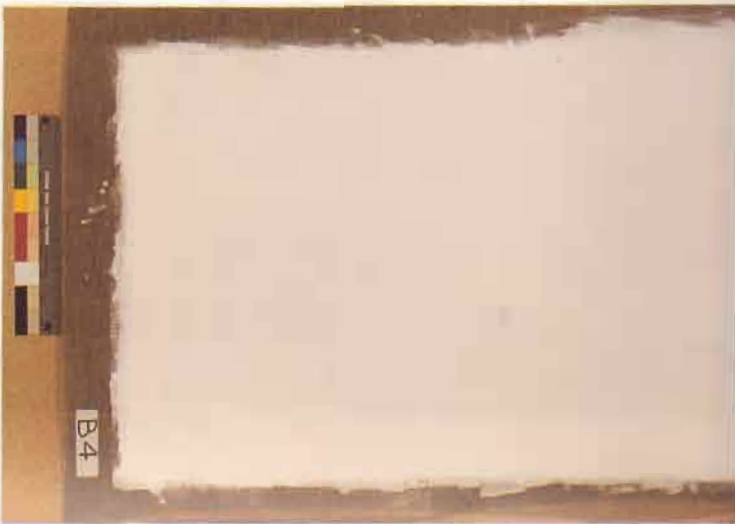
Fig. 10 - Fibra di lino accentratamente degradata con evidente frattura longitudinale (SEM).

Fig. 11 - Fibra di lino accentratamente degradata con frattura trasversale (SEM).



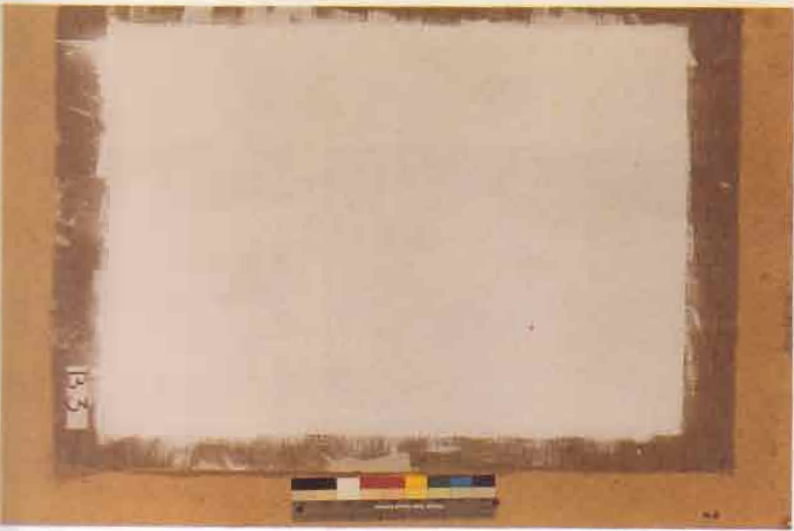
12

Fig. 12 – Campione monocromo eseguito, su supporto cellulosico, a tempera su preparazione oleosa.

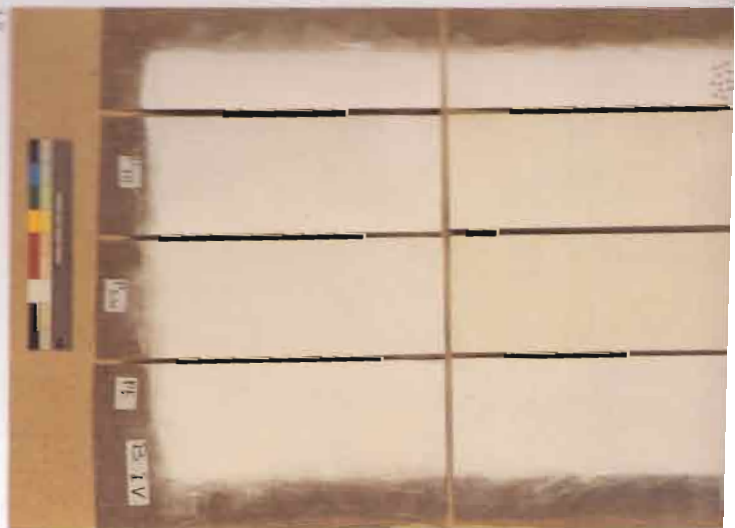


14

Fig. 14 – Campione monocromo eseguito, su supporto cellulosico, ad acrilico su preparazione protettiva.

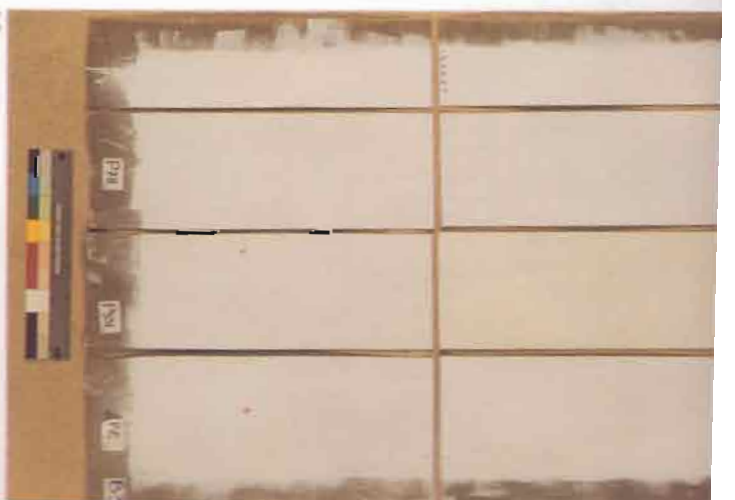


13



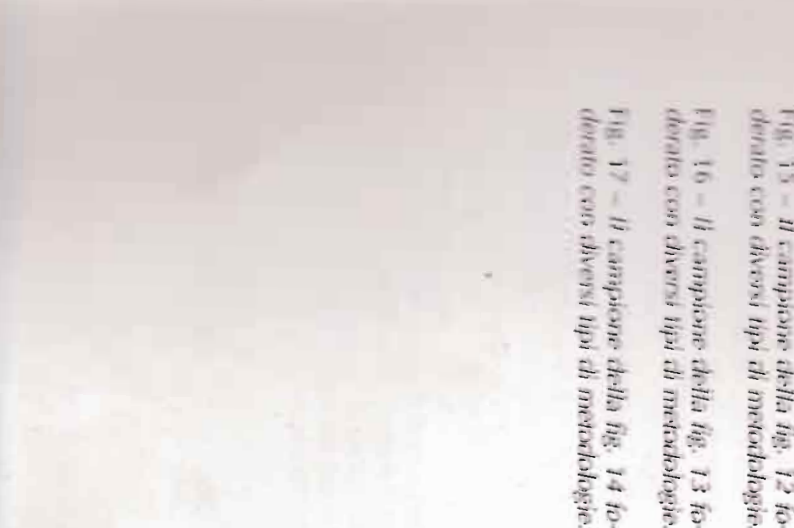
15

Fig. 15 – Il campione della fig. 12 fornito con diversi tipi di metallogenie.



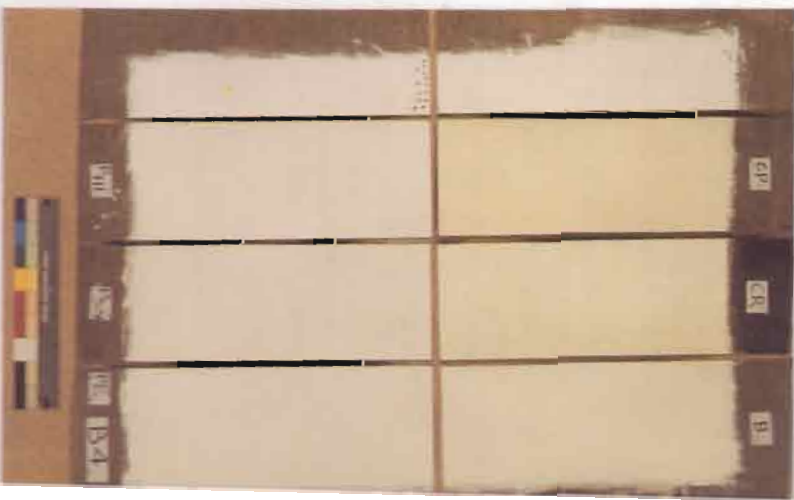
16

Fig. 16 – Il campione della fig. 13 fornito con diversi tipi di metallogenie.



17

Fig. 17 – Il campione della fig. 14 fornito con diversi tipi di metallogenie.



17