



IL RESTAURO

A cura di Antonella Jelitro

www.aj-arte.com

Il concetto di restauro

Per **restauro** in genere si intende un intervento che rimetta in efficienza un manufatto, cioè qualcosa che sia il prodotto dell'attività umana. Si deve, tuttavia, fare una distinzione tra manufatti industriali e artigianali, di cui si mira a ristabilire innanzitutto la funzionalità, ed opere d'arte vere e proprie.

A questo punto si deve chiarire cosa si intende per **opera d'arte**, poiché siamo noi a conferire valore alle cose e l'intervento di restauro è legato al **giudizio di artisticità**.

Vale a dire, che avviene nella nostra coscienza un riconoscimento, un'esperienza percettiva, estetica e intellettuale che fa sì che un pezzo di marmo, di tela o di ceramica siano considerate opere d'arte.

L'opera d'arte è un oggetto che ha una **consistenza fisica**, ma allo stesso tempo essa è una **immagine** che noi percepiamo, ma che non ha alcuna consistenza fisica.

Possiamo affermare che la materialità dell'oggetto consente all'immagine di esistere e di essere tramandata alle generazioni future; ad esempio, la tela su cui **Caravaggio** ha dipinto i suoi capolavori è soltanto il supporto che ha consentito la trasmissione dell'immagine, realizzata grazie a colori e pennelli.



Caravaggio, "Madonna dei pellegrini",
Chiesa di Sant'Agostino, Roma.

I principi fondamentali del restauro

È importante, inoltre, considerare che l'opera d'arte possiede un valore duplice:

- ❖ un **valore estetico**, poiché ci procura piacere ammirarla
- ❖ un **valore storico**, poiché è stata realizzata in un determinato luogo ed in un'epoca precisa, di cui rappresenta una testimonianza.

L'importante studioso **Cesare Brandi**, che fu direttore dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma, nel suo famoso libro "*Storia del restauro*", evidenzia due importanti principi che sono alla base della teoria del restauro:

I) Il primo principio del restauro afferma che **si restaura solo la materia dell'opera d'arte**; se essa è in cattive condizioni ed il restauro richiede un sacrificio, si potrà sacrificare una parte della materia ma non il suo valore estetico, cioè la sua apparenza.

II) Il secondo principio del restauro afferma che **il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte**, cioè senza commettere un falso artistico e senza cancellare ogni traccia della sua antichità.



"Salterio-Innario olivetano", XVI secolo, Bologna, San Michele in Bosco. Questo codice è stato oggetto di un recente restauro.

L'unità potenziale dell'opera d'arte

L'opera d'arte ha una determinata **apparenza** che deriva dall'unità delle parti che la compongono e questa unità deve essere rispettata nel lavoro di restauro.

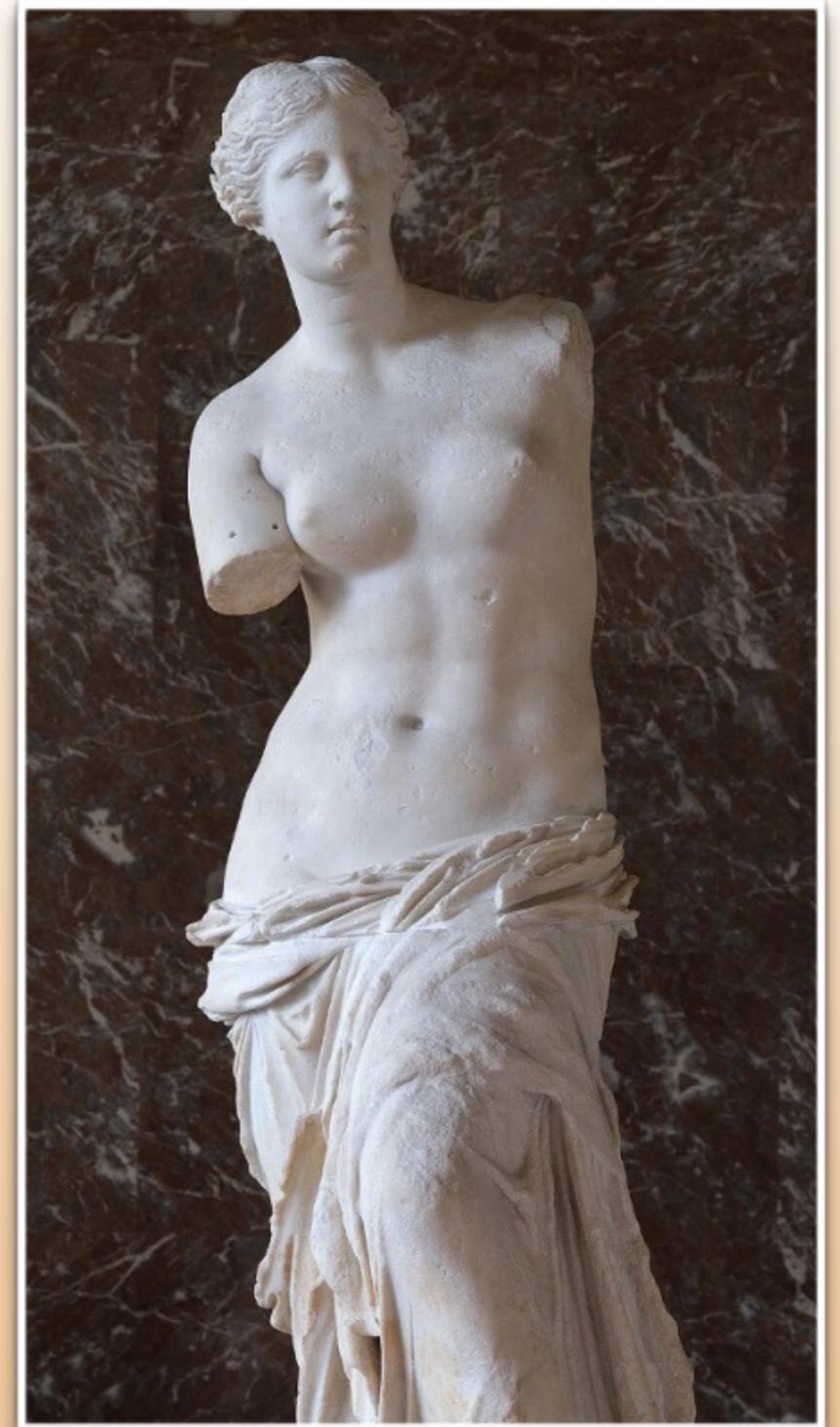
Dunque, se un'opera d'arte è frantumata si dovrà cercare di ritrovare la sua unità originaria, senza però compiere un falso storico ed estetico.

Ad esempio, se sostituissimo una parte di una scultura, anche se utilizzassimo lo stesso marmo, tratto dalla stessa cava, avremmo creato **un falso storico ed estetico**, in quanto elimineremmo la trasformazione operata dal tempo sul marmo originario della scultura.

In sintesi, le aggiunte di parti mancanti snaturano e deturpano un'opera d'arte, interferendo con il valore estetico dell'opera d'arte.

Secondo la teoria del restauro, dunque, l'integrazione di parti mancanti dovrà essere sempre riconoscibile ad una distanza ravvicinata, ma invisibile alla distanza di osservazione.

Inoltre, un intervento di restauro non deve rendere impossibile, ma anzi favorire, futuri interventi.



“Venere di Milo”, attribuita ad **Alessandro di Antiochia**, Museo del Louvre, Parigi.

Il problema delle lacune

Una **lacuna** è un'interruzione nel tessuto figurativo, causata dal danneggiamento di un dipinto.

La percezione di una lacuna è legata al **rapporto tra figura e sfondo**, evidenziato dalle teorie psicologiche della Gestalt, perché all'interno di una pittura essa viene percepita come figura, attirando il nostro sguardo, e la pittura come sfondo, cioè una figurazione subordinata alla figura.

Nel tempo si è compreso che, per colmare una lacuna, le integrazioni fatte di fantasia sono ovviamente deprecabili.

Una prima soluzione al problema, trovata dai restauratori, consisteva nel colorare questi spazi vuoti con **tinte neutre**, le quali però interferivano con i rapporti cromatici presenti nel dipinto, alterandone la percezione.

In seguito, si fece uso di colori che si staccavano violentemente da quelli del dipinto, ma anche così non funzionava.

Una soluzione più accettabile si trovò mettendo in vista il legno o la tela del supporto.

All'Istituto Centrale del Restauro è stata elaborata una tecnica di restauro per le pitture che consiste nel colmare le lacune con **la tecnica del tratteggio ad acquarello**, che si differenzia sia per la tecnica utilizzata che per il materiale, da tecnica e materia usate dall'artista.

In tal modo si evita che la percezione della lacuna predomini su quella del dipinto nel suo insieme.

Una delle opere restaurate da Cesare Brandi all'I.C.R., è la "Annunciazione" di **Antonello da Messina**, dipinto molto danneggiato, oggetto di un antecedente intervento di restauro.

Brandi, non volle applicare il metodo delle stuccature a tinta neutra e decide di dare alle lacune una colorazione che stacca violentemente dai colori del dipinto.

Brandi propose una **non stuccatura** e decise, dunque, di *lasciare a vista il legno o la tela di supporto*.



Antonello da Messina, "Annunciazione", olio su tavola, 1474, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa.



Negli anni '50 del secolo scorso fu effettuato un importante restauro della “Maestà” del pittore senese **Duccio di Buoninsegna**, in cui si colmarono delle lacune del tessuto pittorico mediante **la tecnica del tratteggio**, che crea sottili linee ad acquerello, le quali ricostituiscono gradualmente la continuità perduta dell'immagine, come si può notare nel particolare del drappo di seta dorato.

Ad una certa distanza i nostri occhi percepiscono toni di colore simili a quelli dell'originale, ma ad una distanza ravvicinata è individuabile la porzione tratteggiata, realizzata nell'intervento di restauro.

Il problema della patina

Vi sono restauratori che ritengono opportuna una **pulitura integrale della patina** che il tempo crea sulla superficie di un dipinto, che in gran parte è ovviamente sporcia; ma questa procedura può causare dei danni.

Difatti, vi è il serio rischio di asportare le cosiddette **velature**, cioè strati di colore diluito e trasparente che spesso costituivano la finitura dell'opera. Talvolta si trattava di vernici colorate stese sul dipinto per armonizzare e uniformare tutte le tinte del dipinto.

Il famoso pittore cinquecentesco **Giorgio Vasari**, ad esempio, in un trattato sulla scultura riportava delle **ricette per patine artificiali** da passare sulle sculture in bronzo, per antichizzarle secondo il gusto dell'epoca.

Un intervento di pulitura integrale sul dipinto *"L'incoronazione della Vergine"* di **Giovanni Bellini** a Pesaro aveva asportato le parti in oro che erano state spennellate sulla pittura asciutta, mettendo in luce la vernice scura sottostante, ad esempio nella aureola di San Pietro.

Secondo Cesare Brandi la patina va rimossa se interferisce con il valore estetico dell'opera, anche se di per se stessa ha un **valore storico**.



Marco di Paolo (attr.), polittico, tempera su tavola, 1360 ca, Salò, pieve di Santa Maria Annunziata, particolare di San Pietro con tasselli di pulitura durante il restauro.

I danni alle opere d'arte

Nel restauro è importante riconoscere **la tecnica** con cui è stata realizzata l'opera da restaurare, perché alcune sostanze chimiche utilizzate potrebbero funzionare da solventi dei leganti di alcune pitture.

Nell'Ottocento alcune tecniche di restauro rovinavano i dipinti, come quella descritta dal **Conte Secco Suardo** nel *"Manuale del Restauratore dei dipinti"*, del 1866. Difatti, un sistema di pulitura prevedeva l'utilizzo del **fuoco** per togliere croste e vernici dure dai dipinti, ma le opere potevano incendiarsi.

Inoltre, in passato i restauratori spesso pulivano soltanto le parti chiare, perché quelle scure, dipinte con toni bruni e verdi, erano le più delicate che i solventi potevano danneggiare sbiadendole. Ma tale procedura alterava i rapporti cromatici dell'opera.

Inoltre, alcune puliture aggressive, con solventi a base di **soda caustica**, consumavano i colori lasciando intravedere il disegno preparatorio.

Altri danni irreversibili ai dipinti, in passato, sono stati fatti a causa della **superstizione**. Alcuni soggetti erano considerati di malaugurio, come **il pavone** o **il colore viola**, e venivano ricoperti con altri soggetti e colori, oppure venivano grattati via dal quadro.



Crocifisso ligneo attribuito a **Pietro Cavallini**, Basilica di San Paolo, Roma.

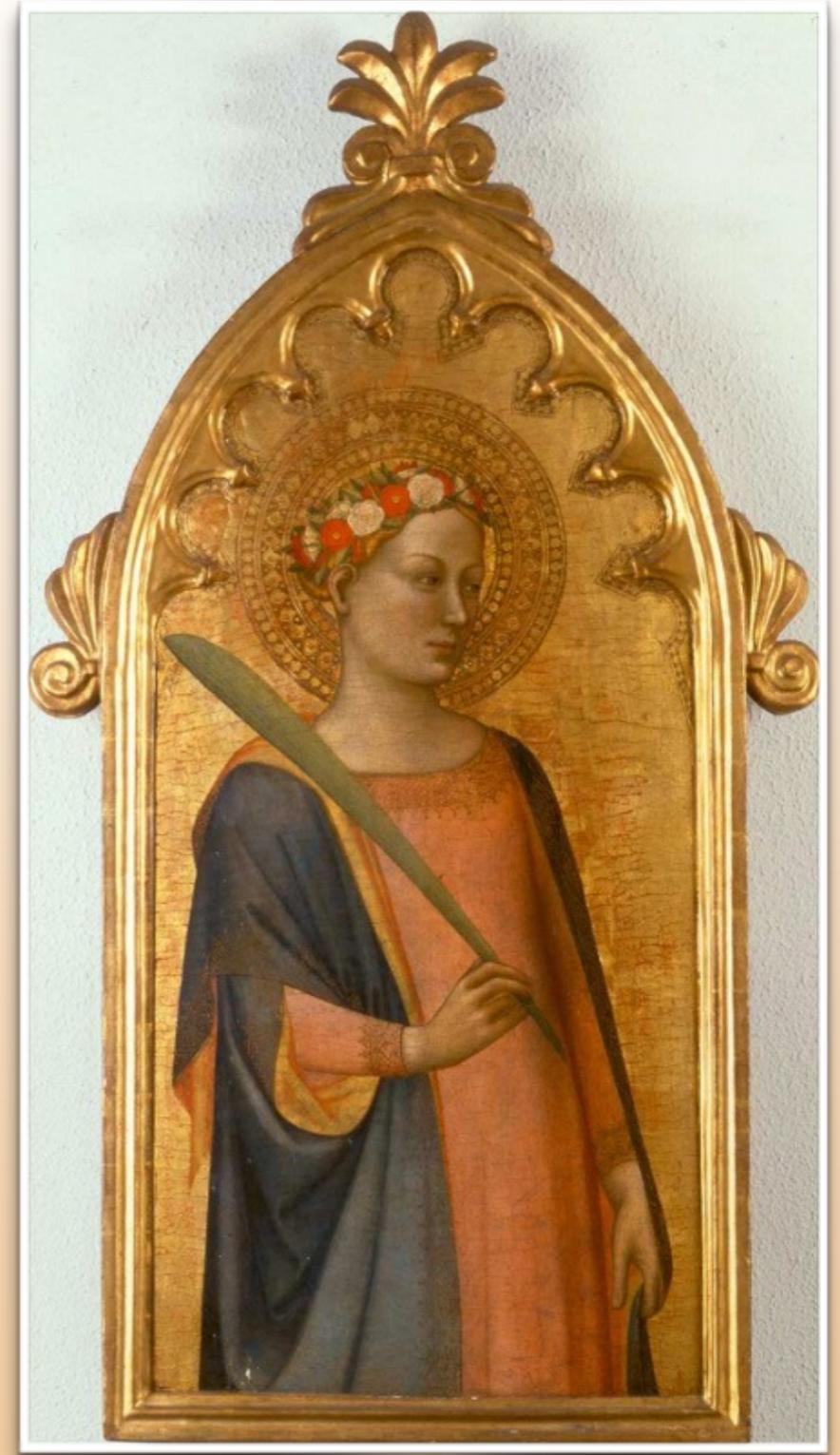
A volte un'opera d'arte era soggetta ad una **modernizzazione**, per adeguarla a dei mutati canoni estetici di un'epoca successiva, come è successo al **crocifisso ligneo** di **Pietro Cavallini** presente nella Basilica di San Paolo a Roma, che fu oggetto di **ridipinture** nel corso del tempo. L'ultima, nel Settecento, lo rese simile al bronzo, in base al gusto del tempo.

Sono le indagini radiografiche a rivelarci che una pittura ne copre una antecedente, oppure che ha subito modifiche per adattarsi a nuovi gusti o nuove necessità.

Nell'Ottocento, con il Romanticismo, per amore delle antichità si tendeva ad antichizzare i dipinti e si diffuse l'utilizzo di **vernici gialle o brune** con cui si scurivano i colori dei quadri. Il famoso critico d'arte inglese **John Ruskin** affermava che *"All pictures must be brown"*.

Nel Cinquecento la pittura con il fondo in oro era passata di moda; spesso, per motivi economici, **si recuperava l'oro dal dipinto**, ad esempio grattandolo dalla superficie della tavola, o peggio, dandogli fuoco per recuperare l'oro che si era fuso per il calore.

Verso la metà dell'Ottocento, invece, l'ammirazione per l'epoca medievale portò i mercanti d'arte a far riapplicare l'oro mancante su dipinti antichi danneggiati.



"Santa Cecilia", **Bernardo Daddi**, tempera su tavola, prima metà del '300, Chiostris di Sant'Eustorgio, Milano.



La pittura su tavola

Tecniche, stile, restauro

www.aj-arte.com

La pittura su tavola

La pittura su tavola ha origini antiche e tale tecnica era già in uso presso gli egizi, nella realizzazione di sarcofagi dipinti; nel mondo romano sono degni di nota i **ritratti funerari del Fayum**, derivati dalla tradizione greca.

Per tutto il Medioevo è stata notevole la produzione di dipinti su tavola, in particolar modo le **icone bizantine** aventi carattere religioso.

Fu soprattutto tra il Duecento ed il Quattrocento che si intensificò la produzione di pitture su tavola.

Nel Basso Medioevo, dopo l'anno Mille, nacquero **le corporazioni**, istituzioni di reciproca protezione e aiuto, regolate dalla legislazione dei Comuni, da uno statuto e da regole di affiliazione. Ogni corporazione aveva un Santo protettore. Per diventare **Maestro Artigiano** un giovane doveva svolgere sette anni di apprendistato, alla fine del quale doveva superare un esame chiamato **capo d'opera** realizzando un pezzo di difficile esecuzione

Gran parte dei dipinti su tavola di epoca medievale presentano **un fondo in oro** che intendeva rappresentare la dimensione ultraterrena.



Madonna avvocata dell'Ara Coeli, Roma, tempera su tavola, pittore anonimo, VI secolo



Stemma dell'Arte della Lana a Firenze

Esecuzione di un dipinto su “fondo oro”

IL SUPPORTO IN LEGNO

Il primo passo per realizzare una pittura su tavola era **la scelta del legno** che costituiva il supporto.

Il legno doveva essere ben stagionato per evitare possibili deformazioni e per questo motivo gli artisti prediligevano le tavole ricavate dalla parte centrale del tronco.

La tecnica più utilizzata per tagliare il legno era quella **“a piani paralleli”** e le specie più idonee erano il pioppo, il tiglio e il salice, mentre da evitare erano i legni più resinosi, poiché la resina poteva danneggiare la preparazione a gesso.

Per evitare che le fenditure del legno alterassero lo strato pittorico si ricorreva alla **camottatura**, una tecnica che consisteva nel ricoprire la superficie della tavola con una tela di lino. I nodi del legno venivano stuccati con colla mista a segatura.



Supporto in legno di un dipinto.

Le tavole di grande formato erano realizzate assemblando più assi, unite fra loro da anime in legno incollate, e rinforzate con traverse fissate con chiodi (di metallo o di legno).

Le traverse rendevano questo supporto stabile, ma ne impedivano i movimenti dovuti ai mutamenti di temperatura e umidità relativi ai cambi di stagione.



Supporto in legno di un polittico.

L'INGESSATURA

Dopo la camottatura la tavola assemblata passava al **mesticatore** per la fase della **ingessatura**, che consisteva nell'applicare con il pennello circa otto strati di una preparazione a base di gesso disciolto nella colla animale, via via sempre più liquidi.

Dopo l'ingessatura la tavola doveva asciugare per due giorni; quando la tavola era asciutta si raschiava per ottenere una superficie liscia.

A questo punto la tavola passava al **pittore** che tracciava il disegno, con una punta sottile, delle zone da dorare; successivamente la tavola giungeva nella **bottega del doratore**, che applicava l'oro sul fondo e sulla cornice

LA DORATURA

Il doratore utilizzava sottili foglietti d'oro di forma quadrata, che **il battiloro** aveva realizzato battendo dei piccoli frammenti d'oro tra due cuscini di pelle.

Ma prima di mettere l'oro, il doratore stendeva circa sei strati di **bolo rosso**, una terra argillosa solubile in acqua; sopra questi strati di bolo poi applicava chiara d'uovo montata a neve per incollarvi sopra i foglietti d'oro, pressandoli delicatamente con dei tamponi di pelle.

Il bolo rosso serviva a intensificare il colore dell'oro e rendeva possibile la lucidatura, chiamata **brunitura**, che avveniva sfregando l'oro con una **pietra d'agata** o denti di animali.



Bottega dei Vivarini, polittico di Santa Sabina, tempera su tavola, chiesa di San Zaccaria, Venezia, metà del XV secolo, particolare delle punzonature nell'aureola di un angelo.

In alcune parti del dipinto, come le aureole delle figure sacre, avveniva **la punzonatura**, mediante dei punzoni, attrezzi di legno o di metallo, con un elemento decorativo sulla punta che lasciava impresso quel disegno ornamentale.

IL DISEGNO E LA PITTURA

Dopo la doratura, la tavola tornava nella **bottega del pittore**, il quale tracciava il disegno prima con un carboncino e poi con l'inchiostro.

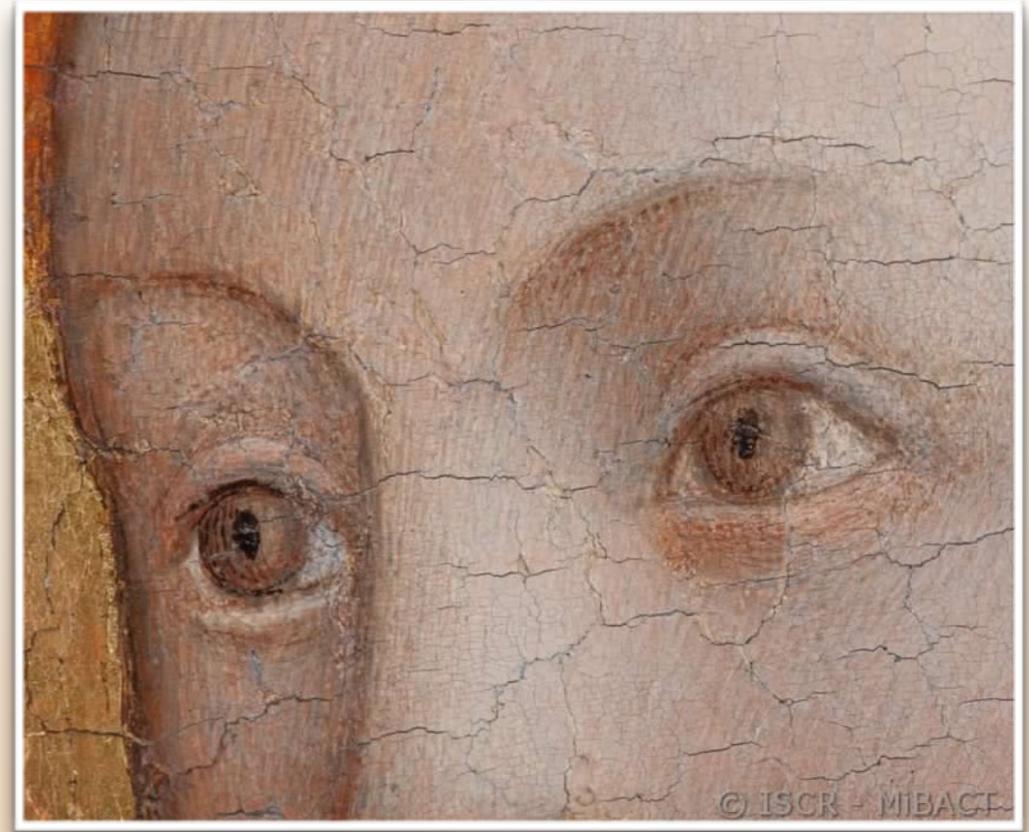
La tecnica utilizzata per dipingere su tavola, nel Medioevo, era **la tempera ad uovo**.

La prima fase di tale tecnica consisteva nel macinare ***i pigmenti colorati*** (che si ottenevano da terre, pietre e minerali) con acqua su una pietra di porfido, chiamata pietra da pittore; successivamente i pigmenti si mescolano all'***aggregante***, in questo caso il tuorlo d'uovo.

Le sfumature si ottenevano accostando tratti di colore, che asciugava rapidamente e non consentiva modifiche. Innanzitutto il pittore dipingeva le vesti delle figure e poi gli incarnati, sotto i quali precedentemente aveva passato uno strato preparatorio di terra verde.

La terra verde conferiva **le ombre** e sopra questo strato si colorava con un color rosato (bianco, terra rossa, ocre gialla).

Infine si dipingevano **i particolari anatomici** con nero, terra rossa e cinabro.



Bottega dei Vivarini, polittico di Santa Sabina, tempera su tavola, chiesa di San Zaccaria, Venezia, metà del XV secolo, particolare dell'incarnato di una figura.

La terra verde conferiva **le ombre** e sopra questo strato si colorava con un color rosato (bianco, terra rossa, ocre gialla).

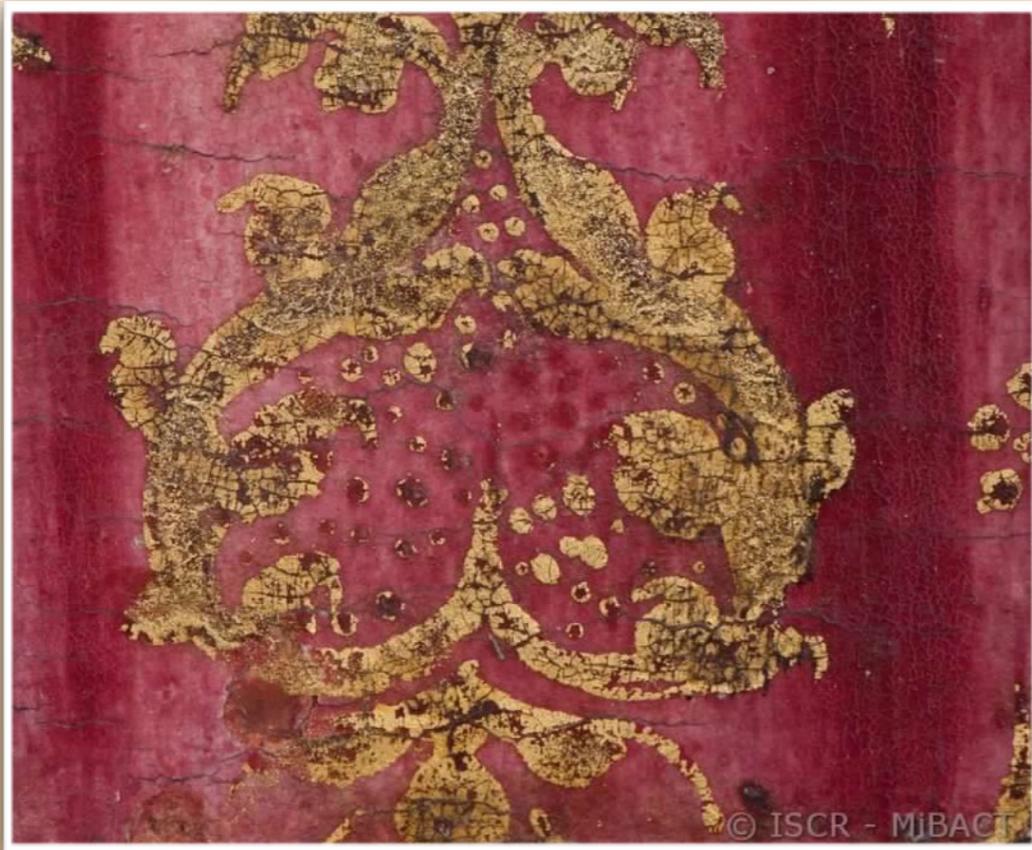
Infine si dipingevano **i particolari anatomici** con nero, terra rossa e cinabro.

LE RIFINITURE

Spesso i vestiti dei personaggi rappresentati erano impreziositi con motivi ornamentali realizzati con pezzetti di foglia d'oro incollati (***doratura a missione***).

Talvolta le finiture in oro erano date a pennello; in tal caso si mescolava la polvere d'oro con un aggregante posto in una conchiglia (***doratura in conchiglia***).

Un altro tipo di finitura si otteneva graffiando con una punta metallica la superficie del colore, per far emergere l'oro sottostante (***decorazione a sgraffio***).



Bottega dei Vivarini, polittico di Santa Sabina, tempera su tavola, chiesa di San Zaccaria, Venezia, metà del XV secolo, particolare della decorazione a missione della veste di un angelo.

LA VERNICIATURA FINALE

Si trattava di un'operazione delicata da effettuare dopo che i colori si erano essiccati, spesso si doveva attendere un anno; serviva un luogo non polveroso ed una giornata senza vento.

La verniciatura si otteneva grazie ad ***una resina trasparente*** che proteggeva la superficie dipinta e ne uniformava i colori; non si passava mai sopra le zone dorate.

Bibliografia e Sitografia

- ❖ Cesare Brandi, “Teoria del restauro”, ed. Einaudi, Torino, 2000.
- ❖ M. De Luca, “Le tecniche pittoriche: l’esecuzione, la teoria e il restauro”, parte prima, www.scriptaweb.it, Napoli 2006.
- ❖ <http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=688&umn=683>
- ❖ <http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=687&umn=683>
- ❖ <http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=73&rid=70&rim=316>
- ❖ <https://collezioneditiffany.com/colmare-il-vuoto-il-trattamento-delle-lacune-come-cuore-del-restauro/>
- ❖ <https://restaurars.altervista.org/cesare-brandi-e-i-restauri-delli-c-r/>
- ❖ <https://www.finestresullarte.info/arte-antica/bologna-restauro-cinque-codici-miniati>