ANNO XXXI / LUGLIO - DICEMBRE 2018 / 34 €

Kermes

RESTAURO, CONSERVAZIONE E TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE

111
112

Fuori dagli schemi

Sperimentazioni, prassi e conservazione di tecniche e supporti meno usuali

Pittura su pietra, stucco e supporti trasparenti

Cuoio dorato e dipinto

Affreschi e mosaici su supporti mobili

Tovagliati e il passaggio dalla tavola alla tela

Dipinti in lacca nel Vietnam

POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N.46) ART.1, COMMA 1 NO/TO/1216/2017 DEL 30.05.2017 TASSA PAGATA/TAXE PERÇUE/POSTAMAIL INTERNAZIONALE

ISSN 1122-3197
9 788832 029178

2019 Premio Nazionale delle Arti

BUILDING A NEW WORLD

COSTRUIRE UN NUOVO MONDO

Torino, 14 ottobre – 17 novembre 2019

Festival Internazionale delle Scuole d'Arte e Design
Premio Nazionale delle Arti delle Accademie 14ª edizione

Accademia
Albertina
di Belle Arti
di Torino

https://fisad.albertina.academy

Sommario

In copertina: Tiziano, *Ecce Homo* (1546-47), olio su lavagna, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-437 (particolare). Per gentile concessione del Museo Nacional del Prado.

Attualità

5 **Il 18° Corso internazionale sulle tecnologie per la conservazione del legno a Oslo, Norvegia**
Roberto Bestetti

9 **I piani di manutenzione dalla teoria alla pratica: voce alle esperienze**
Giacinta Jean

12 **La protezione internazionale dei beni culturali in caso di conflitto armato: un settore in rapida evoluzione**
Daniele Oro

15 **Un convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei sulla tecnica pittorica di Leonardo**

16 **Progetto di indagini diagnostiche sulla *Deposizione* di Raffaello nella Galleria Borghese, revisione conservativa e restauro della tavola**

18 ***Stacchi, strappi e nuovi ritrovamenti. Conservazione e fruizione delle pitture parietali.* Giornate di studio a Firenze il 24-25 ottobre 2019**

Fuori dagli schemi

Sperimentazioni, prassi e conservazione di tecniche e supporti meno usuali
a cura di Claudio Seccaroni e Alberto Felici

21 **Alcune considerazioni sui supporti costituiti da pietra, tovagliati e carta o pergamena incollate su tavola**
Claudio Seccaroni

31 **La breve stagione delle pale su supporto lapideo a Roma**
Claudio Seccaroni

35 **L'ardesia e i pittori genovesi: edicole, pale e sagome dipinte**
Manuela Serando

43 **Rubens alla Vallicella: soluzioni tecnico-pittoriche per una "meglior luce"**
Maria Beatrice De Ruggieri, Marco Cardinali

51 **Pintura sobre piedra: el reto de Apeles a Tiziano**
Ana González Mozo

59 **Filippo Severati e i ritratti in smalto su pietra lavica al Cimitero del Verano di Roma**
Sofia Incarbone

67 **Il restauro del *David e Golia* di Daniele da Volterra e di altri dipinti su pietra: un abbozzo di metodo**
Pilar Grazioli

75 **"Su lo stucco a olio coloriti". Pittura ad olio su intonaco e mosaico a Roma all'inizio del '600**
Giorgio Capriotti

81 **Dipinti murali su supporti mobili della prima metà del Novecento in ambito accademico. Alcuni casi a confronto**
Sara Penoni, Augusto Giuffredi

87 **L'affresco fiorentino su supporto mobile. Esempi di Fra Bartolomeo, Giovanni da San Giovanni e del Volterrano**
Silvia Benassai, Alberto Felici, Marilena Tamassia

95 **Mario Romoli e la pittura murale: i dipinti su supporto mobile**
Paola Ilaria Mariotti

101 **Mosaici su supporto mobile: *emblemata*, icone e quadri**
Paola Pogliani

107 **Marcello Provenzale, mosaicista inventore e sperimentatore**
Paolo di Buono

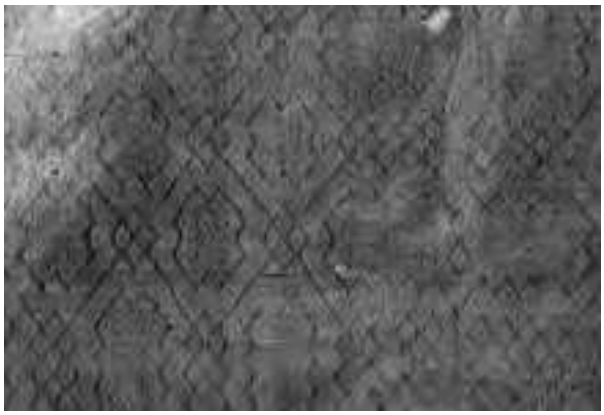
115 **I "trasparenti" della Settimana Santa di Mendrisio, tra utilizzo e conservazione**
Anastasia Gilardi, Jacopo Gilardi

120 **I dipinti sottovetro italiani**
Rita Rivelli

123 **L'arte del cuoio dorato e dipinto: breve confronto tra fonti tecniche e manufatti**
Marcella Ioele, Anna Valeria Jervis, Mariabianca Paris

133 **La rinascita della lacca in Vietnam: oggetti, decorazioni nell'architettura antica e opere d'arte moderna**
Cristina Nualart

139 **Le tele botticelliane**
Claudio Seccaroni



143 **El estudio de los soportes textiles a través de la radiografía. Los soportes españoles del siglo XVII**
Laura Alba Carcelén

Le rubriche di Kermes

150 NORMATIVA TECNICA EUROPEA
La caratterizzazione dei materiali lapidei del patrimonio culturale secondo la norma EN 16515
Vasco Fassina

152 DENTRO LA PITTURA
Ancora sui gialli di origine vegetale usati in pittura
Paolo Bensi

153 PILLOLE DI RESTAURO TIMIDO
I pedali | L'accessorio | Il coniglio
Marco Ermentini, Shy Architecture Association

154 INTERNET PER IL RESTAURO
Il Sistema Museale Nazionale e il Piano Triennale per la digitalizzazione dei musei. Splendono le stelle?
Giancarlo Buzzanca

157 LE FONTI
A tutta birra
Claudio Seccaroni

Notizie e informazioni

158 **Le pitture murali di Gino Severini in Svizzera: comincia il progetto di ricerca nella Svizzera Romanda**
Francesca Piqué

160 **Taccuino IGIIC**
Lorenzo Appolonia

PERIODICO TRIMESTRALE

kermes RESTAURO, CONSERVAZIONE E TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE

ANNO XXXI N. 111-112 / LUGLIO-DICEMBRE 2018

ISSN 1122-3197 ISBN 978-88-32029-17-8
© 2019 Lexis

GARANTE SCIENTIFICO
Giorgio Bonsanti

COMITATO DI REDAZIONE
Laura Baratin, Carla Bertorello, Giovanna Cassese, Alberto Felici, Cecilia Frosinini, Federica Maietti, Ludovica Nicolai, Lucia Nucci, Cristina Ordóñez, Joan Marie Reifsnyder, Nicola Santopuoli, Claudio Seccaroni, Alessandro Zanini

DIRETTORE EDITORIALE
Lorenzo Armando

DIRETTORE DI PRODUZIONE
Orlando Bertucci

REDAZIONE
Simona Belmondo, Beniamino Lecce

EDITORE
Lexis Compagnia Editoriale in Torino srl
Via Carlo Alberto 55, 10123 Torino
tel. +39.011.0674847 / fax +39.011.0120914
e-mail: kermes@lexis.srl

iscrizione ROC n. 25625
autorizzazione del Tribunale di Torino n. 4892 del 12/05/2017

DIRETTORE RESPONSABILE
Antonio Attisani

STAMPA
Varigrafica Alto Lazio srl

ACQUISTI E ABBONAMENTI
abbonamenti@kermes.cloud

SERVIZIO COMMERCIALE E PUBBLICITÀ
commerciale@kermes.cloud

Tutte le immagini pubblicate sono state fornite dagli autori. L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini utilizzate di cui non sia stato possibile reperire la fonte. La responsabilità delle dichiarazioni, informazioni, dati e opinioni espresse negli articoli è riconducibile unicamente agli autori degli articoli medesimi. L'editore inoltre declina ogni responsabilità, diretta e indiretta, nei confronti degli utenti e in generale di qualsiasi terzo, per eventuali imprecisioni, errori, omissioni, danni (diretti, indiretti, conseguenti, punibili e sanzionabili) derivanti dai suddetti contenuti.

Per Sharon Cather

Il 6 giugno 2019, dopo alcuni mesi di malattia, ci ha lasciato a Londra la restauratrice Sharon Cather. Californiana di Berkeley ma cittadina del mondo, professionalmente attiva nel Regno Unito, aveva fondato nel 1985, insieme con David Park, il Dipartimento per il restauro dei dipinti murali dell'Istituto Courtauld dell'Università di Londra. L'ho definita restauratrice, ma i suoi primi studi erano stati di storia dell'arte e, nel complesso, credo di aver conosciuto ben poche persone che, come lei, possedessero conoscenze straordinariamente ampie in ogni disciplina che riguardasse la produzione artistica dell'umanità nei secoli e le problematiche della sua conservazione. Negli anni della mia appartenenza al Consiglio Scientifico del suo Istituto, gli anni Novanta, ho avuto la possibilità di trasformare la conoscenza in una grande e profonda amicizia, confermata in tutte le occasioni che abbiamo creato per lavorare insieme; ricordo i progetti di conservazione a Malta, ma anche di averla chiamata, insieme alla francese Ségolène Bergeon e al tedesco Ulrich Schiessl, nel consiglio scientifico del CERR di Siena, interessante progetto per la creazione di un centro di studio sul restauro, purtroppo terminato senza aver sviluppato tutto il suo potenziale. Sharon ha frequentato continuativamente e approfonditamente il nostro Paese, dove, oltre alla mia, aveva tantissime altre vere amicizie. L'insegnamento presso il Courtauld ha creato una quantità incredibile di specialisti nel restauro dei dipinti murali assolutamente di primissimo ordine, distribuiti oggi per tutto il mondo, e si distingueva per combinare assieme qualità e quantità, nel senso che gli studenti erano sottoposti a ritmi di studio e di lavoro rimasti leggendari. Non era raro trovare Sharon a mezzanotte ancora al suo tavolo di lavoro, esigente con gli studenti ma molto prima con se stessa. Grazie anche alle collaborazioni con il Getty Conservation Institute, Sharon ha lavorato in una quantità di Paesi diversi, sempre lasciando la situazione abbondantemente migliore di come l'aveva trovata. Ricorderò soltanto gli anni dedicati alle pitture murali di Mogao a Dunhuang, in Cina, dove le linee guida della sua maniera straordinariamente intelligente ed efficace di considerare i problemi in maniera globale appaiono in tutta la loro evidenza. Sharon era forse la persona che più di qualsiasi altra che io abbia conosciuto incarnava i concetti di conservazione preventiva, di manutenzione programmata, di esame olistico delle criticità, di concentrazione sulle cause di degrado assai prima che sugli effetti. Le sue specialità professionali erano le malte, i consolidamenti e le protezioni con materiali compatibili e omologhi; condivideva l'avversione di alcuni (quorum ego) nei confronti dei trattamenti definibili come "varnishes" (leggi: resine di sintesi): "Varnishes are the archetypal quick-fix. They're very easy to put on, and a bitch [delle vere stronze] to get off". Le sue pubblicazioni su Dunhuang, reperibili facilmente sul sito del Getty Conservation Institute, rimarranno fra gli esempi più importanti di trattamento globale dei problemi, tenuto conto anche della quadratura del cerchio ottenuta formando forze locali che si prendessero cura dei dipinti anche quando fossero terminati i programmi di collaborazione. Sharon era stata vicepresidente dell'IIC dal 2010 al 2014 e nel 2017 aveva ricevuto un riconoscimento altissimamente considerato nel Regno Unito, la Plowden Medal (fra i miei ricordi graditi sta che forse anche il documento a sostegno che offersi in quell'occasione potrebbe in minimissima misura avere contributo). Sharon è stata una persona di eccezionale libertà intellettuale, di devozione implacabile al suo lavoro. Diceva di essere lei stessa in qualche modo più avanti dei suoi studenti, che se vorranno raggiungerla dovranno impegnarsi a far sì che le civiltà e società che verranno risultino sempre più compatibili con il futuro del nostro pianeta.

Per gentile concessione del *Courtauld Institute of Art*, Londra

Giorgio Bonsanti

opa

MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO PISA

PROSSIMA APERTURA

OPENING SOON

I "trasparenti" della Settimana Santa di Mendrisio, tra utilizzo e conservazione

Anastasia Gilardi, Jacopo Gilardi

Mendrisio è una cittadina della parte meridionale del Canton Ticino, nella Svizzera italiana, a pochi chilometri dal confine e da Como. I cosiddetti "trasparenti" sono dei dipinti su tela illuminati da tergo che rappresentano perlopiù scene della Passione di Cristo. Vengono esposti attraverso le strade come archi, sulle facciate delle case o portati a mano e rappresentano l'elemento caratterizzante delle processioni notturne del giovedì e del venerdì santo che la Confederazione Svizzera ha voluto candidare all'UNESCO come patrimonio immateriale universale dell'umanità (fig. 1)[1].

Esistono diverse tipologie di "trasparente", in funzione dell'impiego o della collocazione. Attualmente le forme più comuni sono i cosiddetti 'balconi' che sono formati generalmente da telai tridimensionali a forma di parallelepipedo: la tela viene montata sulla parte frontale e sui due laterali, mentre il lato inferiore è chiuso da una tavola di legno e quelli superiore e posteriore vengono lasciati liberi; all'interno viene installata l'illuminazione. Le 'porte' sono invece dei polittici di grandi dimensioni visibili su due lati che attraversano le strade come archi e sono composti generalmente da due tele centrali e quattro laterali con due mensole di sostegno alla base; le tele sono sostenute da una struttura lignea che contiene anche l'illuminazione. Vi sono poi i 'fanali' fissi che sono dipinti su quattro lati e vengono allestiti su pali. Il secondo gruppo più numeroso è composto dai 'lampioncini', generalmente di piccole dimensioni e di forme anche complesse (a forma di stella, di vaso, a sezione ottagonale, esagonale, triangolare o quadrata, ecc.) che vengono montati su bastoni e portati in processione illuminati da candele. Esistono poi altre tipologie di opere fisse e di opere portatili con funzioni e collocazioni specifiche che sarebbe troppo lungo descrivere in questa sede. In origine l'illuminazione di tutti i "trasparenti" era a candele dando l'impressione che le immagini si muovessero, ma a seguito dei continui incendi si è passati all'illuminazione elettrica.

Le opere più antiche che si sono conservate sono state realizzate da Giovanni Battista Bagutti (Rovio, 1742-1823) a partire dal 1789, su mandato del frate servita Antonio Maria Baroffio e finanziate dai proprietari delle case su cui sarebbero poi state esposte. Di questa serie facevano parte le prime dieci grandi 'porte', di cui se ne è conservata una parte (fig. 2), il gruppo di opere collocate sulle facciate del convento dei Serviti e tre serie di 'lampioncini'. In seguito, in una sorta di competizione tra le varie famiglie, il patrimonio si è arricchito fino a raggiungere circa 500 oggetti delle varie tipologie.

Quella dei "trasparenti" è una forma di espressione artistica e religiosa con una forte connotazione popolare in senso lato, non folklorico, in quanto frutto di commesse provenienti da tutti gli strati sociali e quindi esprimendosi in diversi registri culturali e devozionali, dai colti riferimenti figurativi al primo Neoclassicismo settecentesco di stampo illuminista, alla produzione 'in proprio' di volenterosi quanto inesperti dilettanti. La maggioranza delle opere è stata infatti commissionata dalle varie famiglie per l'esposizione sulle facciate delle loro case, ma anche gli enti religiosi o pubblici si sono in varia forma fatti promotori di commesse importanti come le 'porte' o gli allestimenti su edifici di culto, oltre agli artisti più conosciuti in quel momento. Si è dunque instaurata una vera e propria tradizione tecnica, specifica e caratterizzante dell'identità culturale di Mendrisio, che è andata strutturandosi e arricchendosi nel corso di più di due secoli. Il Comune di Mendrisio negli ultimi anni ha infatti finanziato la sostituzione di diversi oggetti che non potevano

Fig. 1a-c. Processione del venerdì santo con le 'porte' III e IV che attraversano le strade, i 'balconi' appesi alle facciate e tre tipologie di 'lampioncini' portati a mano. Su gentile concessione di mendrisiottoturismo.ch

1a

1b

1c

2

Fig. 2. Giovanni Battista Bagutti, *Gesù spogliato per crocefiggerlo e abbeverato di fiele* con *Due profeti* sui laterali (1792). Opera esposta al Museo d'Arte Mendrisio in occasione della mostra *Gli antichi trasparenti* del 2015. Su gentile concessione del Museo d'Arte Mendrisio.

più essere esposti, incoraggiando quegli artisti che hanno avuto il coraggio di accogliere una sfida così impegnativa a continuare questa tradizione che altrimenti rischiava di scomparire insieme all'unico artista ancora vivente che vi si era cimentato in passato.

Fino alla metà del secolo scorso le varie famiglie provvedevano a loro discrezione all'esposizione e all'immagazzinamento, il più delle volte in locali del tutto inadatti come soffitte o cantine, e sostituendo eventuali pezzi danneggiati o persi senza dover rendere conto ad alcuno. A partire dal 1961, con una convenzione sottoscritta dalla maggior parte dei proprietari, il Comune si è preso carico dell'intero *corpus* procedendo a una prima catalogazione, promuovendo i primi veri restauri e indicendo a più riprese dei concorsi per la realizzazione di nuove opere.

La tecnica

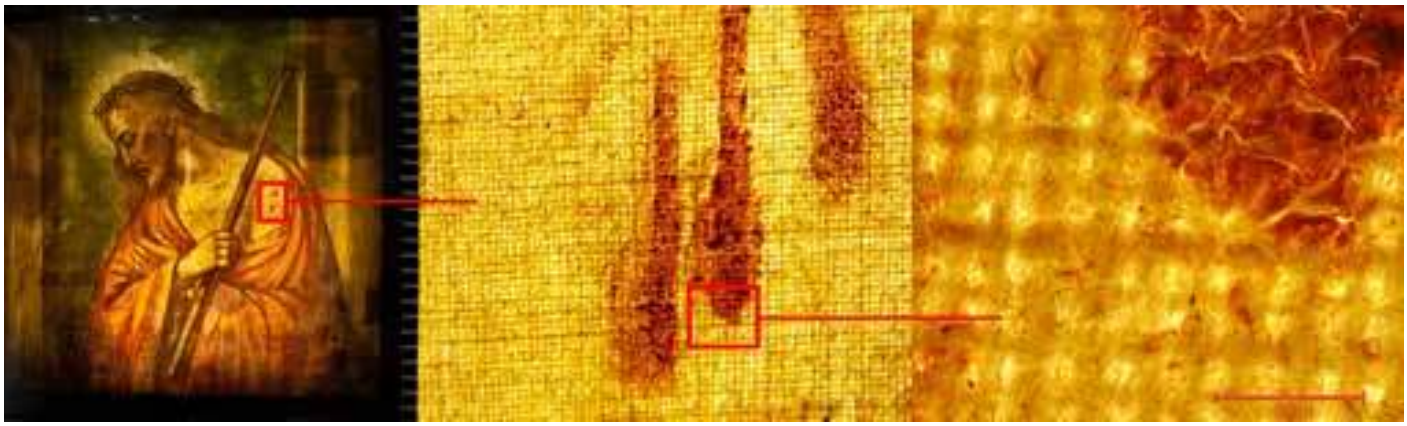
Fino ad ora non sono state trovate fonti scritte dirette che possano darci ragguagli sulla tecnica utilizzata dai primi autori, ma possiamo iniziare questa analisi stabilendo, per quanto possano parere ovvi, una serie di concetti basilari ai quale devono sottostare le opere di cui ci stiamo interessando.

Come prima cosa, naturalmente la 'trasparenza', o meglio l'aspetto traslucido che permette una regolare e diffusa retroilluminazione. Per ottenere questo risultato è necessario intervenire sia a livello del supporto, sia a livello del legante pittorico come anche nella scelta dei pigmenti. In secondo luogo questo genere di oggetto deve essere sufficientemente resistente, per rendere agevoli i lavori di allestimento e di immagazzinamento. Infine deve essere garantita la resistenza alle intemperie durante il periodo della Settimana Santa nel quale le condizioni meteorologiche possono cambiare in maniera repentina nel corso di poche ore. È facile immaginare che tutti questi fattori, sommati alla proverbiale difficoltà nella realizzazione dei vari effetti pittorici, possano dare l'impressione che questa forma di espressione pittorica sia decisamente proibitiva, ma di questo ci si occuperà in seguito; al momento vale la pena fare una veloce disamina dei dati storici disponibili su questa tecnica pittorica.

Allo stato attuale degli studi[1], il riferimento più antico a un tipo di pittura assimilabile a quello riscontrato sui "trasparenti" di Mendrisio si trova in un gruppo di tre ricette, dalla 214 alla 216, del cosiddetto *manoscritto bolognese*[2] dove viene descritta la pittura su carta o su tela per la realizzazione di finestre che sembreranno di "vetrio naturali". Descrizioni di questo tipo di pittura sono presenti in scritti a partire da Sebastiano Serlio a Théodore Turquet de Mayerne, fino al trattato del 1736 di Johann Melchior Cröker che l'autore correda con interessati illustrazioni di strutture e telai da allestire in occasione di parate, matrimoni, funerali e fornisce importanti informazioni sulla pittura che era realizzata su carta trattata con *Baumöl*[3]. Il testo di Cröker è importante anche perché testimonia un accresciuto interesse per questo tipo di apparato temporaneo luminoso nei primi decenni del XVIII secolo che sfocerà in seguito in una vera e propria moda tra un gruppo di pittori, in maggioranza tedeschi, che realizzeranno a più riprese dipinti retroilluminati. Tra questi si possono ricordare Andreas Nessenthaler (1748-1821), Georg Hieronimus Bestelmaier (1764-1829) e Caspar David Friedrich (1774-1840). È proprio in questo momento storico che si inserisce la commessa per i primi "trasparenti" di Mendrisio, anche se non è dato di sapere quanto della tecnica di Giovanni Battista Bagutti possa riferirsi, e in quanta parte a un'ipotetica precedente tradizione locale legata alla produzione di lanterne processionali su supporti di vario tipo.

Da ciò che si riesce ad osservare ora sui dipinti più antichi, si può sintetizzare che il supporto è costituito da tele generalmente di lino a tramatura fitta impregnate verosimilmente con un olio siccativo o un'oleoresina (De Bernardis 2005). Dalle indagini eseguite si può supporre che anche il legante pittorico fosse costituito principalmente da olio con possibili aggiunte di resine naturali o di colofonia, mentre rimane dubbia la presenza della cera che è stata identificata in quasi tutti i campioni analizzati, ma che potrebbe derivare, almeno in parte, da successivi trattamenti di manutenzione/impermeabilizzazione. Le analisi eseguite sui pigmenti utilizzati da Giovanni Battista Bagutti e dai suoi primi succes-

Fig. 3. Silvio Gilardi, *Ecce Homo* (inizio XX secolo), riprese in transilluminazione. Si nota chiaramente la pennellata di lacca rossa sulla tela lasciata libera per ottenere un tono chiaro. Foto di Jacopo Gilardi.



3

4

5

Fig. 4. Operai del Comune durante l'allestimento del dipinto di Matteo Gilardi, *Gesù davanti a Pilato*. Foto di Matteo Gilardi.

Fig. 5. Mensola della 'porta' IV, si nota come la tela sia deformata per assecondare la forma del telaio. L'opera è stata colpita da un autocarro, il telaio è spaccato e la tela lacerata. Foto di Jacopo Gilardi.

sori forniscono un interessante quadro sulla disponibilità di materiali tradizionali e moderni in un'area geografica relativamente provinciale come il basso Ticino: sono stati identificati, oltre alle terre naturali (ocre gialle e rosse, terre di Siena e d'ombra naturali e bruciate), verdi sintetici a base di rame (verosimilmente verdigris e/o cloruri di rame), neri di origine organica (probabilmente a base di carbone vegetale o animale), blu di Prussia, indaco, lacche rosse su idrossido di alluminio e un giallo di natura organica (Lalli 2001; De Bernardis 2005). Salta subito all'occhio la totale assenza di pigmenti coprenti e in particolare dei bianchi che in transilluminazione apparirebbero neri o comunque troppo scuri. Di conseguenza i toni chiari sono stati ottenuti con una semplice diluizione, i bianchi lasciando visibile la tela (fig. 3). Da quanto detto sopra si capisce che molti aspetti rimangono dubbi soprattutto per la presenza pervasiva della cera che ha compenetrato tutti gli strati rendendo difficile un'interpretazione esaustiva dei pochi dati analitici disponibili.

Elementi un po' più completi si possono ricavare dalla tradizione tecnica elaborata da Silvio Gilardi nella seconda metà del XIX secolo e tramandatasi per le due generazioni successive dagli artisti della famiglia Gilardi; tali elementi sono stati raccolti da chi scrive per essere utilizzati nelle realizzazioni contemporanee. Questa tecnica ha dato ottimi risultati, sia in termini di resa pittorica, sia per la buona resistenza agli agenti atmosferici; essa prevede l'impiego di tele di lino sbiancato con tessitura fitta e compatta preparata tramite un'impregnazione a caldo di cera d'api disciolta in essenza di trementina o in idrocarburi alifatici poco volatili. Quest'impregnazione è di fondamentale importanza in quanto solo la completa penetrazione della cera all'interno delle fibre della tela permette una perfetta impermeabilizzazione. Nel corso degli anni sono state elaborate delle varianti sperimentali a base di cera d'api sbiancata e cera microcristallina che sono attualmente in fase di valutazione. La pittura è generalmente eseguita con velature di pigmenti dispersi in olio di lino senza l'aggiunta di siccativi, per evitare screpolature; volendo realizzare campiture più corpose, possono essere aggiunte piccole quantità di cera all'impasto. Se la pittura viene eseguita correttamente, in genere una verniciatura finale non è necessaria.

La conservazione

In genere i "trasparenti" cominciano a essere allestiti per le strade di Mendrisio circa un mese prima della Pasqua, per dare il tempo agli operai del Comune di fissare alle pareti delle abitazioni i circa 350 'balconi' (fig. 4) e le 10 'porte' e di installare l'illuminazione; i lavori di smontaggio e di immagazzinamento iniziano subito dopo il lunedì dell'Angelo e si protraggono per circa tre settimane. Le opere rimangono dunque all'aperto per circa un mese mentre per il resto dell'anno sono conservate in magazzini appositi. È facile immaginare che il trasporto e l'allestimento di un così grande numero di opere, in condizioni anche molto disagevoli, determini inevitabili incidenti. Durante l'esposizione, le condizioni atmosferiche possono essere anche estreme: negli ultimi trent'anni sono stati riscontrati neve, pioggia anche continua per settimane, grandine, forti temporali, vento a oltre 80 km/h spesso accompagnato da una forte esposizione solare con temperature ambientali ben oltre i 20 °C che possono portare a temperature superficiali sulle opere più scure ed esposte fino a 60 °C. A queste condizioni di conservazione, decisamente non ottimali, si devono aggiungere i problemi derivanti da esecuzioni non corrette; è interessante notare come alcuni tra gli artisti moderni che hanno tentato di adattare alla pittura in "trasparente" i materiali offerti dalla moderna industria abbiano quasi sempre ottenuto risultati poco soddisfacenti dal punto di vista della resistenza all'esposizione all'aperto, al contrario di coloro che hanno adottato, non senza difficoltà, la tecnica e i materiali tradizionali.

Tutti questi fattori hanno portato nel corso dei secoli a perdite, sostituzioni e al sommarsi di interventi di manutenzione spesso del tutto inadeguati, tanto che a partire dagli anni '70 del secolo scorso i vari enti coinvolti nella conservazione di questi oggetti hanno promosso discussioni e confronti che hanno portato a varie esperienze, non sempre

6

Fig. 6. Una volta staccata la tela dal telaio, sul tergo sono state applicate le fasce perimetrali in tessuto di lino a doppio filo (in alto); a sinistra si vede un rinforzo in tela di lino da tappezziere in relazione a una traversa orizzontale; a destra una fascia di tessuto in poliestere permette il fissaggio dei tasselli senza influire eccessivamente sulla trasparenza. Foto di Elisabeth Manship.

positive, di sostituzione delle opere più antiche e delicate, prima con delle copie o delle interpretazioni pittoriche, in seguito con stampe fotografiche. Uno dei concetti emersi nel corso di tante discussioni è infatti che queste opere hanno da sempre una loro funzione ben precisa che va al di là dell'aspetto museale; lo scopo primario dei "trasparenti" è quello di creare un ambiente unico e nel contempo fornire un commento per immagini alle processioni e dunque una 'funzione attiva' nel contesto della tradizione delle processioni che non può essere resa meno autentica per questioni di ordine conservativo. Si è giunti infine a una soluzione di compromesso che stabilisce la sostituzione delle 'porte' di Giovanni Battista Bagutti e di alcuni tra i 'balconi' più antichi e delicati con riproduzioni fotografiche su tela, mentre di tutte le altre tipologie vengono tutt'ora esposti gli originali; gli originali non esposti all'aperto sono comunque visibili nel Museo del trasparente o nelle varie chiese del centro storico. La sostituzione con opere nuove ha riguardato esclusivamente dipinti eseguiti da autori relativamente moderni – tra gli anni '60 e '70 del secolo scorso – che avevano voluto affrontare imprese anche coraggiose, per dimensioni o per soggetti, senza la dovuta perizia tecnica, in particolare nella preparazione dei supporti. Questi, non essendo sufficientemente protetti dall'umidità, tendevano regolarmente a lacerarsi a causa delle trazioni del tessuto non sufficientemente impermeabilizzato. Questo genere di problema è spesso molto difficile, se non impossibile, da risolvere senza alterare in maniera sostanziale l'aspetto dei dipinti, tanto che dopo innumerevoli tentativi di restauro infruttuosi, molte di queste opere moderne sono state ricoverate nei magazzini e sostituite con dipinti eseguiti con la tecnica che abbiamo definito canonica.

Fig. 7. Montaggio della tela sul telaio riparato, si notano le integrazioni non ancora ritoccate. Foto di Elisabeth Manship.

7

Il restauro

Abbiamo visto che ci troviamo di fronte a condizioni conservative ed espositive del tutto particolari, alle quali anche il restauro e la manutenzione devono adeguarsi mantenendo il più possibile intatte le caratteristiche tecnico-artistiche dei dipinti, il tutto cercando di non perdere di vista l'aspetto economico che per il Comune rappresenta un impegno non indifferente.

Per la maggior parte, i danni che si riscontrano sono dovuti a incidenti e a errori nella manipolazione e nell'allestimento, si tratta quindi di buchi e lacerazioni, a volte con perdita di frammenti di tessuto anche molto importanti. Anche in questo caso, anni di sperimentazioni ed esperienze anche negative hanno portato alla definizione di una metodologia che sembra dare risultati accettabili a

costi relativamente contenuti. In casi come quello illustrato (fig. 5), si cerca comunque di evitare la foderatura per non alterare la deformazione naturale che la tela ha assunto nei secoli. Dopo aver smontato la tela e pulito il tergo, si procede dunque con l'applicazione a caldo sui margini non dipinti di robuste fasce perimetrali in tela di lino a doppio filo preparate con Etilen-vinil-acetato. Le aree relative alle traverse orizzontali non dipinte vengono rinforzate con una fine tela da tappezziere di puro lino sbiancato, per evitare che i chiodi di fissaggio lacerino la tela. Per l'integrazione di mancanze del supporto vengono utilizzati frammenti di tela antica proveniente dai bordi o da parti sostituite, dato che l'utilizzo di tele moderne a questo scopo ha sempre dato risultati poco soddisfacenti. Bisogna ricordare che ogni opera ha un suo caratteristico grado di trasparenza dato dalla struttura e dallo spessore della tela di supporto e dall'invecchiamento subito e che quindi richiede integrazioni adeguate. Una volta trovata una tela che presenti caratteristiche simili a quelle richieste, il tassello deve essere sagomato della forma esatta della lacuna onde evitare che la luce traspaia dai bordi. Il fissaggio dell'integrazione avviene da tergo tramite l'applicazione di un finissimo tessuto in poliestere che non offre una grandissima resistenza, ma che una volta preparato con Etilen-vinil-acetato e trattato a caldo risulta quasi del tutto trasparente (figg. 6-8).

L'altra operazione estremamente complicata è l'integrazione pittorica delle lacune, principalmente per il fatto che il ritocco deve adattarsi sia alla retroilluminazione sia alla visione diurna. A questo scopo vengono utilizzati pigmenti appositamente selezionati e dispersi in resina urea-aldeide e il lavoro procede passando continuamente da un'illuminazione all'altra. Normalmente il solo impiego di pigmenti trasparenti porta ad avere integrazioni troppo scure in opaco o troppo trasparenti in transilluminazione, quindi il ritocco si gioca con un delicato equilibrio tra basi di pigmenti più coprenti come il verde ossido di cromo o gli ossidi di ferro sintetici, per ottenere la giusta luminosità e velature trasparenti per raggiungere il tono cromatico delle aree circostanti. Nella maggior parte dei casi il ritocco è più efficace se realizzato con il metodo della selezione cromatica, dato che solo in questo modo è possibile imitare la brillantezza dei colori originali. Per garantire la perfetta impermeabilità, quando necessario, le tele vengono trattate nella maniera tradizionale con piccole quantità di cera d'api sbiancata sciolta a caldo in idrocarburi alifatici, applicata a pennello e poi lavorata delicatamente con batuffoli di ovatta per permettere una corretta e regolare distribuzione.

NOTE

1. Notizie approfondite sulle processioni, sui trasparenti, sulla tecnica e sui principali autori possono essere reperite sul sito della Fondazione Processioni Storiche [processionimendrisio.ch].

2. Un'ampia ricerca sulla pittura "trasparente" con un'esaustiva bibliografia è stata portata a termine da S. De Bernardis nell'ambito della sua tesi del 2005. In questo paragrafo si fa riferimento a questo lavoro integrandolo con ricerche effettuate precedentemente e successivamente da chi scrive.

3. Datato al XV secolo e conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 286); qui si fa riferimento all'edizione pubblicata a Bologna nel 1887 a cura di O. Guerrini e C. Ricci.

4. Olio di natura imprecisata, letteralmente "olio di albero".

8

Fig. 8. Durante il ritocco, la fascia di tessuto in poliestere presente a tergo è appena percepibile in transilluminazione. Foto di Jacopo Gilardi.

BIBLIOGRAFIA

S. De Bernardis, *L'arte del trasparente secondo Giovan Battista Bagutti (1742-1823)*, tesi di bachelor alla Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, relatrice: prof.ssa dipl. rest. Renate Kühnen, HKB Bern, correlatrice: dott.ssa Marianne Tauber, SIK Zürigo, Hochschule der Künste Bern 2005.

J.M. Cröker, *Der Wohl anführende Mahler*, a cura di U. Schiessl, Itselsberger 1982.

A. Gilardi, *Rilettura critica delle fonti sulle prime porte trasparenti*, in *L'orazione nell'orto di Giovan Battista Bagutti. Storia e restauro di un trasparente*, Mendrisio 2000.

J. Gilardi, *Ipotesi di approccio tecnico e scientifico allo studio dei trasparenti*, in *L'orazione nell'orto di Giovan Battista Bagutti. Storia e restauro di un trasparente*, Mendrisio 2000.

O. Guerrini, C. Ricci (a cura di), *Il libro dei colori*, Bologna 1887.

C. Lalli, *Indagini scientifiche eseguite su una lesena di S. Giovanni. Rapporto inedito*, Firenze 2001.

ABSTRACT

THE 'TRANSPARENT PAINTINGS' OF THE HOLY WEEK IN MENDRISIO, BETWEEN USE AND CONSERVATION

In the Swiss town of Mendrisio (Canton Ticino) for the Holy Week celebrations, oil painted transparent structures illuminated from within are exposed on the buildings façades and in the streets. The oldest surviving examples of these *Trasparenti* date back to the end of the 18th century, but tradition is still alive and new *Trasparenti* still continue to be manufactured. This article intends to focus on the complex question concerning the restoration, conservation and outdoor use of these particular artefacts, in order to preserve them and keep the tradition alive.

KEYWORDS

painting on transparent supports, conservation, folkloric paintings, Holy Week celebrations, Mendrisio

GLI AUTORI

Jacopo Gilardi, conservatore-restauratore di pittura murale, pittura da cavalletto e scultura policroma; docente al corso di bachelor in Conservazione e Restauro della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI-DACD).

Anastasia Gilardi, storica dell'arte, docente al Centro Scolastico per le Industrie Artistiche (CSIA) e al corso di bachelor in Conservazione e Restauro della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI-DACD).

SRF

Salone dell'Arte e del Restauro di Firenze

Biennale Internazionale, Musei, Arte, Restauro e Tecnologie

2020

#CULTURA
#MUSEI
#CONSERVAZIONE
#TECNOLOGIE
#VALORIZZAZIONE
#IMPRESE
#TURISMO
#ECONOMIA
#SERVIZI
#FORMAZIONE

International Conference
6 FLORENCE HERI-TECH
The Future of Heritage Science and Technologies
MAIN EVENT

VII EDIZIONE

13 - 15 MAGGIO 2020

VILLA VITTORIA | PIAZZA ADUA, 1

FIRENZE

SALONERESTAUROFIRENZE.ORG

AREE TEMATICHE

CHIESE RUPESTRI E IPOGEI

[...] Sarà di particolare interesse la presentazione dei metodi e degli studi per la prevenzione e la verifica dell'integrità strutturale dei siti; esempi di progetti e proposte per la loro conservazione e manutenzione, anche in relazione ai cambiamenti climatici e alla pressione antropica derivante dalla fruizione. Esempi di ambienti ipogei, anche non rupestri, sono a loro volta ritenuti di particolare interesse per la verifica di soluzioni alle problematiche di conservazione che detti ambienti comportano.

PROBLEMATICHE DI PROGETTAZIONE E INTERVENTO

Interventi di restauro che si propongano di esporre le scelte critiche sui materiali e i metodi applicativi adottati. Saranno considerati anche gli aspetti progettuali di restauri che contemplino l'intervento di diversi soggetti: storici, scienziati, restauratori e l'adozione di metodi innovativi per la conservazione, completi di risultati scientifici e riflessioni critiche sul caso trattato.

DIAGNOSTICA, RICERCHE E STUDI APPLICATI

Esempi di studi applicati a specifiche problematiche di intervento; ricerche di laboratorio in cui siano evidenziate, quanto più possibile, la diagnostica e le azioni messe in atto per il controllo dei risultati, sia per quanto riguarda la qualità e la progettazione degli interventi, sia per quanto riguarda le scelte operate sui materiali e le tecnologie.

CONSERVAZIONE PREVENTIVA

Azioni messe in atto sul patrimonio storico artistico con lo scopo di diminuire il deterioramento futuro di una o di un insieme di opere; esporre casi concreti di valutazione e gestione dei rischi, in relazione ai sistemi di sicurezza e al controllo climatico. I casi potranno riferirsi all'organizzazione e gestione di piani di emergenza in collezioni e/o depositi e della formazione del personale e del pubblico che ha il compito della tutela o che fruisce dei beni.

ETICA E SOSTENIBILITÀ NELLA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE

Aspetti di sostenibilità ambientale, sociale ed economica nel campo della conservazione e del restauro del patrimonio culturale. [...] Rientrano in questa area anche contributi che trattino di: riduzione dei costi nell'approccio etico all'innovazione e ai cambiamenti metodologici, nella climatizzazione dei depositi, digitalizzazione come strategia nella conservazione.

CONGRESSO ANNUALE

Lo Stato dell'Arte 17

IGIIC

10-11-12 ottobre 2019

Chiesa di Cristo Flagellato dell'ex Ospedale San Rocco, Matera

www.igiic.org

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Basilicata
POTENZA

MATERA 2019
OPEN FUTURE