



LA FODERATURA DEI DIPINTI SU TELA

Il parere di Leonardo Gatti

Cercherò, attraverso questa nota, di fare chiarezza su alcune divergenze d'opinione relative al sistema di foderatura dei dipinti, certo che in qualche modo potrà essere d'aiuto a tutti noi per trovare un'intesa sulle migliori metodologie da applicare, in funzione della perfetta conservazione degli stessi negli anni futuri.



Il mio punto di vista al riguardo, nasce da un'esperienza pratica in questa specifica materia, acquisita in trentacinque anni di lavoro, di ricerca e di sperimentazione. Sul tema della foderatura, sono nate numerose teorie, si sono fatte esperienze diverse, alcune con ottimi risultati, ed altre del tutto fallimentari, per non dire devastanti, per la conservazione a lungo termine dei dipinti. E qui, tra le altre, potrei ricordare i tentativi di foderatura con rulli vari, o le assurde foderature a cera, che a distanza di una ventina d'anni hanno dato problemi enormi, e che ci hanno costretto ad affrontare e risolvere casi difficili e problematici, ricchi d'incognite, dubbi e incertezze. Fortunatamente, con l'aiuto di nuovi materiali, e grazie al bagaglio d'esperienza accumulata, siamo quasi sempre riusciti a trovare la migliore soluzione nel pieno rispetto dell'opera, ma alcuni danni sono rimasti irreversibili. È un poco come una frattura ossea, e qui parlo per esperienza diretta, quando il dolore alla mia caviglia, al cambio del tempo, si fa sentire, e non c'è niente da fare. Il danno fatto, se pur risolto quasi perfettamente, comporta deterioramenti irreversibili.



Tornando alle nostre foderature, è necessario fare una chiara premessa. Il tipo di tela di supporto, le preparazioni di fondo, le mestiche, le gessature, le preparazioni a colla (vedi Angelo Inganni 1807-1880), variano notevolmente nel corso degli ultimi secoli, come i tipi di pigmenti e di leganti utilizzati dagli autori. Tutte queste metodologie di lavoro, alle quali vanno aggiunte quelle sperimentali (la più conosciuta e problematica, seppur eseguita su supporto murario, è l'ultima cena di Leonardo da Vinci – e questo vuole essere solo un esempio), si possono incrociare tra loro in maniera logaritmica formando cifre a numerosissimi zeri, ognuna delle quali con problematiche assai diverse. E qui che deve intervenire il restauratore, e per risolvere i differenti casi, specialmente quelli più complessi, deve assolutamente far tesoro dell'esperienza fatta, di tutte le esperienze positive o negative che ha avuto modo di riscontrare.



La prima traccia, quella che ha aperto la porta al restauro moderno, è opera del conte G. Secco Suardo, che nel 1927, a cura delle edizioni Hoepli, pubblica *“Il restauratore dei dipinti”*. La sua esperienza e le sue sperimentazioni, seppur oggi non tutte applicabili, restano una pietra miliare per il restauro moderno. Alla foderatura, dedicò ben 39 pagine del suo libro, cercando di analizzare le varie problematiche, e di risolverle nel migliore dei modi, in rapporto ai materiali dell'epoca, sempre nel pieno rispetto dell'opera d'arte e con l'utilizzo di sostanze reversibili. Lo stesso concetto di base che tuttora, a distanza di ben 82 anni, è applicato da tutti i professionisti del settore. In questo capitolo, si elencano ben sette casi nei quali l'applicazione della foderatura è necessaria.

1. *Quando la tela, per qualsiasi causa perdette la necessaria robustezza.*
2. *Quando non risultando distesa sufficientemente, si arricciò.*
3. *Quando si disseccò, e perdette la sua flessibilità.*
4. *Quando fu lacerata e tagliata.*



5. *Quando il suo colore si raggrinzò, o da solo o insieme con essa.*
6. *Quando la pittura si distacca dalla mestica.*
7. *Quando l'imprimitura di gesso, perduta la sua forza di coesione, si polverizza insieme al colore e cade.*

A questi concetti base, oggi ancora validissimi, potremmo aggiungere altre problematiche minori, emerse negli ultimi decenni, grazie anche a nuove metodologie scientifiche di ricerca, ampliando ulteriormente il numero dei casi in cui la foderatura diventa necessaria od obbligatoria. Non dimentichiamo che il nostro lavoro ha come fine principale la conservazione nel tempo (sperando più lungo possibile) dell'opera d'arte, e non soltanto il restauro della stessa fine a se stesso (mi perdoni il gioco di parole). Oggigiorno, purtroppo, la massima concentrazione è rivolta all'aspetto estetico, con infinite discussioni relative al tipo di ritocco, imitativo, a rigatino grosso, a rigatino fine, a puntinismo, a divisionismo, sottotono, contornato (sì, perché a Venezia fu sperimentato anche quest'intervento dai risultati esteticamente pessimi) e via dicendo, chi più ne ha più ne metta. Ma qui dovrei aprire un nuovo capitolo, e rischierei di scrivere un trattato di restauro, e non più un appunto.



A mio parere non bisogna trasformare quello che è un serio lavoro, fatto di sacrifici, di continua ricerca e aggiornamento, in un banale dibattito sull'aspetto estetico, alla luce del fatto che oggigiorno i colori ad ossidazione immediata con base di gomma arabica, garantiscono una lunga durata nel tempo, sono applicati sopra due o tre strati di vernice, e sono perfettamente reversibili con poche gocce d'essenza di trementina. Spesso ci si perde in banali discussioni, e si trascurano dettagli veramente importanti e fondamentali per la conservazione dei dipinti.



Riprendendo il discorso da dove l'ho lasciato, torno a parlare della foderatura. Il conte Secco Suardo, dedica un capitolo del suo libro alla *doppia foderatura*. Evidentemente, già allora ci si era posti il problema dedicando allo stesso due paragrafi.

- *Quando il quadro è grande.*
- *Quando la tela o la mestica non siano sufficientemente robuste.*

Il concetto di base è perfettamente corretto, e col passare degli anni, a seguito d'esperienze personali dirette, abbiamo avuto modo di costatare, che l'applicazione di una doppia foderatura sui dipinti, non implica alcuna controindicazione, ma anzi, aiuta gli stessi nella conservazione, e permette durante le fasi di lavoro, di poter procedere con una maggiore sicurezza, avendo un supporto assai più stabile. Tornando al concetto precedentemente citato, nel quale si afferma che ogni dipinto ha problematiche diverse, è giusto rilevare che anche le foderature, singole o doppie, vengono applicate in maniera differente e con tele di spessore diverso da quadro a quadro. La metodologia applicata dal nostro studio, è stata perfezionata sulle esperienze acquisite su dipinti già rintelati nel secolo scorso. Abbiamo avuto modo di costatare, che dipinti restaurati e foderati singolarmente, presentavano spesso, nuovi danni alla superficie pittorica, dovuti principalmente ai movimenti della tela. Danni di quel genere, non si presentavano su dipinti di qualunque dimensione sottoposti a doppia foderatura. E qui bisogna partire dall'inizio. I dipinti che hanno un buon supporto, stabile, forte ed elastico, non necessitano nemmeno della prima fodera. Per gli stessi sono sufficienti fascette rinforzate perimetrali ed un sano telaio, possibilmente in legno listellare opportunamente trattato, che ne permetta una corretta tensione.





La foderatura, quando necessaria, è applicata per risolvere problemi di conservazione strutturale. Lo scopo della stessa è quello di ricreare un supporto (tela), che permetta di conservare nel migliore dei modi la preparazione di fondo e gli strati pittorici dell'originale. Il perché della doppia foderatura è presto detto. Tutti i dipinti, quando venivano eseguiti, avevano caratteristiche di robustezza ed elasticità oggi sconosciute. Le mestiche e le preparazioni di fondo contenevano oli emollienti, ed il dipinto manteneva nel tempo l'elasticità sopra descritta, senza presentare alcuna crettatura superficiale, sollevamenti o distacchi. Col passare dei secoli, l'essiccazione degli oli emollienti ha portato alle problematiche che oggi riscontriamo. Le tele originali tendono a perdere l'elasticità, si irrigidiscono ed aumenta notevolmente la loro forza dinamica.



Di conseguenza, la forza di contrasto dovuta alla essiccazione dei materiali usati, agisce nei confronti della foderatura in maniera esponenziale rispetto alle condizioni di conservazione originali. Pertanto, risulta evidente che la forza dinamica dell'originale, a parità di tela applicata (una foderatura), produce una seconda forza di contrasto superiore a quella della foderatura, e si crea il paradosso di avere un dipinto restaurato nel quale la forza della tela originale regge la foderatura e non il contrario. Un'ulteriore forza di contrasto, è dovuta al riscaldamento dei locali nei quali i dipinti sono conservati, e peggio ancora agli sbalzi termici delle chiese, dove spesso il riscaldamento viene acceso solo il fine settimana. Questi problemi incidono in maniera molto significativa sullo stato di conservazione futuro. E' ormai provato che tutti i telai, sebbene trattati con specifici materiali, tendono ad accorciarsi in corrispondenza delle teste dei listelli. Se a questo aggiungiamo le problematiche dovute alle forze dinamiche sopra descritte, e al fatto che quasi mai i parroci



provvedono allo smontaggio delle pale, o anche dei quadri più piccoli, per sottoporli ad una manutenzione ordinaria (regolazione della tensione perimetrale), ne risulta un quadro assai preoccupante.

In questo contesto di cose, si comprende come l'applicazione della doppia fodera, ci permette di creare una forza dinamica di contrasto più elevata di quella della tela originale pur mantenendo una corretta elasticità, ed impedisce, o perlomeno limita in maniera notevole, anomali movimenti dei supporti, evitando danni futuri alla superficie pittorica.

Altre considerazioni nascono da esperienze dirette. Un esempio. Quando, all'inizio degli anni novanta, lo splendido dipinto di Angelo Inganni, raffigurante "*Il ritratto della N.D. Nava Contrini all'atto di firmare il lascito per gli Spedali Civili*", collocato negli uffici amministrativi



Angelo Inganni Brescia 1807 -1880

dell'Ospedale Civile di Brescia, subì gravi danni dovuti ad un'infiltrazione di acqua, constatammo che si salvò solo ed esclusivamente grazie alla doppia foderatura applicata durante un vecchio restauro. L'acqua aveva parzialmente sollevato la seconda foderatura, scollato leggermente la prima, sollevato in alcuni punti il colore, ma non era riuscita a distruggere il dipinto, perché non era riuscita a trapassare del tutto (ricordiamo che le preparazioni dell'Inganni erano a base di colla e farina).



Di questi esempi potrei citarne molti altri. Resta il fatto che in oltre trent'anni di lavoro, a differenza di dipinti foderati singolarmente, non mi è mai capitato, se non per dipinti danneggiati da incidenti, di dover restaurare quadri sottoposti alla doppia foderatura. Per quanto riguarda la colla, credo sia giusto ricordare che viene opportunamente elasticizzata e rinforzata in maniera differente da quadro a quadro, e quando ci è capitato di dover staccare delle doppie foderature, da noi o da altri applicate nei decenni scorsi, sui dipinti incidentati, non abbiamo mai riscontrato alcuna difficoltà nell'operazione, dato l'alto livello di reversibilità delle colle usate.



Per quanto riguarda il tipo di tela applicata, come detto, varia da dipinto a dipinto. Per i quadri dell'ottocento si utilizza un crinolino di grammatura simile alla tela originale, e in seguito una pattina. Questo crea un cuscinetto che impedisce di arrecare danni estetici alla superficie dovuti al ricalco della tela. Altre volte, sui dipinti della seconda metà del settecento si utilizzano due pattine sovrapposte, incollate con colla a forza variabile, più tenace la prima e più leggera la seconda, mentre per le grandi pale è preferibile usare una pattina di sostegno e una patta di rinforzo. A volte, in rari casi e con problematiche complesse, si esegue una prima foderatura in carta giapponese a grammatura variabile, con lo scopo di rinforzare i supporti molto deboli prima della foderatura a tela. Come si può capire, l'argomento è molto complesso e non esistono regole fisse.

La doppia foderatura, che ormai eseguiamo su quasi tutti i dipinti da oltre un trentennio, non ha mai creato alcuna controindicazione o problema, sia nella durata sia nella stabilità, né tanto meno al momento del distacco, quando si è reso necessario.



Essenziale, durante queste delicate fasi di lavoro, è evitare il più possibile l'uso del ferro da stiro, che dovrà scorrere quasi esclusivamente sul retro del dipinto, a bassa temperatura, e per un tempo limitato, senza non aver prima provveduto a creare un opportuno cuscinetto sul fronte, per evitare schiacciamenti delle pennellate in rilievo.

Credo che lo scopo del nostro lavoro sia quello di trovare la migliore soluzione per una lunga conservazione delle opere che sottoponiamo al restauro, e, che l'esperienza diretta nella lavorazione e i risultati ottenuti a distanza di parecchio tempo, siano fondamentali per una corretta riuscita degli stessi.

prof. Leonardo Gatti