

Vanni Tiozzo

Restauro all'Accademia di Belle Arti di Venezia

In questo primo numero dell'Annuario accademico, oggi felicemente ripristinato, trovo doveroso un compendio generale, inevitabilmente generico, sull'attività di restauro della nostra Accademia, nel laboratorio didattico dedicato a Pietro Edwards.

Per comprendere adeguatamente il presente è utile conoscere il passato e da questo iniziamo. La città di Venezia vanta nel restauro una tradizione invidiabile. Il gran principe Ferdinando di Toscana, tra il 1698 e il 1709, ordinò al veneziano Nicolò Cassana il restauro di molti dipinti della propria galleria, mentre il nobile fiorentino Paolo del Sera, per conto di Leopoldo de' Medici, incaricò il veneziano Pietro della Vecchia del restauro dei dipinti. Quest'ultimo, in quegli stessi anni, tale era la sua dimestichezza, procedette anche alle complicate operazioni di stacco e riapplicazione del famoso dipinto di Giorgione, la *Pala Costanzo* di Castel-franco Veneto. Il Senato della Serenissima incaricò nel 1724 il Collegio dei Pittori di sovrintendere alla conservazione delle pubbliche pitture, così razionalizzando ed implementando le esperienze. L'Accademia di Belle Arti di Venezia, sin dalla sua costituzione, il 24 settembre 1750, subentrò nella competenza del Collegio nel restauro e acquisì questa rilevante tradizione, divenendo la prima istituzione ad occuparsi di conservazione e restauro dei dipinti, oltre che il più antico istituto di Alta Formazione presente in Venezia.

Nel 1771 l'accademico Pietro Edwards elaborò gli *Articoli Compagnia Restauro*, un'autentica "Carta del Restauro" *ante litteram* in cui si possono riconoscere i cardini del restauro moderno, quali "riconoscibilità" e "reversibilità":

Rimetteranno tutte le mancanze del colore scrostato, e caduto, senza occupare il color vecchio [...]. S'impegnano poi che non si useranno nei Quadri ingredienti che non si possano più levare, ma ogni cosa necessariamente addoperata, sarà facilmente amovibile da ogn'un ch'intenda l'arte.¹

¹ P. EDWARDS, manoscritto, datato 6 luglio 1771, Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio, Busta "Copie di Atti riguardanti il Collegio dei pittori 1689/1798", armadio 432, pubblicato in

In questo documento si definivano, con grande scrupolo, gli obblighi dei professori accademici che si occuparono del restauro dei dipinti pubblici – solo tre – i quali restaurarono nei primi otto anni d'attività ben trecentonovantotto dipinti. Si può quindi ben dire che il godimento del ricco patrimonio artistico di Venezia sia tuttora debitore della nostra Accademia.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia non si limitò alla sola produzione di restauri ma continuò anche ad elaborare una vera e propria cultura del restauro; questa, nel 1819, sfociò nel progetto della *Instituzione di una formale pubblica scuola pel ristauero delle danneggiate pitture*,² e, anche se questa scuola non ebbe mai una autonoma identità, di fatto questa fu sempre attiva al suo interno. Non a caso Giovan Battista Cavalcaselle si formò proprio nell'Accademia veneziana. Questi, oltre che occuparsi di critica d'arte si occupò di restauro, dapprima con l'elaborazione di uno specifico progetto³ e, poi, Ispettore generale per la pittura e la scultura, con la direzione di numerosi restauri, tali da contrassegnare l'attività pubblica dell'Italia unita nel settore.

Nel secolo appena trascorso, vale la pena di ricordare l'Accademia per la formazione di alcuni grandi restauratori come Egidio Martini e Clauco Benito Tiozzo, ambedue chiamati poi ad insegnare la medesima materia nel nostro Istituto, nel cui incarico si debbono aggiungere Lorenzo Lazzarini e Memi Botter.⁴

V. Tiozzo, *Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro: Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, Padova, Il Prato, 2001, pp. 113-125.

² P. EDWARDS, *Instituzione di una formale pubblica scuola di restauro*, manoscritto, datato 1° agosto 1820, Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, Busta "Copia Atti del Collegio dei Pittori, 1689/1798", e Biblioteca Seminario Patriarcale di Venezia, Busta Edwards n. 2, ms. 912/64, pubblicato in *Pietro Edwards: Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture - Instituzione di una formale pubblica scuola pel ristauero delle danneggiate pitture*, a cura di G. BASILE, Roma, Ministero per i Beni Culturali, Istituto Centrale del Restauro, 1994, pp. 29-46; V. TIOZZO, *Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro...*, cit., pp. 269-288.

³ G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, «Rivista dei Comuni Italiani», III, fasc. IV, 30 aprile 1863, pp. 35-56; III, fasc. V, 31 maggio 1863, pp. 25-43; III, fasc. VI, 30 giugno 1863, pp. 33-46.

⁴ Alcune brevi informazioni biografiche: Clauco Benito Tiozzo nasce a Mira nel 1928. Studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, collabora con Mauro Pelliccioli, pittore e restauratore, opera con molteplici incarichi del Ministero per i Beni Culturali nel Veneto, in Friuli-Venezia Giulia e in Romagna, è autore di numerose pubblicazioni su arte e restauro e insegna restauro all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1977 al 1980; Egidio Martini nasce a Venezia nel 1919. Figlio d'arte di Ermenegildo, studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è restauratore e studioso d'arte; fra le varie pubblicazioni vanno ricordati i monumentali volumi dedicati alla *Pittura veneziana del Settecento* (1964 e 1982) e, nel 1992, a *La pittura italiana dal XV al XIX secolo*. Creatore di un'imponente collezione di opere d'arte, donata nel 2001 alla comunità veneziana e ora esposta in permanenza nel Museo del Settecento di Ca' Rezzonico, insegna restauro all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1981; Memi Botter nasce a Treviso nel 1931. Figlio d'arte di Mario, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia; diviene restauratore molto attivo a Treviso con numerose pubblicazioni ed è docente di restauro all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1981 al 1996. Muore a Treviso il 1° febbraio 2010. Si veda: M.G. BOTTER, *Una famiglia di restauratori trevigiani: i Botter*, in *Facciate affrescate trevigiane*:

Il rispetto dell'essenza artistica dell'opera da restaurare, la reversibilità dell'intervento, erano dunque consapevolezza consolidate nell'Accademia veneziana, per cui le elaborazioni critiche del Novecento qui hanno trovato una comprensione tutta particolare, occasione di pacata riflessione piuttosto che stravolgimento culturale per confronto con principi sconosciuti. A questo proposito è importante sottolineare come Cesare Brandi rifletta sul tema del restauro partendo proprio dal concetto di "opera d'arte";⁵ su questo definisce la priorità della "istanza estetica" nel restauro:

E sarà questa istanza la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto.⁶

Oggi è difficile rifarsi a elaborazioni critiche alternative a quelle di Cesare Brandi, tuttavia i suoi principi probabilmente sono stravolti. Le pubblicazioni di restauro più recenti, sempre più somma acritica di innumerevoli contributi imperniati su aspetti tecnologici e talvolta avulsi da aspetti conservativi, quasi "estetica" espositiva, sono testimonianze di questa tendenza. In questo contesto non provoca perplessità il recente decreto su "l'insegnamento del restauro" che prevede identico percorso formativo tra chi si occupa di superfici in pietra e chi si occupa di un dipinto murale, magari di grande raffinatezza pittorica.⁷ Questa identità formativa si fonda principalmente sull'identità materiale della struttura, il carbonato di calcio, sottovalutando l'identità estetico-artistica, quindi sottovalutando anche l'identità materiale della costruzione pittorica. Quanto di più lontano dall'istanza estetica che Brandi vedeva prioritaria. La priorità della materia-struttura, mai teorizzata, si è imposta dopo vari decenni di vacanza disciplinare del restauro. La formazione di restauratori presso "scuole" di avviamento al lavoro, anche se moltissimi funzionari di Soprintendenza vi si sono prestati con entusiasmo, sono l'evidenza di questa mancanza disciplinare; figuriamoci poi quando sono stati in-

restauri, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre - 30 novembre 1989), a cura di G. FOSSALUZZA ed E. MANZATO, Treviso, Comune di Treviso, 1989, pp. 77-92; Lorenzo Lazzarini, tecnico di Laboratorio Scientifico della Soprintendenza alle Gallerie di Venezia e docente straordinario all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia; ha fondato il Laboratorio Analisi Materiali Antichi (LAMA) ed è autore di numerose pubblicazioni, oltre ad aver insegnato restauro all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1975 al 1977.

⁵ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 (= Torino, Einaudi, 1977², p. 4).

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Decreto 26 maggio 2009, n. 87: *Regolamento concernente la definizione dei criteri e livelli di qualità cui si adegua l'insegnamento del restauro, nonché delle modalità di accreditamento, dei requisiti minimi organizzativi e di funzionamento dei soggetti che impartiscono tale insegnamento, delle modalità della vigilanza sullo svolgimento delle attività didattiche e dell'esame finale, del titolo accademico rilasciato a seguito del superamento di detto esame, ai sensi dell'articolo 29, commi 8 e 9, del Codice dei beni culturali e del paesaggio - Allegato B (GU n. 160 del 13 luglio 2009).*



Francesco Hayez, *Autoritratto*, 1862,
olio su tela, cm 117 × 91,
Venezia, Accademia di Belle Arti.



Rudolph Suhrlandt, *Antonio Canova*, 1811,
olio su tela, cm 104 × 140,
Possagno (TV), Museo Canova.

Cesare Vecelio, *Santi Rocco e Sebastiano*, sec. XVI, olio su tela, cm 230 × 130,
Vigo di Cadore (BL), Chiesa della Difesa.

A destra, prima del restauro, a sinistra, dopo il restauro.

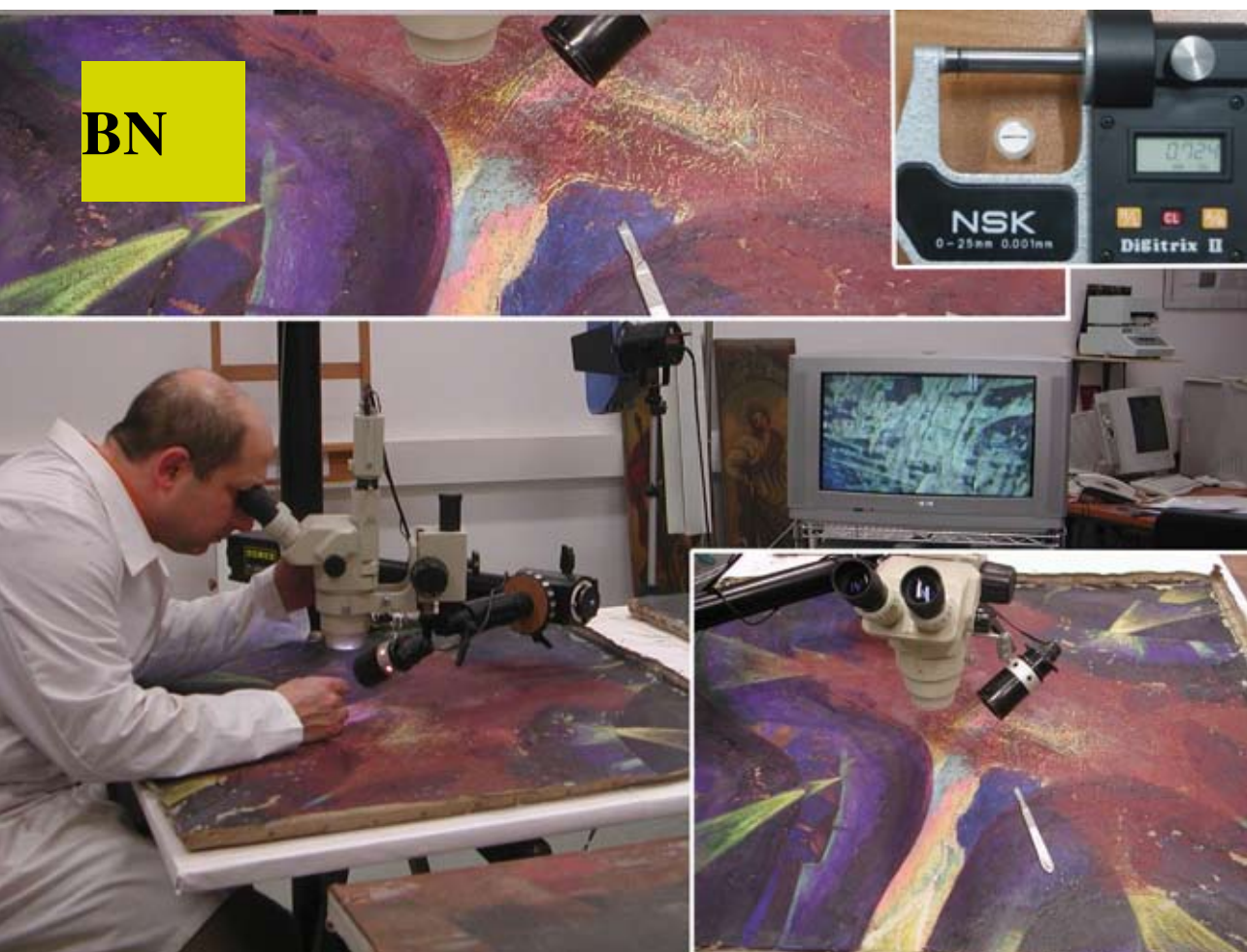


Luigi Russolo, *Linee-forze della folgore*, 1912, cm 98 × 180, Portogruaro (VE), Collezione civica.
A destra, dopo il restauro, a sinistra, prima del restauro con la scoperta del dipinto
sul verso del dipinto *I tre pini*.





Luigi Russolo, *Linee-forze della folgore*, 1912, cm 98 × 180, Portogruaro (VE), Collezione civica. Durante il restauro, si notino le scaglie di colore con ampi distacchi.



Luigi Russolo, *Linee-forze della folgore*, 1912, cm 98 × 180, Portogruaro (VE),
Collezione civica. Durante il restauro, sequenza delle fasi di indagine e lavoro.

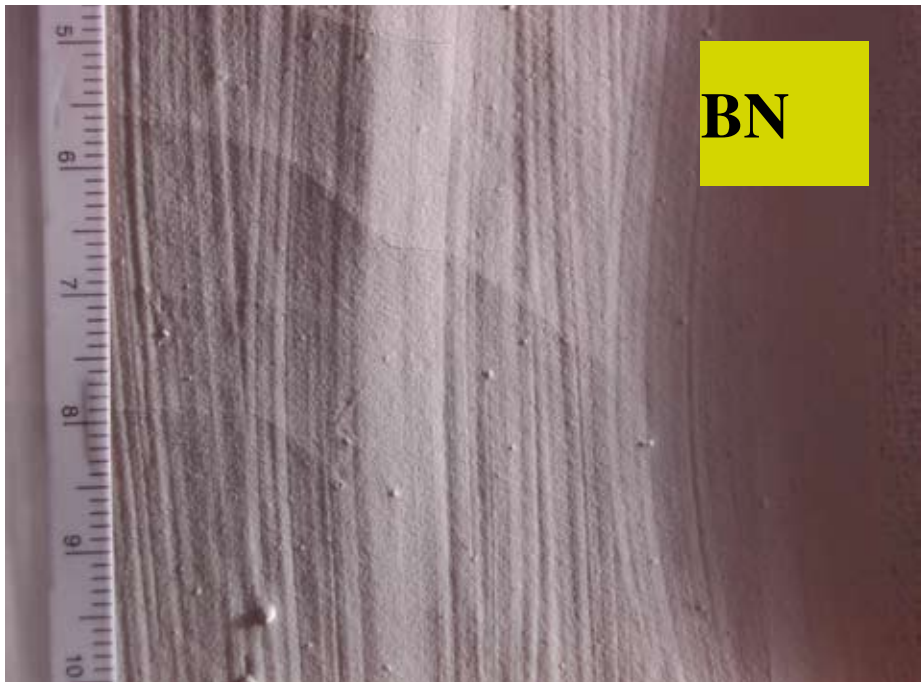


Laboratorio di restauro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.
Prove di trazione su modelli di preparazioni per verificare le reazioni dei diversi composti.

BN

Laboratorio di restauro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.
Prove di flessione su modelli di preparazioni per verificare le reazioni dei diversi composti.

Laboratorio di restauro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.
Verifica morfologica delle prove su modello di preparazioni
per verificare le reazioni dei diversi composti.



dirizzati a disoccupati con sostentamento orario. Un istituto che forma dattilografi, piuttosto che parrucchieri o tornitori, non forma un chirurgo, anche se più di qualche “chirurgo” vi prestasse insegnamento, proprio per la mancanza di contesto disciplinare; nel restauro questo è stato possibile. Questo anomalo contesto formativo in Italia è stato preferito alle accademie dato che qui, contrariamente all’Europa, non si riconosceva come contesto disciplinare la materia pittorica e scultorea. Contestualmente, chi si occupa della conservazione dei dipinti è stato formato sempre più nell’apprezzamento dei dipinti come riproduzioni, quindi ha cercato anche la conoscenza della materia mediante riproduzioni – sezioni –, nonché dati numerici, a lui meglio comprensibili. Da qui l’enfasi su ciò che analiticamente è più evidente: pigmenti e supporti.

Nell’Accademia di Venezia si è inteso resistere a questo contesto conservando il restauro nell’ambito disciplinare delle tecniche pittoriche, coadiuvandolo con la Chimica, cortesemente prestata dall’Università Ca’ Foscari mediante apposita convenzione (di cui ringraziamo i professori Guido Biscontin ed Elisabetta Zendri). Il nostro intento è quello di mantenere al centro del processo formativo il principio dell’unità dell’opera, così caro a Cesare Brandi e Pietro Edwards, nella felice esemplificazione di Paul Philippot: «[sc. il restauratore deve] capire da dove deve cominciare e dove deve finire».⁸ Ecco dunque che in Accademia, nel laboratorio di restauro dedicato a Pietro Edwards, si utilizzano molte attrezzature, anche di precisione, e ricerche, ma si cerca di evitare l’iper-tecnicismo, lo “scientismo”, proprio per conservare l’opera come fulcro del nostro agire, assecondando a questa il proprio intervenire, sviluppando la responsabilizzazione dell’allievo, chiamato ad occuparsi di un’attività in modo peculiare. Questo, senza mai portare ad una chiusura culturale, anzi cercando di stringere collaborazioni con la Facoltà di Scienze Matematiche ed Ambientali e con le varie Soprintendenze, perché più conoscenze e più energie meglio sarebbero utili per formare il restauratore, una figura professionale particolarmente delicata ed importante. Le gelosie istituzionali, che forse hanno ostacolato l’avvio di un importante centro veneto di restauro, si spera siano stemperate nelle ristrettezze economiche di questi tempi, proprio perché riteniamo che la sinergia tra istituzioni consorziate è il modo più razionale per sviluppare un ambito formativo articolato come quello necessario alla formazione del restauratore senza appesantirlo con costi deleteri all’attività.

Per l’attività formativa l’Accademia di Belle Arti di Venezia dispone di un laboratorio di restauro, dedicato a Pietro Edwards, gestito direttamente con personale in organico; in questo i giovani discenti focalizzano la centralità dell’opera nell’intervento, anche se utilizzano svariate attrezzature quali stereoscopi, apparecchi per le riflettografie ultravioletto e infrarossi, tavola calda a pressione. In questa sede si sono svolti vari interventi di restauro, sempre a titolo gratuito,

⁸ M.I. CATALANO, A. CERASUOLO, L. SECCO SUARDO, G. ZORZETTI, *A colloquio con Paul Philippot*, «Bollettino ICR», n.s., 2, gennaio-giugno 2001, p. 20.

che hanno inteso assecondare problemi conservativi di patrimoni di istituzioni del territorio. Tra questi ricordiamo: *Autoritratto* (1862) di Francesco Hayez, della nostra collezione;⁹ alcuni *Ritratti di Antonio Canova* del Museo Gipsoteca di Possagno;¹⁰ *Ritratto femminile* di Alessandro Maganza del Museo Civico di Vicenza; diverse opere del Museo Civico di Pordenone; *San Pietro* di Cosroe Dusi del Comune di Zero Branco (Treviso);¹¹ *Cuoi della Carità*, Venezia;¹² *Resurrezione* della chiesa di Santa Maria delle Consolazioni in Este (Padova); varie opere del Civico Museo di Pordenone; diverse opere di Luigi Russolo della collezione comunale di Portogruaro (Venezia);¹³ *Sant'Andrea Avellino* del duomo di Castelfranco Veneto (Treviso); *Santissimi Rocco e Sebastiano* di Cesare Vecelio di Vigo di Cadore (Belluno); *Sacra Famiglia e santissima Teresa e Giovanni della Croce* della chiesa degli Scalzi in Venezia; *San Giobbe deriso dalla moglie*, Antonio Zanchi (100 × 150) in Santa Tecla di Este; *Madonna con Bambino e santissimi Marco e Antonio*, Giovan Battista Canal (240 × 120) in Buso di Rovigo; *Ritratto di gentiluomo* e *Ritratto a figura intera della signora Angelina Chambon*, di Umberto Martina, della Civica raccolta di San Vito al Tagliamento (Pordenone).

Interventi interessanti, tra i quali uno merita una considerazione particolare: quello sulle opere di Luigi Russolo di Portogruaro. Grazie alle attente analisi, è stata rinvenuta una parte significativa di un altro dipinto, *Linee-forze della folgore*, del 1912, ritenuto disperso. Una realizzazione futurista particolarmente importante per aver presenziato a numerose esposizioni internazionali. Quest'opera era stata ricoperta dallo stesso autore con una stesura uniforme di colore perché già gravemente deteriorata, quindi ne era stato utilizzato il verso per dipingerne un'altra, *I tre pini*. La rimozione della tenace stesura ad olio è stata particolarmente delicata e laboriosa poiché il dipinto sottostante era anch'esso ad olio, caratterizzato da ampie masse pittoriche nonché privo di preparazione e già instabile al momento dell'occultamento, comportando quindi un difficile e articolato consolidamento degli strati pittorici. L'integrazione di questi ultimi è tuttavia ciò che riteniamo più singolare proprio per le particolarità pittoriche della materia originale; intervenire quindi con il consueto metodo della stuccatura, distinta dall'integrazione

⁹ *Restauro Hayez*, a cura di V. Tiozzo, Venezia, Accademia di Belle Arti, 1998.

¹⁰ V. Tiozzo, *Accademia e Restauro, tradizioni e innovazioni*, in *Antonio Canova e l'Accademia*, a cura di G. DELFINI, Treviso, Canova, 2002, pp. 69-85.

¹¹ *Cosroe Dusi e il restauro della tela di San Pietro dell'Oratorio di San Pietro in Zero Branco*, a cura di V. Tiozzo, Zero Branco (TV), Amministrazione comunale, 2003.

¹² V. Tiozzo, *Cuoi dipinti a Venezia: La carità*, in *Dipartimento tecniche e restauro: Seminari 2003*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia, 2003, pp. 51-61. Uno di questi – il resto è ancora in fase di restauro – è stato presentato alla Mostra *Venus Devoille*, in occasione della Presidenza Italiana all'Unione Europea, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, ottobre 2003 - gennaio 2004.

¹³ V. Tiozzo, *Referta finale sul restauro a tre opere di Luigi Russolo con il recupero di un'opera ritenuta distrutta*, in *Luigi Russolo nelle collezioni portogruaresi*, a cura di A.D. COLLOVINI, Portogruaro (VE), Città di Portogruaro, 2005, pp. 37-42.

pittorica, avrebbe presentato alcune contraddizioni. La prima delle quali sarebbe stata di contesto ideale, in quanto la stuccatura tende ad integrare la preparazione, non la pigmentazione; la seconda, più importante sul profilo della conservazione, sarebbe stata offerta dalla bassa reversibilità della stuccatura tradizionale in questo contesto materico. Per tale motivo si sono cercate delle alternative e, dopo varie sperimentazioni, è stata messa a punto una modalità di integrazione particolare, effettuata con cera pigmentata e modellata con termocauterio, così da rispettare il contesto pittorico originario ottenendo una elevata reversibilità dell'integrazione (grazie alla gravità e a un modesto riscaldamento).

Il restauro nell'Accademia di Belle Arti di Venezia consiste anche nell'elaborazione di ricerche, tra le quali citiamo alcuni argomenti già esposti in importanti convegni e seminari: Pietro Edwards;¹⁴ Ulisse Forni;¹⁵ foderature a confronto;¹⁶ facciate dipinte;¹⁷ formazione;¹⁸ restauro e arte contemporanea.¹⁹

In questa sede vogliamo accennare ad un tema di ricerca particolare, ancora in sviluppo: quello delle preparazioni dei dipinti su tela. Un elemento che potremmo considerare marginale, essendo posizionato sotto la stesura pittorica, ma che è di fatto il vero artefice della buona conservazione di quest'ultima.

Lo strato di preparazione dei dipinti è stato sin troppo spesso liquidato con superficialità. Ne sono testimonianza le parole di Lock Eastlake che riportiamo come esemplificazione: «Probabilmente, l'unico processo tecnico sopravvissuto inalterato sin dalla remota antichità è il metodo di porre le preparazioni su legno o su altre superfici».²⁰ La scarsità di informazioni relative a questa importante stratificazione è probabilmente legata al fatto che era comunemente realizzata, dal punto di vista artistico, da operatori di secondo piano, che con raffinatezze tecniche erano in grado di offrire supporti particolari agli artisti più noti. Di que-

¹⁴ Dal decalogo Edwards alla Carta del restauro: Pratiche e principi del restauro dei dipinti, cit.

¹⁵ U. FORNI, *Manuale del Pittore Restauratore*, e-book, cura e note di V. Tiozzo, Firenze, Nardini, 2004.

¹⁶ V. TIOZZO, *Riflessioni sulla foderatura*, in *La reversibilità nel Restauro*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 1-4 luglio 2003), Venezia, Arcadia Ricerche, 2003, pp. 589-596; V. TIOZZO, *Il restauro dei dipinti su tela in Italia. Evoluzione storica e problemi attuali*, in *Interim meeting: International Conference on Painting Conservation*, Valencia, Universidad Politecnica de Valencia, 2005, pp. 233-253.

¹⁷ V. TIOZZO, *Le decorazioni delle facciate e La conservazione delle facciate dipinte*, in *Il centro storico di Portogruaro*, a cura di R. GANDOLFO, Portogruaro (VE), Comune di Portogruaro, 2004, rispettivamente pp. 145-150 e 212-219.

¹⁸ V. TIOZZO, *La professione nel restauro*, in *Spazio professioni: Appuntamenti di Primavera*, Venezia 8 maggio 2003, a cura di C. SAMELE ACQUAVIVA, Venezia, ESU, 2003; V. TIOZZO, *Restauro e Accademia*, Ferrara 28 marzo 2004, a cura di A. GALEZZI, Firenze, Nardini, 2004; V. TIOZZO, *Storici d'arte e chimici, Università e Regioni: vittime i nostri figli*, «Kermes», XVII, 53, 2004, p. 17.

¹⁹ V. TIOZZO, *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, «Progetto Restauro», VI, 20, 2001, pp. 40-45; V. TIOZZO, *Restauro e arte contemporanea*, in 2° *Salone Mediterraneo del Restauro e della Conservazione dei Beni Ambientali e Culturali*, Catania, 28 gennaio 2005, Catania, Medi, 2005.

²⁰ CH. LOCK EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1847, trad. it. *Pittura a olio*, a cura di P. CAROFANO, Vicenza, Neri Pozza, 1999, p. 293.

sto fenomeno produttivo abbiamo una testimonianza proprio a Venezia.²¹ Oltre a quello delle fonti, su questo argomento, c'è anche un problema di analisi strumentale, dato che questo particolare strato è composto da una gran quantità di materiali normalmente inquinati da impregnazioni applicate nel tempo con intenti conservativi.

Questo delicato strato costruttivo denota tuttavia alcune diversità macroscopiche che vale senz'altro la pena analizzare per comprendere come meglio operare; quindi, dati i problemi di conoscenza appena accennati, si è ritenuto di sviluppare campioni e simulazioni per individuare analogie di effetti con materiali conosciuti e quindi indizi per sviluppare la conoscenza del problema.

Le molte tipologie di preparazioni dei dipinti su tela si possono raggruppare sinteticamente in due grandi blocchi la cui differenza qualitativa è evidenziata da alcune righe di Antonio Canova, scritte nel periodo in cui si era riparato in Possagno, tra il 1798 e il 1799, descrivendo la difficoltà di dipingere sulle tele che trovava preparate nell'entroterra veneto, rispetto a quelle che utilizzava comunemente a Roma:

Le tele di questi quadri sono senza la necessaria biacca, imprimitura, non potendosi allora averne in que' paesi di così preparate, mancanza per cui venendo assorbiti i colori, non senza gran fatica e studio si può ottener quella trasparente vivacità che tanto si ottiene mediante la consueta preparazione.²²

Questi due grandi raggruppamenti tipologici si possono distinguere in base a due caratteristiche più evidenti: colorazione e assorbimento. Gli stessi sono cronologicamente distinguibili con la fine del Settecento, e con l'avvento del Neoclassicismo.

Sino al Neoclassicismo le preparazioni dei dipinti su tela sono colorate nell'impasto con ocre e presentano un'alta capacità d'assorbimento, di liquidi come di sollecitazioni fisiche e meccaniche.

Dal Neoclassicismo in poi le preparazioni sono bianche e con scarsa capacità di assorbimento, sempre di liquidi come di sollecitazioni fisiche e meccaniche. Ciò almeno sino alla metà del Novecento.

Questi due differenti raggruppamenti tipologici presentano conseguentemente delle notevoli difformità, la più evidente delle quali è senza dubbio l'in-

²¹ P. BENSI, *Una freschezza e leggiadria indicibile di pennello: Procedimenti esecutivi nelle opere su tela di Giambattista Tiepolo*, «Ricerche di Storia dell'Arte», XVII, 51, 1993, pp. 31-39. Nel dicembre del 1739 viene pagato Giacomo Concolo «pitor a S. Polo per una tela imprimida per il m. Giobatta Tiepolo», destinata alla Madonna con le Sante Caterina, Rosa con il Bambino e Agnese per la chiesa dei Gesuati a Venezia (ora Santa Maria del Rosario), una delle opere più note all'artista. Sempre Giacomo Concolo, nell'aprile del 1740, riceve pagamenti dalla Scuola dei Carmini per «tele provviste e da esso imprimate» destinate al Tiepolo: si tratta del celebre soffitto della Scuola, eseguito tra il 1740 e il 1749.

²² A. CANOVA, *Abbozzo di Biografia 1804-1805*, in *Antonio Canova: Scritti*, I, a cura di H. HONOUR, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 310; V. TIOZZO, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia "riprende" Canova*, in *Canova e l'Accademia: Il maestro e gli allievi*, a cura di F. MAGANI, Treviso, Canova, 2002, pp. 77-84.

tonazione cromatica dell'opera pittorica, che da calda diviene fredda; ma molto più subdola e rilevante dal punto di vista della conservazione è appunto la diversa capacità d'assorbimento di liquidi e quindi d'umidità.

Osservando le manifestazioni fisiche delle preparazioni durante il fisiologico percorso vitale delle opere si può rilevare agevolmente come le preparazioni del primo ambito tipologico, quelle colorate, si caratterizzano per una fittissima rete di screpolature che unitariamente hanno sempre ridotte dimensioni e per lo più anche modesta angolazione nella deformazione superficiale. Le preparazioni del secondo gruppo tipologico, quelle bianche, presentano invece una minore frequenza di screpolature; queste ultime hanno dimensioni maggiori e superficie con deformazioni di marcata profondità, per lo più con una morfologia particolare: quella cosiddetta a "chiocciola".

Questa differente morfologia di degrado è da ricondursi alla diseguale coesione, nonché alla conseguente diversa capacità del materiale originario di assorbire e deformarsi con l'umidità, dato che il tessuto di supporto, in qualsiasi modo, presenta questo tipo di sensibilità e quindi procede a mutamenti di dimensione.

Ne segue pertanto una differente reattività all'applicazione di prodotti acquosi con intenti conservativi.

Le preparazioni colorate assorbono soluzioni acquose, ma proprio questo stato, rendendo più docile il legante di colla animale, rende possibile l'assorbimento di quelle deformazioni dimensionali che il tessuto produce in presenza d'acqua. Queste stesse preparazioni, proprio grazie alla loro capacità d'assorbimento, si possono quindi rigenerare periodicamente mediante l'applicazione di colla animale che, se opportunamente diluita, costituisce un utile ripristino della corretta capacità coesiva.

Le preparazioni bianche, legate con biacca e olio,²³ viceversa, sono quasi impermeabili all'acqua e quindi non alterano il loro stato in presenza di questo elemento, mentre il tessuto si restringe sensibilmente causando una situazione che può portare ad un forte deterioramento dell'opera.

La scarsa reattività all'acqua potrebbe anche essere considerato un fattore positivo, se considerato in senso assoluto, ed è questo il criterio che ne ha diffuso l'impiego, ma diviene un fattore negativo in questo determinato contesto applicativo, quello della tela.

Queste semplici e sintetiche considerazioni evidenziano l'estrema differenza tra i due grandi gruppi di tipi di preparazione, quindi suggeriamo l'utilità di intervenire in modo decisamente diversificato.

Sulle preparazioni bianche, proprio per evitare le pericolose deformazioni accennate, sarebbe opportuno procedere ad interventi di consolidamento con

²³ U. CUPPINI, *Trattato generale sulle pitture e vernici naturali e sintetiche*, Milano, Hoepli, 1949. A p. 46 leggiamo: «La principale qualità della biacca è quella di formare quasi istantaneamente con gli acidi grassi degli olii dei saponi di piombo che danno alla pellicola di pittura le qualità eccezionali di solidità ed impermeabilità che la rendono così pregiata».

collanti in soluzione di solventi organici, evitando l'impiego di acqua, questo anche se la colla animale potrebbe offrire migliori risultati di coesione.

Sulle preparazioni colorate sarebbe sempre opportuno intervenire con collanti a diluizione acquosa, la colla animale, per evitare l'impermeabilizzazione dell'estremità che si verificherebbe con l'impiego di qualsiasi collante in soluzione di solventi organici. Ciò porterebbe all'impossibilità di poter agire nuovamente con materiali compatibili così come ci si accorse già tempo addietro quando si affermò: «Inoltre questi "beveroni" pregiudicano le future foderature in quanto le sostanze in essi contenute sono "contrarie ai glutтини" che si usano per foderare».²⁴

²⁴ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Provvidenza del Senato Veneziano per le opere d'arte*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1950, 3-4, p. 116.