

Rimane ancora da spendere una parola sulla collocazione cronologica e storica del dipinto: dal Torre, nella breve segnalazione, Angelo Galli è detto allievo del Duchino. È una traccia, per quanto vaga, a intendere una possibile derivazione del Galli dal "tono prosastico di obiettivo e diligente cronista, moderatamente incline alle formule di maniera", come definisce il Dell'Acqua lo stile dell'anziano pittore milanese; sebbene mi sembra che qui si vada un poco oltre e in profondità. Per quanto riguarda la data, la morte del maestro Duchino, avvenuta prima del 1619, non offre, ovviamente, che un appiglio ancora più labile. Forse è possibile, sulla scorta dei riecheggiamenti del Tazio e del tipo morazzoniano di San Carlo, come pure del momento più fervido delle celebrazioni carliane, collocare la tela a una data non lontana dal 1620.

L. VEGAS CASTELFRANCHI

- 1) G. A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*. Fondazione Treccani degli Alfieri, vol X, p. 689.
- 2) M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in *Paragone*, 1950, n. 9, p. 14.

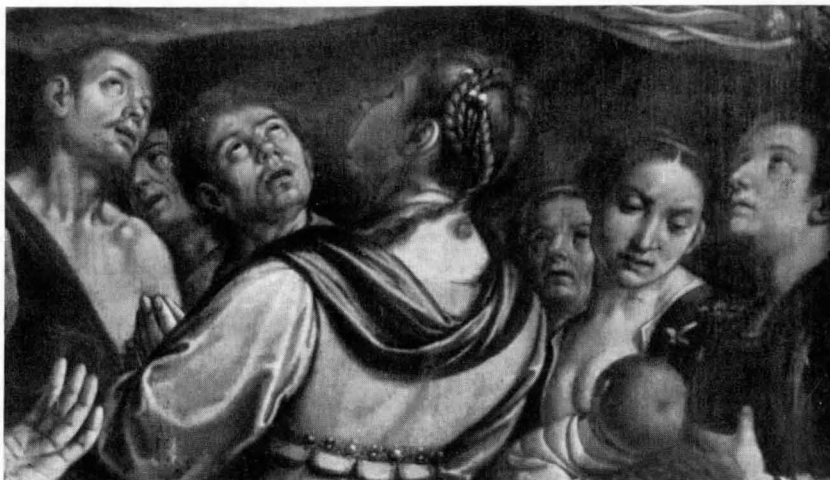


FIG. 9 - MILANO, S. GIORGIO AL PALAZZO - ANGELO GALLI: S. CARLO VISITA GLI APPESTATI (PART.)

- 3) G. A. DELL'ACQUA, *op. cit.*, p. 759.
- 4) C. BARONI, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese*, in *Emporium*, 1946, pp. 235-6.
- 5) A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, in *La Critica d'Arte*, 1939, pp. 54-95.
- 6) R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in *Paragone*, 1954, n. 55, pp. 36-38.
- 7) C. TORRE, *Il Ritratto di Milano, 1674*, p. 304; S. LATTUADA, *Descrizione di Milano*, ed. 1737, I, p. 291; A. e G. SANTAGOSTINI, *Catalogo delle pitture insigni, ecc.*, 1747, p. 50.
- 8) Cfr. N. PEVSNER, *Giulio Cesare Procaccini*, in *Riv. d'Arte* 1929, p. 337; F. WITTEGNS, *Per la cronologia di Giulio Cesare Procaccini*, in *Riv. d'Arte*, 1933, p. 40; G. A. DELL'ACQUA, *La Pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*. Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. X., p. 755 s.
- 9) Debbo l'informazione alla cortesia della dottoressa Ottino Della Chiesa della Pinacoteca di Brera.
- 10) TORRE, *op. cit.*, Milano 1674, p. 132.



FIG. 10 - MILANO, S. GIORGIO AL PALAZZO - ANGELO GALLI: S. CARLO VISITA GLI APPESTATI

PROBLEMI DI RESTAURO DI AFFRESCHI

LE OSSERVAZIONI che qui sotto si pubblicano, frutto dell'esperienza e dell'illuminato interesse ai problemi del restauro da parte di Leonetto Tintori, e alla cui redazione ho avuto occasione di collaborare, possiedono, a mio avviso, una notevole importanza. Così, presentandole in questa rivista, mi piace di proporle, oltre che all'attenzione dei restauratori, a quella dei direttori dei lavori di restauro, ispettori, direttori e soprintendenti alle gallerie (che di tali lavori sono i responsabili), affinché l'azione di restauro si svolga con sempre più oculato rispetto dell'opera d'arte.

G. MARCHINI

Fino a non molto tempo fa ha perdurato una sorta di prevenzione contro il distacco degli affreschi, un provvedimento che si rende necessario quando questi risultino esposti a un serio pericolo di decadimento e tanto più doveroso quando si tratti di opere d'arte di grande valore. Senza risalire ad epoche remote, negli ultimi cinquanta anni si sono viste scomparire o sono risultate definitivamente compromesse pitture isolate o interi cicli che si sarebbero potuti salvare con un intervento tempestivo.

A seguito del rilievo dato a tale constatazione molte persone autorevoli hanno mutato pensiero ed è ormai cosa pacifica per tutti o quasi che soltanto il drastico

provvedimento del distacco può garantire la conservazione degli affreschi avviati al decadimento.

A questo punto, proprio perchè la pratica di tali trasposizioni va sempre più diffondendosi, appare necessaria una revisione dei procedimenti usati finora per realizzarle al fine di denunciarne ogni possibile deficienza.

Sorvolando sui gravi danni che possono essere provocati da operatori inesperti, o da esperti che applicano con superficialità le cognizioni apprese, senza tener conto di tutte le complicazioni che possono insorgere in ogni singolo caso, vorremmo ora esporre con ordine alcuni pericoli a cui è esposto ogni procedimento di distacco, pericoli che sussistono anche quando questo sia applicato con tutte le dovute precauzioni.

Di regola si ricorre al trasporto di una pittura murale quando non c'è speranza di salvarla in altro modo. Alla base dell'esigenza sta, invariabilmente, una inguaribile incompatibilità del colore con il suo naturale supporto. È pertanto indispensabile la completa sostituzione del supporto stesso, conservando, debitamente consolidato, il solo strato del colore. Tutte le operazioni meccaniche inerenti a un trasporto sono di facile realizzazione se l'ambiente e il muro dove l'affresco è situato risultano relativamente asciutti. Non è raro però il caso che il restauratore si trovi davanti a opere parzialmente impregnate o addirittura sature di umidità. In quei casi in cui l'acqua è presente nella stessa proporzione in ogni parte della pittura, egli sa che deve provvedere all'intelamento della superficie dipinta con un collante che abbia forza di adesione anche in presenza di umidità e che nel seccare assuma una resistenza sufficiente per trattenere lo strato affidatogli. Ma quando le zone di umidità sono sparse a isole è indispensabile stabilire il loro contorno, nonchè la densità di acqua in esse presente, e provvedere in modo da salvare il molle e l'asciutto con trattamento appropriatamente separato. Per mancanza di una attiva prospezione scientifica e di adeguate attrezzature queste precauzioni sono raramente applicate, con conseguenze facilmente immaginabili.

Un'altra condizione dannosa per il distacco è quella per cui si voglia spesso conservare insieme col colore una certa quantità dell'intonaco originale dell'affresco. Ciò sarebbe ammissibile nel caso in cui la pittura venisse trasportata per ragioni diverse dal deterioramento: ma se questo ha determinato l'intervento vuol dire che esiste una incompatibilità fra il colore e l'intonaco e la causa fondamentale che alimenta il disgregamento è dovuta alla degradazione delle materie che compongono l'intonaco stesso.

Il movente, tuttavia, della condizione che il più delle volte viene posta al restauratore dal committente, di mantenere un certo spessore del sostegno originario, è forse determinato dalla constatata frequente alterazione della superficie dell'affresco distaccato, quale si riscontra proprio in affreschi ridotti al solo spessore del colore.

Perciò sarà più utile prendere in considerazione il caso del distacco del solo colore, cercando di perfezionarne il procedimento, onde evitare che il disgregamento dell'intonaco, anche se solo parzialmente conservato, abbia a proseguire il suo corso.

Senza dubbio una delle più frequenti e insidiose alterazioni a cui vada soggetto un affresco durante le diverse

operazioni del distacco è quella di una sensibile modifica della sua superficie: tonalità e disegno possono restare inalterate, eppure, ciò nonostante, si può notare spesso nel dipinto una specie di infiacchimento non facilmente spiegabile. Studiosi e critici hanno rilevata questa sorta di debilitazione in diversi affreschi trasportati, ma senza riuscire a identificarne la causa.

Per risalire alle origini del fenomeno è bene tener presente come si svolga tutto il processo del distacco e quali materie vi siano impiegate.

Prendiamo ad esempio il caso tipico di un affresco il cui colore abbia tendenza a staccarsi dall'intonaco: in alcune zone, specialmente negli scuri, il colore vi si presenta arido e contratto, formato da piccole scaglie pronte a cadere al minimo sfregamento o anche spontaneamente sotto l'azione dell'aria troppo secca.

Il tentativo, ormai sperimentato innumerevoli volte, di consolidare sul posto una simile pittura, si è dimostrato inefficace, col risultato, anzi, di aggravarne le condizioni. Per salvare il dipinto non rimane allora, ovviamente, altra via che quella del distacco. Il procedimento per una tale operazione è noto. Occorre prima di tutto fare aderire nuovamente al piano originario il colore sollevato. Dato che questo consolidamento ha una funzione provvisoria, si deve usare un fissativo reversibile, tale da poterlo rimuovere dopo il trasporto; che non sia però facilmente solubile in acqua, nè fredda nè calda. Talvolta può risultare utile l'uso di una resina oppure della caseina. Sarà sempre bene comunque lasciare sulla pittura la minor quantità possibile di fissativo, dato che il suo compito è quello di mantenere al loro posto per poco tempo le scagliette di colore già sollevate. Si applicherà quindi sulla superficie dipinta un primo strato di tela di cotone a mezzo di colla di ossa, o mista di ossa e carniccio, a seconda del grado di umidità dell'ambiente e della stagione, e — quando questo si sia asciugato — un secondo strato di tela di canapa, con lo stesso collante. Se la stagione sarà favorevole e il muro non umido, dopo alcuni giorni l'intelamento risulterà completamente secco e disposto a staccarsi dal muro con facilità alla minima sollecitazione, portando con sé lo strato del colore. Il colore stesso fino a questo punto, e anche dopo il suo distacco e il successivo rinettamento dai residui dell'intonaco, avrà mantenuto, fedelissima, l'impronta che aveva sul muro: ha conservato cioè le striature formate dal pennello che lo stendeva quand'era fresco e corposo, la levigatezza smaltata prodotta dall'accarezzamento delle velature, come la ragnatela sottile delle screpolature dell'intonaco; insomma tutto il gioco prezioso della superficie originaria della pittura a fresco, d'essenziale importanza nel valore espressivo dell'opera.

Nel prosieguo delle operazioni di trasporto è prevista ancora un'azione di consolidamento del colore da tergo prima di affidarlo a un nuovo supporto, dato che da tergo esso presenta una resistenza minore dopo l'azione di sgretolamento dello strappo e della raschiatura.

Le materie abitualmente impiegate a questo scopo sono diverse e varie. Alcuni preferiscono ancora seguire i consigli del Secco-Suardo adoperando il latte, altri si servono della gommalacca (ma sempre più raramente perchè questa si insinua nel colore e produce spesso fastidiosi

bianchimenti sulla pittura, difficilmente removibili); altri infine adottano la resina vinilica o acrilica emulsionata, debitamente diluita in acqua.

Ora, la presenza dell'acqua, tanto nel latte quanto nella resina emulsionata, fa rigonfiare la colla dell'intelaggio e le fa perdere quindi l'impronta della superficie pittorica quale aveva fino adesso mantenuto fedelmente. A tale alterazione ne farà seguito un'altra dello stesso genere allorchando si vorrà far aderire l'affresco alla definitiva tela di supporto e sarà prodotta ancora dall'umidità della mestica impiegata come collante.

Anche se non si abbia modo di spiare esattamente il momento preciso in cui avviene l'alterazione e la piega che essa prende, non è difficile immaginare come si produca. La colla, condizionata da un lato dalla misura quasi fissa della tela (la quale semmai con l'umidità si restringe), si dilata e rigonfia in piccole creste o in grumoli, scompigliando le particelle del colore a seconda della maggiore o minore resistenza che questo oppone. E il colore non tornerà mai più sulle posizioni originarie; avverrà anzi che la mestica, asciugando prima della colla, fisserà indelebilmente la nuova disposizione confusa e casuale prodotta dalla colla.

Quando tutto questo sia accaduto non rimarrà altro da fare al restauratore, sia pure accorto e coscienzioso, che constatare, al momento della rimozione della prima tela, quanto è accaduto, e di tentare, secondo le sue possibilità, di evitarlo in avvenire.

Una superficie che prima era levigatissima può essere divenuta come lievitata o vaiolosa, il tocco della pennellata corposa può aver perduto ogni efficacia, quella che era una tipica superficie di muro può avere acquistato l'aspetto di una qualunque torbida materia senza carattere.

Per diminuire le possibilità di questo pericolo si dovrebbe fare attenzione particolare alla stesura del collante acquoso di consolidamento sul tergo del colore, stendendolo cioè in più mani, a poco per volta, e lasciandolo bene asciugare fra una mano e l'altra: ma — cosa anche migliore — si dovrebbe escludere l'impiego di materie che contengono acqua, sia per il consolidamento che per formare la mestica, almeno quando si tratti di opere di notevole importanza e particolarmente delicate. Le resine sintetiche in soluzione offrono qualità adatte e appaiono degne di serio affidamento.

In ultimo dovremmo accennare anche al problema dei supporti e dei telai definitivi. Più che su altri aspetti del complesso lavoro del trasporto di un affresco si è avuto su questo argomento il maggior numero di discussioni.

Due sono i metodi comunemente adottati e fondamentalmente diversi fra loro: quello di affidare l'affresco distaccato a diversi strati di tele, tese poi su telai lignei o metallici; e l'altro che prevede l'applicazione della tela di supporto del colore a un piano rigido.

È bene tener presente per il futuro comportamento dell'affresco affidato soltanto alla tela (primo caso contemplato) il contrasto esistente, e che sempre si accrescerà col tempo, tra la fibra della tela e il caseato di calcio di cui è formata la mestica, tendenti per loro natura a contrarsi, l'una con l'umidità (cui è refrattario invece il caseato) e l'altro con il caldo (quando la tela s'allenta).

Da questo urto di forze nasceranno inevitabilmente screpolature e indebolimenti già osservati in molti casi di vecchi e recenti restauri. La tensione automatica, poi, ricercata con molle di acciaio è da ritenere che aumenti il contrasto e al posto dell'afflosciamento delle vecchie tele possiamo prevedere un inasprimento delle desquamazioni. Al sostegno rigido d'altra parte viene sovente mossa l'obiezione di formare intralcio per un'eventuale ulteriore manipolazione della superficie dipinta. Ritenere invece più difficile demolire un piano di masonite che una tela di canapa intrisa di caseato, quando questo risultasse necessario, è un errore, in quanto la durezza della tela è assai più irriducibile di quella della masonite che si taglia e si sfoglia facilmente.

Ma non è questa la sede adatta per sollevare discussioni e sostenere precisazioni su questo punto. Ci vogliamo limitare alla proposizione che abbiamo fatta di alcuni problemi fondamentali, rimandando al luogo e al momento idoneo gli ulteriori chiarimenti indispensabili.

L. TINTORI

LA GALLERIA DI PALAZZO ROSSO RINNOVATA

L'ANNO 1961 segnava per Genova un avvenimento artistico di eccezionale portata: la riapertura al pubblico di Palazzo Rosso che concludeva nel migliore dei modi la lunga vicenda dei restauri della dimora dei



FIG. I - GENOVA, PALAZZO ROSSO - CORTILE