

kermes

LA RIVISTA DEL RESTAURO

Gennaio - Marzo 2002

Anno XV, Trimestrale,
Sped. in abb. post., 45%, art. 2
comma 20/b, legge 662/96
Autoriz. Direz. Fil. Modena
tassa riscossa / taxe parcue

NARDINI EDITORE

€ 15,49 L. 30.000

45

IL DIBATTITO
La leggibilità e Beck

CRONACHE DEL RESTAURO
- Una scultura in avorio del XVII sec.
- La Cappella Contarelli

DOSSIER
Dendrocronologia e architettura

LA RICERCA
Un nuovo telaio elastico

PROGETTI INTERNAZIONALI
- Restauri in Kosovo
- Cuba: conservazione e climi tropicali

LA PROFESSIONE
Merloni/ter: discussione aperta

WEB
Siti garantiti per i musei

ISBN 88-404-4262-6
9 788840 442624

ANNO XV - NUMERO 45
GENNAIO - MARZO 2002

kermes

LA RIVISTA DEL RESTAURO

SOMMARIO



NOTIZIE E INFORMAZIONI
a cura di *Marco Monti* 3

IL DIBATTITO
Cristina e Leticia Ordóñez
ALCUNE OBIEZIONI A "LEGGIBILITÀ E RESTAURO" DI J. BECK 12

CRONACHE DEL RESTAURO
Bettina Schindler
Una scultura in avorio del XVII secolo al Museo degli Argenti a Firenze
"CURZIO CHE SI GETTA NELLA VORAGINE" DEL MAESTRO DELLE FURIE 13



Cristina Vazio
LA CAPPELLA CONTARELLI IN SAN LUIGI DEI FRANCESI A ROMA
Nuove acquisizioni dopo il restauro 23

DOSSIER
Claudio Menichelli, Olivia Pignatelli
DENDROCRONOLOGIA E ARCHITETTURA 33



LA RICERCA
Carlo Serino, Mattia Serino
UN NUOVO TELAIO ELASTICO PER I DIPINTI SU TELA 45

PROGETTI INTERNAZIONALI
Donatella Cavezzali
IL RESTAURO DELLA MOSCHEA BAJRAKLI NEL BAZAR DI PEJA/PEC
Un intervento a favore del patrimonio culturale del Kosovo realizzato grazie all'impegno italiano 49



Alessandro Gori, Roberta Lapucci
UN CARAVAGGESCO ALL'AVANA
Le opere d'arte italiana nei climi tropicali 56

LA PROFESSIONE
Carlo Federici, Andrea Fedeli, Riccardo Nencini, Giorgio Bonsanti
LA LEGGE MERLONI/TER: DISCUSSIONE APERTA 61

WEB
Giancarlo Buzzanca
INTERNET, DOT MUSEUM ED I NOMI
Per una chiara identificazione dello spazio riservato alle istituzioni museali non-profit 67

Abstracts
in inglese, spagnolo, francese, tedesco 71

AGENDA
MOSTRE 77
CONVEGNI & CORSI 78

In copertina: particolare di uno dei due stipi di manifattura milanese (seconda metà del XIX secolo) in ebano, avorio, pietre dure e semipreziose, Galleria Nazionale d'Irlanda, Dublino. Foto di Francesco Arese Visconti, Firenze.

Un caravaggesco all'Avana

Le opere d'arte italiana nei climi tropicali

Alessandro Gori, Roberta Lapucci

Alessandro Gori, Roberta Lapucci
Docenti dell'università americana SACI (Studio Art Centers International) fondata nel 1975 a Firenze, consorziata con altre università americane e riconosciuta dal Ministro degli Affari Esteri e dal Ministro dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica;

con la collaborazione di:
Rhea Fontaine, Khristine Jeffcoat, Nora Marosi, Mike Reichert Steinhauer, Jennifer Tramutola,
studenti del SACI.

L'intervento di restauro al quale si riferisce l'articolo non è ancora terminato (fig. 1); auspichiamo di poter prossimamente presentare ai lettori, dopo la conclusione dei lavori, una relazione che ne illustri esaurientemente le fasi e i risultati. Pubblichiamo già ora la notizia di questa significativa iniziativa che testimonia l'importante momento di incontro e sollecita ancora una volta quel concorso di idee che solo può far crescere la cultura del restauro verso la comprensione delle caratteristiche proprie di diverse aree culturali e geografiche. La Redazione

Negli ultimi anni il programma universitario americano di restauro della Art Centers International di Firenze (SACI), ha focalizzato la sua attenzione su alcune tematiche conservative legate ai fattori climatici avversi tipici dei climi della fascia tropicale. Questo sia per la presenza di studenti sudamericani, giapponesi o filippini e quindi per il desiderio di svolgere un dialogo internazionale come è nel nome stesso della scuola, sia anche perché i cambiamenti climatici quali l'effetto serra e il niño, porteranno, a detta degli scienziati, nel lasso di tempo di una generazione anche l'Italia a dover affrontare valori elevati di temperatura ed umidità.

A tal fine due anni fa è stata firmata una Convenzione con l'Università di Manila (Filippine) per la creazione di un centro nazionale di restauro per il Sud-est asiatico e sono stati stabiliti rapporti con il governo cubano per interscambi culturali legati allo studio del degrado dell'arte italiana presente all' Avana.

L'obiettivo del corso era osservare come reagisse un'opera eseguita con i materiali ade-



Fig. 1 - Anonimo caravaggesco siciliano, *San Pietro che risana il paralitico* al termine della prima fase di restauro.

guati al clima europeo quando è sottoposta a fattori microclimatici diversi: a Cuba la temperatura è pressoché costante e calda, non scende sotto i 10 gradi centigradi in pieno inverno, è mediamente sui 25-28 gradi per quasi tutto l'anno e tocca punte di 30-40 gradi in luglio e agosto. L'umidità relativa è un fattore ancora più critico: mediamente è intorno all'80%. Nei mesi delle piogge (ottobre-novembre) si aggira su valori del 90%.

In questa prospettiva, dal 25 aprile al 6 maggio 2000, si è tenuto un corso di aggiornamento presso l'Atelier di Restauro dell'Oficina del Historiador, Palazzo dell'Obra Pia, l'Avana Vecchia (fig. 2). Grazie alla sensibilità di Eusebio Leal Spengler[1] (fig. 3), i permessi delle autorità cubane sono giunti senza alcuna difficoltà. Così per la prima volta studenti americani e cubani hanno potuto studiare insieme superando barriere politiche e culturali. Al corso hanno partecipato due docenti SACI,[2] cinque restauratori cubani dell'Oficina dell'Historiador e del Centro Nacional de Conservaciòn Restauraciòn y Museologìa (CENCREM),[3] e

Analisi scientifiche

Aida Rodriguez Gonzalez,
Centro Nacional de Conservaciòn, Restauraciòn y Museologìa (CENCREM), l'Avana, Cuba
Irminia Herrera Martinez
Laboratorio Central de Criminalistica (LCC), l'Avana, Cuba

L'opera anonima *San Pietro che risana un paralitico* attribuita alla scuola caravaggesca è stata oggetto di analisi che avevano due obiettivi fondamentali:

-conoscere se i materiali e i procedimenti utilizzati in quest' opera corrispondessero al periodo barocco e specificamente a quelli caratteristici delle opere di questa scuola pittorica;

-fornire informazioni ai restauratori in merito ai materiali costitutivi contribuendo alla messa a punto di un adeguato intervento di restauro.

Campionatura dall'opera

Si sono estratti alcuni campioni dall' opera con l'aiuto di un bisturi molto sottile, cercando di realizzare le incisioni in quelle zone in cui esistevano distacchi dello strato pittorico e che non sarebbero state compromesse con l'asportazione di essi. Ogni campione contiene tutti gli strati dal film pittorico alla preparazione.

Mediante il microscopio stereoscopico binoculare ciascun campione è stato suddiviso in due parti; una si è utilizzata per lo studio della sovrapposizione degli strati (stratigrafia) mediante microscopia elettronica a scansione con microanalizzatore a raggi X (SEM-EDX); l'altra parte si è usata per l'analisi della composizione elementale mediante spettrometria ad emissione atomica e per la determinazione dell'agglutinante della preparazione mediante spettroscopia a infrarossi a trasformata di Fourier (FTIR).

Tecniche di analisi

Sono stati utilizzati i seguenti metodi di indagine:

microscopia ottica: ingrandimenti (125x-625x)

Prove microchimiche per determinare la presenza del piombo e dell'olio essiccativo.

Spettrometria a emissione atomica.

Microscopia elettronica a scansione abbinata al microanalizzatore di raggi X.

Spettroscopia a infrarossi a trasformata di Fourier.

Risultati

S.P. = Strato pittorico

E1 = Campione estratto n. 1

E2 = Campione estratto n.2

E3 = Campione estratto n.3

E4 = Campione estratto n.4

Analisi stratigrafica mediante microscopia ottica.

La microfotografia è stata realizzata a 250x sui campioni 2 (situato fra le dita del paralitico) e 3 (situato nell'omero del paralitico: in essi è stato osservato un doppio strato di preparazione.

La spettroscopia a infrarossi a trasformata di Fourier mostra i vari livelli:

E1- Imprimitura della tela con colla animale.

E2 e E3- Doppio strato di preparazione. Lo strato più interno (E2) contiene colla.

S.P. Il colore nero con pigmenti rossi è formato da carbonato di calcio, nero organico, pigmenti di terre che contengono una bassa proporzione di pirite e bianco di titanio (zona di ritocco pittorico) agglutinati con olio essiccativo.

Conclusioni

L'opera presenta:

Un'imprimitura bianca a base di carbonato di calcio e colla.

Due strati preparatori di colore bruno rossastro ottenuto con pigmenti a base di terre.

Lo strato sottostante contiene colla e olio; il soprastante solo olio. Per entrambi la carica inerte è sempre carbonato di calcio.

La presenza di colla nel campione n. 2 si deve a due cause:

-Penetrazione proveniente dallo strato di colla con il quale è stata preparata la tela prima dell'imprimitura.

-Penetrazione di colla prodotta da una rintelatura realizzata sull'opera in un precedente restauro.

Il bianco impiegato dall'artista è bianco di piombo.

Il colore dell'incarnato nell'omero del paralitico è stato realizzato mediante mescolanze di pigmenti di bianco di piombo, carbonato di calcio, terre (ocre) ricche di ossido di ferro, porpora e verderame (acetato basico di rame) la cui formula è $Cu(C_2H_3O_2)\cdot 2Cu(OH)^2$.

nove studenti dei quali metà erano americani[4] e metà cubani.[5]

Sponsor principale dell'iniziativa è stata la Aireurope, compagnia aerea di Lupo Rattazzi, principale vettore verso l'isola di Fidel Castro, che trasporta ogni anno oltre 360.000 turisti italiani.

Il corso ha focalizzato l'attenzione sul restauro di un dipinto, *San Pietro che risana un paralitico*, eseguito da un anonimo caravaggesco siciliano della cerchia di Alonzo Rodriguez,[6] fra il 1630 e il 1640 (fig. 1).

La provenienza originale del dipinto è collegata al fiorente commercio con il Nuovo Mondo che aveva luogo a Siviglia, città ricca di opportunità di nuovi mercati nella prima metà del Seicento. Furono infatti molti i pittori della Spagna e dei Vicereami spagnoli (per il dipinto in esame si fa riferimento alla Sicilia) che incrementarono la produzione di opere religiose a carattere speculativo[7] da esportare nei monasteri delle colonie spagnole in America.

Generalmente non viaggiavano i quadri più difficili da interpretare e di più alta qualità; si mirava a un pubblico di non intenditori e si considerava il rischio della perdita o del danneggiamento dei dipinti in un mare lontano, poco conosciuto e infestato da pirati e corsari.

Particolarmente forte nel sud America era l'Ordine della Mercedes (legato ai domenicani), fondato a Barcellona nel 1218 (lotta per la riconquista della Spagna dai Mori). La canonizzazione del loro fondatore, Pietro Nolasco, avvenuta nel 1628, causò la richiesta nel lustro successivo, di molti dipinti con San Pietro come soggetto principale, tra cui quello in esame.

Nel XIX secolo quest opera era ubicata nel Convento di San Augustìn, l'Avana Vecchia, dove era rimasto fino al 1830 quando il Convento venne soppresso e distrutto. Il dipinto passò quindi al Museo Nacional de Belas Artes, recentemente riaperto a seguito di restauri; la tela è attualmente visibile, ma in temporaneo deposito, presso la chiesa di San Francesco.

Durante le due settimane di corso si è proceduto a una ricognizione diagnostica preliminare: le analisi scientifiche effettuate dal CENCREM[8] sono state di grande aiuto per la definizione delle sostanze componenti la preparazione e lo strato pittorico dell'opera studiata. A seguito delle prime valutazioni e di una lieve pulitura preliminare si è deciso di effettuare una serie di test, atti a determinare quale potesse essere il migliore adesivo per la rintelatura del dipinto. La considerazione di questo problema è stata infatti il nucleo centrale del dibattito che ha animato il corso. I precedenti esperimenti effettuati sia negli anni Cinquanta su quest'opera, che negli anni Ottanta su altri dipinti con colle di natura organica (animali)



Fig. 2 - L'Avana Vecchia, Palazzo dell'Obra Pia, sede del Laboratorio, cortile interno.



Fig. 3 - Eusebio Leal Spengler, Roberta Lapucci, Alessandro Gori.

3

avevano fornito esiti oltremodo negativi proprio in funzione del clima caldo-umido: le conseguenze erano state in prevalenza attacchi di agenti biologici, rigonfiamenti dell'adesivo, tensioni inidonee della tela, fenomeni di decoesione. Ulteriori esperimenti effettuati negli anni Novanta con adesivi sintetici (Plextol B500 e Plexisol) avevano mostrato subito problemi di scarsa aderenza e breve durata.

Due anni di tempo sono stati concordemente ritenuti un lasso di tempo sufficiente per valutare se i nuovi test effettuati su dei campioni di prova con gli adesivi alla fiorentina da noi proposti[9] fornissero una tenuta tale da giustificare una futura loro applicazione sul quadro caravaggesco.

Siamo pertanto in attesa di tornare all'Avana nel 2002, in occasione della settimana della cultura italiana, per ultimare le operazioni di foderatura, di ulteriore pulitura, di restauro pittorico e di verniciatura finale dell'opera.

Ringraziamenti

Mara Raida Suarez y Portal, organizzazione.

Nicoletta Casalgrande, caposcalo Aireurope, l'Avana.

Marcella Smocovich, ufficio stampa.

Leonardo Borgioli, consulenza sui materiali.

Vittorio Giaccari, fotografie.

Stefano Garosi, consulenza restauro.

Lazaro Ricardo Hernandez Perez, traduzioni.

Riccardo Mibelli, coordinamento.

Note

[1] Historiador de la Habana. *F. Bonazzoli, I restauratori fiorentini conquistano Fidel*, in "Corriere della Sera", 23/4/2000, p. 33.

[2] Roberta Lapucci e Alessandro Gori.

[3] Lidia Pombo Ruiz, Angel Bello Romero, Rafael Ruiz Pina, Leandro Grillo Rodriguez, Juan Carlos Bermejo Puig.

[4] Mike Reichert Steinhauser, Jennifer Tramutola, Nora Marosi, Rhea Fontaine, Khristine Jeffcoat.

[5] Oltre agli studenti hanno partecipato al seminario vari specialisti delle diverse istituzioni locali; pertanto si è preferito fornire in questa nota un elenco per ente di appartenenza: per l'Oficina de l'Historiador: Yanin Hernandez Gonzalez; per il Museo Nacional de Belas Artes: Roberto Alvarez e Boris Morejon; per il Cencrem: Ana Cepero, Zaida Sarol Cepero, Amer Campos Prieto, Circe Avila Torres, Aida Rodriguez Gonzalez.

[6] Alonzo Rodriguez, pittore caravaggesco messinese, definito dalle fonti il "Carracci della Sicilia", per il suo naturalismo classicheggiante e raffaellesco. Nato nel 1578 e morto nel 1648. Presente a Roma nel 1606, si distanzia dal Caravaggio intorno al 1617 per "certi riflessi spagnoleggianti"; ebbe una fiorente scuola e bottega nell'ambito delle quali è attualmente orientata la mia ricerca (F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività del Caravaggio in Sicilia. Due momenti del Caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in Catalogo mostra: *Caravaggio in Sicilia*, Siracusa (Palermo), 1984, pp. 101-144 e M. Marini, *Alonzo Rodriguez "stimato principe de' siciliani pittori". Un contributo alla sua conoscenza*, in Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, 1981, nn. 5-6, pp.33-38.

[7] D. Kinkead, *Juan de Luzòn and the Sevillian Painting trade with the New World in the second half of the XVII century*, in "Art Bulletin", 66, 1984, pp. 303-312.

[8] Si ringrazia la direttrice Ana Cepero Acan per le analisi relative a n. 5 campioni, si veda il box *Analisi scientifiche*.

[9] Abbiamo incollato porzioni di tela di lino anversa e di tela poliestere con tre adesivi: pasta d'amido, pasta d'amido con 10% di Primal AC33, pasta fiorentina.

L'uso di cera e resina, in questo caso, non è stato ritenuto opportuno sia per la necessità di utilizzare una temperatura piuttosto elevata per sciogliere la cera, sia per il forte aumento di peso che essa avrebbe comportato per un dipinto di grandi dimensioni, sia perché l'acidità della cera avrebbe attaccato il retro della tela, sia perché si sarebbe provocato un cambiamento dell'indice di rifrazione della tela e della preparazione e quindi uno scurimento generale dell'opera, sia per la natura stessa del dipinto (preparazione grossa e tela spessa) che avrebbe beneficiato di maggiori vantaggi dall'uso dell'umidità piuttosto del calore.