

Bronzino, De Chirico e altri restauri per Casa Siviero

19 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014

Firenze, Museo Casa Siviero

Volume 1 - Pitture



Regione Toscana

Organizzazione della mostra
Regione Toscana
Settore Musei e Ecomusei
Elena Pianea, Cinzia Manetti, Attilio Tori

Restauro dei dipinti:
L'Officina del Restauro di Andrea e Lucia Dori,
Kyoko Nakahara, Studio 4

Direzione scientifica dei restauri
Daniele Rapino, Soprintendenza Polo Museale
Fiorentino

Testi: Elena Pianea, Daniele Rapino, Andrea e
Lucia Dori, Stefania Vasetti, Kyoko Nakahara,
Attilio Tori, Valeria Cocchetti

Fotografie: Andrea e Lucia Dori, Claudio
Giusti, Kyoko Nakahara, Attilio Tori, Studio 4,
Archivio Casa Siviero

Si ringraziano per la collaborazione prestata:
Paola Bracco, Ottavio e Daniele Ciappi,
Francesca Graziati, Marco Ciatti, Bruno
Radicati

Immagine di copertina
Saggi di pulitura sul ritratto di Cosimo I
(foto A. e L. Dori)

Quarta di coperta
Pulitura dei residui di carta sul dipinto
Cavalli e cavalieri antichi di De Chirico
(foto Studio 4)

Realizzazione grafica e stampa
Centro Stampa
Giunta Regione Toscana

Stampa ottobre 2013



Museo Casa Rodolfo Siviero
Lungarno Serristori, 1 - Firenze
www.museocasasiviero.it
casasiviero@regione.toscana.it

Presentazione

di *Elena Pianea*

È un piacere festeggiare il 450° anniversario dell'Accademia delle Arti del Disegno restituendo al pubblico dopo il restauro il ritratto – eseguito nella bottega di Bronzino negli anni di attività di Alessandro Allori – di Cosimo I de' Medici fondatore della celebre istituzione culturale che tra 1971 e 1983 fu presieduta dal nostro Siviero.

In mostra accompagnano la preziosa tavola cinquecentesca una serie di altre opere che ben documentano la passione eclettica di Siviero per l'antico e, soprattutto, il suo interesse per il Novecento, con una particolare predilezione per De Chirico che, amico e ospite di Castelfranco, aveva frequentato la casa di lungarno Serristori negli anni prebellici.

Il gruppo di importantioreficerie, studiate per noi da Diletta Corsini che ringraziamo insieme a Daniele Rapino, Stefania Vasetti e Dominique Fuchs, una pattuglia di storici dell'arte che ha generosamente approfondito e aggiornato le questioni storico critiche del catalogo, è stato oggetto di restauro da parte dei tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure, prestigioso istituto nazionale con cui quest'anno Casa Siviero consolida la collaborazione sottoscrivendo una convenzione triennale per l'assistenza a tutte le attività di restauro della collezione.

La presente pubblicazione, la cui cura anche questa volta si deve all'infaticabile tenacia e dedizione di Attilio Tori, conservatore del museo, mette dunque a disposizione del pubblico e degli studiosi aggiornamenti storico critici e dettagliatissime schede tecniche di restauro per ciascun manufatto, con l'obiettivo di essere utile strumento di confronto anche professionale per gli addetti ai lavori.

Desidero rinnovare il mio ringraziamento a tutte le persone che hanno collaborato con noi all'organizzazione di questa mostra che rende pubblica la costante azione di tutela, conservazione, studio e ricerca garantiti dalla Regione Toscana a Casa Siviero, non dimenticando che le attività di valorizzazione del museo, coordinate con la collaborazione di Cinzia Manetti, si avvalgono del prezioso contributo dei volontari dell'associazione Amici dei musei fiorentini.

Bottega di Alessandro Allori

Ritratto di Cosimo I de' Medici, seconda metà del XVI sec.

Olio su tavola, cm 72,2x56,5 senza cornice; cm 97x80 con cornice

n. inv. 27F



Il dipinto dopo il restauro eseguito da Andrea e Lucia Dori nel 2012-2013

Scheda storico critica

di *Daniele Rapino*



fig 1 iscrizione sul retro della tavola: *A. Allori detto il Bronzino pinxit*

Il dipinto non compare nell'*Inventario* redatto nel 1956 da Rodolfo Siviero, pertanto è da supporre che sia entrato a far parte della sua collezione successivamente a questa data. Il ritratto di Cosimo I, fondatore dell'Accademia delle Arti del Disegno, con ogni probabilità fu acquistato dal collezionista dopo il 1971 successivamente, quindi, alla sua nomina a presidente della suddetta Accademia, carica che conservò fino al 1983. La scelta fu sicuramente dettata dal desiderio di possedere un ritratto del fondatore dell'Accademia che aveva l'onore di presiedere.

Il duca è volto di tre quarti verso sinistra con tutto il corpo; indossa un abito nero di uso quotidiano, simile ad un farsetto, tenuto chiuso al centro da tre alamari in seta cuciti sul tessuto a formare delle volute; il colletto bianco della camicia, decorato con motivi geometrici a losanghe, fuoriesce dalla parte superiore dell'abito e incornicia il volto dell'effigiato, accentuando la luminosità dello sguardo. Un semplice nastro in seta nera, leggermente ritorto, gira intorno alle spalle e trattiene all'altezza del petto, infilato in un anellino, il ciondolo dell'Ordine del Toson d'oro, onorificenza ricevuta da Cosimo nel 1545. L'incarnato del volto mostra una calda tonalità e crea un effetto di luci ed ombre: solo lo sguardo appare leggermente bloccato e un po' plastico. Nella parte inferiore del dipinto si intravede il pollice della mano sinistra del duca che regge un fazzoletto, mentre lo sfondo è costituito da un colore dalle tonalità grigio verdi.

Sul retro della tavola si trova una iscrizione, probabilmente ottocentesca, che attribuisce il dipinto ad Alessandro Allori: "A. Allori detto il Bronzino pinxit" (fig. 1) e identifica erroneamente il granduca Cosimo de' Medici come il marito di Bianca Cappello: "Cosimo de' Medici sposo di Bianca Cappello" (fig. 2).

Il ritratto di Cosimo I potrebbe derivare da un originale perduto del Bronzino, risalente al 1570 circa, forse l'ultimo in ordine di data, in quanto non se ne conoscono altri che mostrino il duca in un'età più avanzata. Da questo antesignano ne sono derivati altri, elaborati nella bottega bronzinesca, il più antico dei quali è indicato dalla critica in quello conservato in una collezione privata americana (Fondazione Federico Zeri scheda n. 35878). Il duca è mostrato, in questo caso, fin sotto la cintola, il braccio sinistro piegato in avanti e con in mano un fazzoletto; nell'angolo inferiore sinistro si intravede parte della mano destra e l'elsa della spada dalla parte opposta; sulle spalle poggia, a formare un largo giro, una preziosa catena d'oro cesellata da cui pende il Toson d'oro.

Questa tavola ha dimensioni maggiori (166,8x85 cm) rispetto alle repliche che si conoscono (fig. 3), perlomeno sei oltre tre miniature



fig. 2 iscrizione sul retro della tavola: *Cosimo de' Medici sposo di Bianca Cappello*



fig. 3 Ritratto di Cosimo I de' Medici da un originale del Bronzino, Roma Palazzo di Montecitorio (da Langedijk 1981-87, vol. I, p. 420)



fig. 4 Giovan Battista Naldini, Ritratto di Cosimo I de' Medici, 1585, Firenze Uffizi n. inv. 2238 (da Langedijk 1981-87, vol. I, pp. 430-431)

di mano anonima, quest'ultime conservate alla Galleria degli Uffizi (Langedijk, *The portraits of the Medici*, vol. 1, p. 420, fig. 27-33e).

Il dipinto della collezione Siviero è da inserire tra queste repliche e presenta delle varianti rispetto alle altre: la vista della mano destra si limita al pollice e ad una piccola porzione del fazzoletto, ma la tavola è stata ridotta di dimensione in tutti e quattro i lati in epoca imprecisata ed ha subito un drastico assottigliamento; la ricca ed elaborata catena d'oro che regge il ciondolo, presente negli altri ritratti escluse le miniature, è qui sostituita da un nastro in seta nera, di modesta fattura; l'abito è chiuso da semplici alamari assenti altrove.

In genere questo tipo di ritratto era replicato più volte ed utilizzato come dono diplomatico, ma in questo caso la semplicità dell'abbigliamento lascerebbe supporre una sua destinazione domestica, o un dono a familiari molto prossimi al duca stesso. È interessante notare come tutti i ritratti di Cosimo I realizzati postumi, derivano dalla tipologia a cui appartiene il Nostro, sia per l'impostazione a tre quarti del busto e della testa che per la presenza del colletto bianco ricamato a losanghe (Langedijk, *op.cit.* p. 410). Il più interessante tra questi è il ritratto ufficiale con le insegne granducali dipinto nel 1585 da Giovan Battista Naldini (Galleria degli Uffizi inv. 2238, fig. 4), a cui ne seguirono molti altri realizzati da artisti diversi.

Il recente restauro (l'Officina del Restauro srl, 2013) ha eliminato dalla superficie del dipinto i numerosi ritocchi e le vecchie vernici ossidate, mettendo in evidenza l'accuratezza con cui è stata stesa la materia pittorica e il trattamento a velature che rendono la pittura smaltata e trasparente. Si tratta di una buona replica realizzata da una mano esperta che ben conosceva la tecnica, dal tocco delicato ma deciso, del Bronzino. Anche la sottile preparazione della tavola, che fu stesa ortogonalmente alle fibre del legno, come usava fare Agnolo, avvalorà l'ipotesi della sua fattura nell'ambito della bottega del maestro con ogni probabilità dopo che fu ereditata dall'amato allievo e figlio adottivo Alessandro Allori (anche lui a volte appellato Bronzino), a cui stilisticamente è riferibile la fattura di questa opera. La mancanza di tracce di incisioni non ha ostacolato il tratto deciso del disegno: i contorni sono definiti in maniera netta, così come la stesura della materia pittorica è perfetta, a suggerire l'esistenza di un disegno preparatorio e di un modello già più volte replicato.

Bibliografia: *Inventario patrimoniale della raccolta Siviero*, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 65, n. 645; Scheda SBAS, Firenze, OA 09/00291014 di C. Strocchi; K. Langedijk, *The portraits of the Medici 15th-18th centuries*, Firenze, Ed. S.P.E.S. 1981-87, 3 voll.; A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze Pitture e sculture dal Medioevo al Settecento*, Firenze, ed. Olschki-Regione Toscana 2006, pp.13, 94, 95, fig. 22.

Il restauro del ritratto di Cosimo I

di *Andrea e Lucia Dori*



fig. 5 Il supporto ligneo prima del restauro



fig. 6 Particolare in corso di pulitura con in evidenza i segni del pennello della fase preparatoria

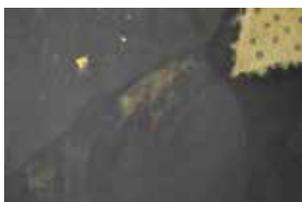


fig. 7 Particolare in corso di pulitura con abrasioni da dove trasparire l'imprimatura giallina

Tecnica costruttiva e stato di conservazione

Il supporto (fig. 5) è costituito da un'asse di legno di pioppo con l'andamento delle fibre in senso verticale. La scelta della tavola impiegata e il tipo di taglio (sub-diametrico) con cui è stato costruito, ha garantito un buono stato di conservazione al supporto, che non presenta significative deformazioni da imbarcamento pur avendo, in un intervento precedente, subito una generale riduzione dello spessore fino a circa un centimetro scarso.

La tavola è stata ridotta anche di dimensioni poiché presenta tutti e quattro i lati tagliati; non è stato comunque possibile risalire alle dimensioni originali.

Non sono presenti traversature né segni a loro riferibili anche se non possiamo escluderne l'esistenza.

La preparazione è molto sottile e stesa ortogonalmente alle fibre del legno come dimostrano i segni del pennello che sono ancora visibili in luce radente (fig. 6): questa caratteristica abbiamo potuto riscontrarla in altre opere di Bronzino come il ritratto di *Laura Battiferri* di Palazzo Vecchio o la *Pietà* di Santa Croce e documentata su altre opere.

Non sono state effettuate indagini distruttive, ma con l'osservazione a microscopio si è riscontrata la presenza di un'imprimatura giallina (fig. 7), del resto visibile anche attraverso le consunzioni e le trasparenze della materia dipinta e generalmente sotto tutti i colori.

Non sono evidenti segni o tracce di alcuna modalità disegnativa, anche se la precisione dei contorni e la loro non sovra missione indicano il rispetto di un modello o la copia da un disegno esistente.

Il probabile legante adoperato, considerando la tecnica sia della bottega che del pittore, sembrerebbe olio, usato in varie proporzioni e modalità.

In generale coesiste sia la tecnica a corpo sia a velatura per la definizione dei chiaroscuri della figura: il fondo grigio verde a corpo scontorna e ritaglia con precisione l'ingombro del volto, del vestito nero e del colletto bianco decorato.

La superficie del dipinto rivelava la presenza di una serie di stratificazioni di varia natura che ne scurivano e alteravano la cromia: oltre alle vernici applicate e ai residui di collanti, erano presenti ripatinature pigmentate sul fondo e sul vestito nero per nascondere abrasioni e perdite di materia (vedi fig. 11 a p. 11).



figg. 8 e 9 Particolari in corso di pulitura



fig. 10 Intero in fase di stuccatura

Questo strato polimerico aumentava le tensioni sulla superficie dipinta fino a creare una fitta rete di micro sollevamenti presenti in maggiore entità sulla parte bassa del dipinto.

Sul tavolato erano anche evidenti due fessurazioni, una delle quali era stata fermata con l'incollaggio di una tavoletta di legno.

Intervento di restauro

L'osservazione a ultravioletti, a luce radente e a microscopio ci ha fornito indicazioni sui ritocchi presenti sulla superficie del dipinto e sui materiali originali e di restauro.

Era necessaria una prima fase di fermatura per mettere in sicurezza il colore originale e poter così proseguire nel restauro: il collante che abbiamo ritenuto il più idoneo è stato la colla di storione che ci ha permesso di far aderire le porzioni sollevate.

I test per l'individuazione dei solventi idonei per la successiva operazione di pulitura ci hanno indicato che le vernici e i ritocchi presenti erano a base resinosa e quindi asportabili con un solvente che agisse su di essa.

La miscela è stata quindi composta da Ligroina e Alcool Etilico in percentuale rispettivamente di 50 e 50 e successivamente addensata con Klucel G; la miscela ottenuta con Fd 67 è stata successivamente lavata con Cicloesano Fd 94 per diminuire la polarità.

Con lo stesso solvente sono stati asportati i ritocchi e le ripassature pigmentate (fig. 8 e 9) fino a liberare il dipinto dalle stratificazioni esistenti sulla superficie e a lasciarne un sottile film in funzione compensativa delle vernici originali.

L'intervento sul supporto, dopo la rimozione del listello incollato, si è limitato all'incollaggio di una spaccatura e al risanamento di una fenditura con l'immissione di un cuneo di pioppo incollato con collante vinilico.

La revisione della fermatura con lo stesso adesivo e con termocauterico ha preceduto l'intervento di stuccatura (fig. 10) con gesso e colla di coniglio con metodo tradizionale e imitazione della superficie.

Le basi preparatorie sono state condotte con tempera Winsor & Newton in sottotono e il dipinto è stato quindi verniciato con Regal Varnish Retouching, vernice a base di resina urea-aldeide Laropal A81.

Il restauro pittorico condotto con Gamblin Conservation Colors è stato effettuato a chiusura e a velatura per le ridotte mancanze e la presenza di molte abrasioni che sono state abbassate in trasparenza.

La verniciatura finale a spruzzo è stata fatta con Regalrez 1094 in White Spirit e Ligroina al 50/50.

La cornice non originale, di fattura novecentesca su modello antico, è stata pulita, stuccata, ritoccata e protetta con cera d'api in White Spirit.



fig. 11 Il dipinto prima del restauro

Anonimo pittore fiorentino

Porte dipinte con paesaggi e motivi decorativi vegetali e fantastici

Seconda metà del XVII sec. (specchiature); metà del sec. XX (telaio esterno)

Legno dipinto, maniglie in ferro battuto e in ottone

Porta dello studio: cm 186,5 x 87,5; specchiature dipinte: *Paesaggio con alberi* cm 60 x 57;

Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici: cm 60 x 57,5, n. inv. 437

Porta del corridoio: cm 187 x 88 c.a; specchiature dipinte: *Paesaggio con alberi* cm 60 x 59,8;

Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici cm 60 x 59,9, n. inv. 444



La porta dello studio (a sinistra) e la porta dell'armadio a muro nel corridoio (a destra), dopo il restauro eseguito da Kyoko Nakahara nel 2012-2013

Scheda storico artistica

di *Stefania Vasetti*



fig. 1 Remigio Cantagallina, *Studio di paesaggio*, GDSU Inv. n. 223 P

Nel piccolo corridoio che introduce allo studio, Rodolfo Siviero fece collocare due porte dipinte acquistate sul mercato antiquariale. Una porta introduce direttamente alla stanza dove amava ritirarsi a studiare, mentre l'altra è situata in fondo al corridoio e nasconde un armadio a muro. Le due porte sono molto simili: sono a unico battente e caratterizzate da due specchiature. In entrambe quella in alto presenta la raffigurazione di un paesaggio con alberi, mentre quella inferiore è dipinta con motivi decorativi a racemi e mascheroni. Non deve essere stata semplice la loro collocazione, ma il risultato finale riesce a valorizzare al massimo i due arredi. Quella dello studio è stata adattata alla luce di un architrave e di due piedritti in pietra serena databili al XV secolo. Intorno all'altra, invece, è stata creata una decorazione con un coronamento a conchiglia ornato al centro da uno stemma con leone rampante. Le porte stesse sono state fortemente rimaneggiate per essere adattate alla sistemazione in Casa Siviero. Il telaio ligneo che incornicia le specchiature è decorato, infatti, con un motivo a macchia di leopardo di gusto tipicamente novecentesco e che si ritrova simile in altri arredi fatti ridipingere da Siviero. Probabilmente questa struttura, così come il retro della porta dello studio dipinto a finto marmo, sono adattamenti voluti da Siviero per mettere questi arredi in sintonia con il resto della casa.

Non sappiamo quando le porte sono state comprate da Siviero, ma è probabile che si tratti di un acquisto fatto dopo la stesura dell'inventario patrimoniale del 1956, dove non figurano. La loro sistemazione nel corridoio risale, comunque, agli anni successivi all'acquisto di Siviero del primo piano del villino, avvenuto nel 1962. Le porte, forse considerate parte dell'immobile, non sono state segnalate nell'inventario pretorile dell'eredità Siviero del 1983 e non figurano di conseguenza neppure nell'inventario patrimoniale della Raccolta pubblicato dalla Regione nell'aprile del 1991.

Il restauro fatto in occasione della mostra e le attente osservazioni della restauratrice hanno portato alla conclusione che le porte sono costituite da più strati lignei; che la parte più antica è quella interna e che su questa sono state dipinte le specchiature. Tale ipotesi è confermata dalla porta del corridoio, il cui retro, dipinto grossolanamente di colore rossastro, ha mantenuto scoperto lo strato ligneo su cui sono stati dipinti i due riquadri e su cui sono state fissate da tergo tre traverse orizzontali per mantenere più stabile la porta. Il restauro ha mostrato anche che le due specchiature sono dipinte su uno stesso supporto ligneo, costituito da tre o quattro



fig. 2 Salvator Rosa, *Studio di paesaggio*, GDSU Inv. n. 848 P



fig. 3 Pellegrino Tibaldi, *Studio per tavolo*, GDSU 998

tavole unite tra loro. Ciò è evidente dalla corrispondenza delle connettiture delle assi tra il riquadro superiore e quello inferiore. L'aver stabilito questo è molto importante per poter datare e attribuire a un'unica mano la specchiatura superiore e quella inferiore.

Se, infatti, i riquadri con i paesaggi si rifanno a una tradizione figurativa che si diffonde in Italia tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, grazie all'opera di Paul Bril e dei pittori italiani che immediatamente l'assorbirono come Remiglio Cantagallina (si veda il disegno 223 P degli Uffizi, fig. 1), Giulio Parigi, i Carracci, e poi successivamente Salvator Rosa (cfr. disegno GDSU n. 848 P, fig. 2), i motivi decorativi vegetali a racemi con mascheroni e animali grotteschi delle specchiature inferiori non possono essere datati per la loro carnosità e plasticità prima della seconda metà del secolo XVII. Pur rifacendosi a motivi della tradizione manierista, come i mascheroni posti alla base della decorazione e i due grifoni affiancati che quasi li comprimono con le loro volute vegetali (si veda a questo proposito il disegno di Pellegrino Tibaldi degli Uffizi n. 998 E, fig. 3), il tutto è reso con un' enfasi ornamentale che ci porta al gusto barocco e ricorda gli stucchi foggini di Palazzo Medici Riccardi.

I due paesaggi, pur fortemente ritoccati e in parte ridipinti in varie epoche (addirittura il restauro ha evidenziato un intervento negli anni '60 del Novecento), rivelano un'eleganza compositiva che richiama a precedenti di Salvator Rosa interpretati da uno dei maggiori diffusori del linguaggio del napoletano a Firenze, Pandolfo Reschi (N. Barbolani di Montauto, *Paesaggio e battaglie a Firenze dopo Salvator Rosa*, in *Firenze milleseicentoquaranta*, Venezia 2010, pp. 325-348). Si vedano gli affreschi della loggia di Levante della Villa La Petraia a Castello, a lui attribuiti e databili al periodo del granduca Cosimo III (figg. 4-5), dove le composizioni sono caratterizzate da legni spezzati in primo piano e intrecci di alberi al centro elegantemente arcuati come quelli di Casa Siviero (N. Bastogi, *La Cappella Nuova o di Ognissanti e i lavori di Cosimo III alla Petraia. La loggia di levante*, in *Fasto di corte. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, Firenze 2007, vol. III, pp. 109-126, fig. 110-111, XXIX-XXXI)



fig. 4 Pandolfo Reschi, *Paesaggio*, Loggia di Levante, Villa La Petraia, Castello (FI)

Pur simili e attribuibili alla stessa mano, i due paesaggi presentano delle differenze di tecnica, come evidenziato dal restauro, e stilistiche. Quello della porta del corridoio risulta più sommario e più semplice compositivamente, mentre quello della porta dello studio è più ricco di elementi e con effetti chiaroscurali più



fig. 5 Pandolfo Reschi, *Paesaggio, Loggia di Levante, Villa La Petraia, Castello (FI)*

accentuati che conferiscono maggiore profondità al dipinto. Da notare come il tronco in secondo piano al centro sia in ombra, ma la sua chioma prenda in pieno la luce, mentre quello in primo piano, completamente illuminato, abbia il fogliame ombreggiato, reso con piccoli tocchi scuri a punta di pennello. Si noti anche come l'alternanza di cespugli in ombra e in luce conduca lo sguardo verso la profondità del secondo piano e poi del fondo. Per questa grazia che quasi prelude al Settecento i paesaggi, e di conseguenza le specchiature inferiori, possono essere datate agli anni '80-'90 del Seicento, come mi suggerisce Riccardo Spinelli (com. orale).

Tale datazione è del tutto coerente con la moda sempre più in voga tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento di decorare le porte e gli scuri delle finestre in ambienti con le pareti completamente affrescate. Anche questi arredi, infatti, partecipavano dell'insieme decorativo della stanza e con le loro pitture, realizzate con la stessa cura degli affreschi, creavano un *continuum* pittorico che ritroviamo in molte ville e palazzi. Esempi di porte dipinte, anche se non con il doppio motivo del paesaggio e dei motivi decorativi vegetali, come quelle di Casa Siviero, si trovano nella Villa Feroni di Buggiano decorata da Pier Dandini e dalla sua bottega (schede OA 00076710-00076712) e nella villa di Lilliano all'Antella (fig. 6 - cfr. P. Maccioni, *Il ritiro di Lilliano*, in *Fasto di corte*, Firenze 2007, vol. III, pp. 162-175, figg. 150-151)

Dobbiamo immaginarci anche per le porte di Casa Siviero l'appartenenza a qualche impresa decorativa di questo genere ed è un peccato che non abbiamo elementi per capire la loro provenienza.

Ringrazio Novella Barbolani di Montauto, Patrizia Maccioni e Riccardo Spinelli per i preziosi suggerimenti per l'attribuzione e la datazione dell'opera.



fig. 6 Rinaldo Botti, *Architetture prospettiche e putti, Cappella, Villa di Lilliano, Antella (FI)*

Bibliografia:

S. Vasetti, scheda OA: 09/00300999

Il restauro della porta dello studio

di *Kyoko Nakahara*



fig. 7 La parte anteriore dell'opera prima del restauro

L'opera è ubicata come da porta di ingresso allo Studio-Biblioteca nel piano terreno rialzato nell'appartamento di Ridolfo Siviero. Si tratta di una porta in legno dipinta con due specchiature dipinte: "Paesaggio con alberi" (specchiatura superiore); "Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici" (specchiatura inferiore). (figg. 7 e 8). Come la porta dipinta nel corridoio (si veda la relativa relazione) che fa *pendant* con questa, la porta appare di costruzione novecentesca con riutilizzo di un pannello dipinto antico. Si differenziano per la decorazione e per la struttura della parte posteriore: la porta in esame presenta delle specchiature dipinte a motivo pseudo-marmo e il telaio portante analogo a quello della parte anteriore, mentre la parte posteriore della porta del Corridoio è semplicemente dipinta di unico colore rossastro senza telaio portante. Si ipotizza che la realizzazione della porta sia stata fatta per la volontà di Siviero dopo l'acquisto dell'appartamento al piano terreno nel 1962. Nel bellissimo disegno di paesaggio di composizione simile con fusti di alberi incrociati e stroncati conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Stefano Della Bella (Firenze 1610-1664), ad esempio, si può trovare un riferimento stilistico per l'opera in esame. (Per notizie storico artistiche più complete si veda, qui, la scheda di S. Vasetti).

Tecnica di esecuzione dell'opera

Il supporto dell'opera è stato costituito da diversi elementi lignei composti da multi-strati assemblati insieme. Come si è detto prima, rispetto alla porta del Corridoio, quella dello Studio-Biblioteca ha un numero maggiore di elementi lignei, di conseguenza, presenta una struttura più complessa. Per una buona comprensione della struttura del supporto e del sistema di assemblaggio di tutti gli elementi lignei occorrerebbe quindi effettuare un'indagine scientifica non invasiva come la radiografia che permette di visualizzare le parti interne non visibili senza smontare la porta. In ogni modo attraverso un'attenta osservazione, si possono rilevare alcune informazioni circa la costituzione dell'opera. Essa sembra essere composta di una tavola principale con delle specchiature dipinte; il telaio portante anteriore decorato a motivo stilizzato pseudo-marmo o 'leopardo', dotato: di battente modanato per le specchiature; di maniglia metallica; di serratura funzionante e di due cardini al lato destro; il telaio portante posteriore decorato a motivo pseudo-marmo o 'leopardo', dotato: di maniglia metallica, di una serratura metallica a forma di aquila bicipite (probabile stile imperiale austriaco); la cornice perimetrale anteriore, modanata e



fig. 8 la parte posteriore dell'opera prima del restauro

dipinta con decorazione semplice a lineette rosse. A differenza della porta nel corridoio, la porta dello Studio-Biblioteca è dipinta sia sul davanti sia sul retro: la parte anteriore posta verso il corridoio ha due specchiature in legno dipinte: “*Paesaggio con alberi*” (60 x 57 cm; specchiatura superiore) e “*Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici*” (60 x 57 cm; specchiatura inferiore), entrambe attribuibili al sec. XVII. La parte posta all'interno della stanza ha due specchiature dipinte con decorazione a pseudo-marmo. E' difficile risalire alla specie legnosa e al taglio di ogni elemento, poiché tutti gli elementi sono stati interamente dipinti tranne le testate delle assi. Il supporto delle specchiature sembra essere composto di varie assi verticali, presumibilmente tre, in legno di qualità mediocre avente numerosi difetti. In corrispondenza della committitura tra le assi è presente una striscia di tela da ammortizzatore, larga circa 2,5 cm, che è stata messa prima di stendere la preparazione al fine di attenuare lo stress meccanico sugli strati pittorici e preparatori dovuto ai movimenti naturali del legno in seguito alle variazioni igro-termiche dell'ambiente.

La preparazione bianca, probabilmente di gesso e colla animale, è presente su tutta la superficie lignea compresi le specchiature dipinte, i telai portanti (salvo bordi), la cornice perimetrale e il tergo della porta. In merito al disegno preparatorio, non si rileva all'osservazione diretta dell'opera (due specchiature dipinte) né all'indagine fotografica digitale a Infrarosso bianco e Nero eseguita con filtro *Wratten 87* a 740 - 1100 nm. Ciò fa presumere che il pittore non abbia utilizzato del nero di carbone né dell'incisione a tale scopo.

Lo strato pittorico delle due specchiature dipinte sembra essere realizzato in modo analogo alle specchiature della porta del Corridoio. Ad un'attenta osservazione si nota tuttavia una leggera differenza nella tecnica pittorica: lo strato pittorico della specchiatura inferiore (“*Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici*”) appare più sottile rispetto alla specchiatura del medesimo soggetto della porta del Corridoio e la preparazione bianca sembra essere maggiormente sfruttata per la campitura chiara, onde evitare di dipingere con impasto contenente colore bianco.

Stato di conservazione dell'opera e interventi precedenti

La tavola centrale con specchiature presenta le sconnessioni tra le assi e le fessurazioni estese e profonde, che sembrano essere imputabili principalmente ad un'eccessiva tensione derivante dagli



fig. 9 specchiature dipinte della porta dello Studio-Biblioteca in luce radente: sopra "*Paesaggio con alberi*"; sotto "*Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici*".



elementi di sostegno rigidi (i telai portanti) assemblati in modo non idoneo che abbiano bloccato i movimenti naturali del legno in seguito alle condizioni igro-termiche non idonee. Questi danni sul legno ripercuotono negativamente anche sugli strati pittorici, infatti la maggior parte di cadute e di sollevamenti del colore è concentrata lungo le committiture delle assi e in prossimità delle fessure della tavola (fig. 9). Tale zona era già stata sottoposta ad interventi di restauro in passato: ritocchi estesamente eseguiti sulle lacune celando anche l'originale previa stuccatura di vario tipo (uno bianco e un altro verde a base di gesso e colla animale, uno a base di materiale simile a segatura e colla forte) eseguita in modo grossolano, ma anche direttamente sul supporto o sulla tela ammortizzante. La distribuzione delle ridipinture è evidente all'esame ai raggi U.V. e all'immagine a Infrarosso falso colore (fig. 10). Alcune zone stuccate e ridipinte presentano attualmente ulteriori piccole cadute.

Le strisce di tela applicate sulle committiture delle assi, in alcune parti, erano staccate dal supporto causando così ulteriore perdita del film pittorico. A luce radente si può notare che le strisce di tela, inoltre, col tempo hanno lasciato le loro impronte sulla pellicola pittorica creando un rilievo. Vi sono anche piccole cadute degli strati preparatori e pittorici che sono avvenute in periodo più recente e sono concentrate nella parte bassa della specchiatura inferiore (fig. 11).

Il telaio portante con motivo pseudo-marmo o 'leopardo' presenta innumerevoli lacune degli strati pittorici e preparatori che sono state sottoposte ad un intervento di ritocco direttamente con colore a olio; il battente di legno modanato e dipinto presenta numerose piccole mancanze lignee e degli strati preparatori e pittorici che risultano in parte già sottoposti ad interventi con uno stucco a base di materiale simile a sughero e a colla forte in modo grossolano. In alcune mancanze degli strati preparatori e pittorici, si nota uno strato simile a gommalacca steso direttamente sul legno scoperto. Sulla superficie pittorica si nota, oltre le ridipinture ormai cromaticamente alterate, uno strato superficiale di colore giallo, probabilmente una vernice alterata o gommalacca, distribuito in modo molto disomogeneo, oltre che uno strato superficiale grigiastro di depositazione atmosferica, che offuscano sensibilmente la lettura dell'opera. Sono visibili anche diversi segni di vandalismo (graffi) lunghi ca. 20 cm che hanno portato via il film pittorico.

L'opera è lievemente infestata dagli insetti xilofagi (probabilmente di famiglia Anobidi per la esigua dimensione circolare dei fori



fig. 10 specchiature dipinte della porta dello Studio-Biblioteca: in alto in fluorescenza UV; in basso in IR falso colore.

di sfarfallamento) in particolare sulle superficie delle specchiature dipinte.

Intervento di restauro

Il restauro dell'opera in esame, come il restauro della porta di Corridoio, ha lo scopo principale di ridurre la precarietà degli strati preparatori e pittorici, seppure limitatamente, in quanto il risanamento del supporto e l'analisi radiografica (che farebbe da guida al suddetto intervento essenziale) non sono stati effettuati in questa occasione.

L'opera è stata quindi *in primis* sottoposta all'intervento di fermatura degli strati preparatori e pittorici e all'intervento di pulitura delle superfici dipinte.

Per individuare il materiale più idoneo per la fermatura sono stati testati vari materiali e sistemi. Il materiale risultato più idoneo è una soluzione acquosa di colla di storione (1: 15 peso/vol) iniettata tramite una siringa con ago finissimo che ha consentito una buona penetrazione e adesione e, in particolare, di non modificare andamento superficiale della zona trattata. Altri materiali provati sono: una soluzione di etere di cellulosa (*Tylose*); *Aquazol* (un polimero idrosolubile) in una soluzione acquosa o una miscela di acqua e etanolo; *Plexisol P550* (resina acrilica) in etere di petrolio 80 - 100°C.



fig. 11 particolare dei sollevamenti e delle cadute di colore presenti nella specchiatura inferiore della porta dello Studio-Biblioteca.

Ai fini di ottenere migliore leggibilità dell'opera, è stato condotto un intervento di pulitura graduale e selettiva che consiste in primo luogo nella rimozione degli strati di deposizione atmosferica e della vernice più recente; il che permette di valutare successivamente il grado di assottigliamento di uno strato superficiale alterato e della rimozione selettiva delle ridipinture estese. Per individuare i materiali e le metodologie idonee sono stati eseguiti test di solubilità su varie zone con sistemi con solventi organici e sistemi acquosi che rispettano l'integrità dell'opera, dell'operatore e dell'ambiente. I materiali selezionati sono stati utilizzati attraverso addensanti per evitare la diffusione verticale dei materiali all'interno dello strato pittorico sottostante. La rimozione delle ridipinture è essenzialmente basata sul criterio della recuperabilità o della stabilità dell'originale. Nel caso in cui l'originale non sia più esistente come nel caso della ridipintura situata su una stuccatura sulle lacune degli strati pittorici, l'opportunità della sua rimozione è stata valutata secondo il loro stato di conservazione, la sua



fig. 12 specchiature dipinte della porta dello Studio-Biblioteca durante la stuccatura.



entità e la loro storicità in quanto alcune ritocchi potevano essere eseguiti al momento della realizzazione della propria porta. Sono stati quindi utilizzati: un *Solvent gel* a base di miscela di solventi avente il valore di Fd76,5 con *White spirit* e Etanolo 99° (75/25% v/v) per la rimozione degli strati di deposizione atmosferica e della vernice più recente; un *Solvent gel* a base di miscela di solventi avente il valore di Fd57,6 con *White spirit* e Etanolo 99° (40/60% v/v) per l'assottigliamento dello strato superficiale alterato (probabilmente gommalacca); un *Gel* a pH 8 a base di miscela di solventi (Etanolo-Alcool Benzilico- acqua demineralizzata) per la rimozione della ridipintura situata sullo stucco verdastro.

Terminata la pulitura, è stata effettuata una prima verniciatura delle due specchiature dipinte con uno strato sottile di resina mastice diluita in n-butilacetato applicato a pennello. La disinfezione preventiva è stata effettuata in questo momento solo sul legno in vista con insetticidi a base di Permetrina.

Si è proceduto ad eseguire la stuccatura nelle lacune degli strati preparatori e pittorici, volta a ricreare una continuità della superficie, con uno stucco composto di gesso di Bologna e colla di coniglio (1 parte di colla di coniglio in peso, 13 parti di acqua in volume e gesso aggiunto a saturazione). Per alcune lacune del supporto ligneo di minore dimensione, prima dell'esecuzione della stuccatura a gesso e colla, è stato utilizzato una resina epossidica (*Balsite*) che crea meno tensione sulle zone adiacenti rispetto alla resina epossidica più comune (*Araldite*). (fig. 12).

Dopo il livellamento delle stuccature è stato condotto il collegamento strutturale all'andamento delle zone circostanti, onde non creare i disturbi ottici. I fori di insetti xilofagi sono stati in primo luogo riempiti da uno stucco a base di *Arboce*l BWW 40 in una miscela di acqua demineralizzata e etanolo (1:1) addensata in etere di cellulosa, *Kluce*l G, per la sua maggiore compatibilità materica con il legno, e successivamente con uno stucco a gesso e colla animale. L'integrazione pittorica è stata condotta con la base a tempera (*Designers Gouache* di Winsor & Newton) e con colori a vernice (*Laropal A81*; *Gamblin Conservation Colors*) che sono pigmenti uniti ad una resina sintetica a basso molecolare, ovvero una resina urea-aldeidica (*Laropal A81*), specificamente messi a punto per il restauro, caratterizzati da ottima stabilità fotochimica e solubili, anche nel tempo, in solventi a media-bassa polarità. Il metodo dell'integrazione pittorica è stato quello di ricostruzione a tratteggio fine o a velatura.

Le superfici dipinte sono state protette con una vernice a base di una resina alifatica, *Regarlex 1094*, con l'aggiunto di *Tinuvin 292* come uno stabilizzatore.

Per i telai portanti e per la cornice perimetrale della porta, sono stati effettuati gli interventi di restauro in modo analogo alla porta di Corridoio.

L'opera così restaurata ha riacquisito la minima stabilità degli strati pittorici e una migliore leggibilità dei due dipinti nelle specchiature mostrando pure il tempo-vita dell'opera (fig. 13).

Il progetto di restauro e conservazione dell'opera prevedeva inizialmente, vista la sua particolare collocazione nell'ingresso allo Studio, di proteggere maggiormente la superficie dell'opera, soprattutto dai contatti accidentali con i visitatori con l'applicazione dei due pannelli in *Plexiglass*. Tuttavia, riconsiderando l'invasività di tale intervento sulla porta e per una buona visibilità dei dipinti, è stato ritenuto opportuno non inserirli, ma ricorrere al sistema indiretto richiamando l'attenzione di visitatori durante la loro visita al Museo e chiedendo di non visitare con oggetti ingombranti (zaini e borse, ecc.).



fig. 13 la porta restaurata tornata nello Studio-Biblioteca di Casa Siviero

Il Restauro della porta del corridoio

di *Kyoko Nakahara*

Tecnica di esecuzione dell'opera

Il supporto dell'opera è dunque stato costituito da diversi elementi lignei composti da multi-strati assemblati insieme (fig. 14). Per una buona comprensione della struttura del supporto e del sistema di assemblaggio di tutti gli elementi occorrerebbe effettuare un'indagine scientifica non invasiva come la radiografia che permette di visualizzare le parti interne non visibili senza smontare la porta. In ogni modo attraverso un'attenta osservazione, si possono rilevare alcune informazioni circa la costituzione dell'opera. Essa sembra essere composta di una tavola (181,5 x 81 ca. cm con uno spessore di 2,8 cm) con due specchiature dipinte avente tre traverse orizzontali inchiodate sul tergo; le assi portanti dipinte con decorazione stilizzata a motivo pseudo-marmo o 'leopardo', dotate di battente modanato per le specchiature; di maniglia metallica; di serratura funzionante e di due cardini al lato destro; la cornice perimetrale modanata e dipinta con decorazione semplice a lineette rosse. E' difficile risalire alla specie legnosa e al taglio di ogni elemento, poiché tutti gli elementi sono stati interamente ingessati e dipinti tranne la testata inferiore che viene posta sopra il pavimento e generalmente non è in vista. Giudicando solo dalla visione limitata della superficie del legno, si può presumere che la tavola principale potrebbe essere in legno di latifoglie (come pioppo) e la cornice perimetrale in legno di conifere (come abete).

Il supporto delle specchiature sembra essere composto di varie assi verticali, presumibilmente tre (larghe ca. 24,7 cm - ca. 30 cm - ca. 26 cm) o quattro (larghe ca. 24,7 cm - ca. 16 cm - ca. 14 cm - ca. 26 cm), in legno di qualità mediocre avente numerosi difetti ed una rifinitura grossolana. In corrispondenza della commettitura tra le assi è presente una striscia di tela da ammortizzatore, larga circa 2,5 cm, che è stata messa prima di stendere la preparazione al fine di attenuare lo stress meccanico sugli strati pittorici e preparatori dovuto ai movimenti naturali del legno in seguito alle variazioni igro-termiche dell'ambiente.

La parte posteriore della tavola principale è dipinta interamente di colore a tempera rossastra (fig. 15) e sono presenti tre traverse orizzontali inchiodate con tre chiodi massicci a testa quadrangolare. Si presume che la colorazione rossastra del tergo della tavola sia stata effettuata al momento della realizzazione della porta e non è coeva alla tavola Seicentesca, in quanto sia la preparazione (gesso e colla animale) che il colore rossastra riempiono lo spazio creato nel tempo tra l'asse deformata e la traversa. Ciò conferma ulteriormente l'ipotesi di riutilizzo del pannello più antico nella realizzazione del-



fig. 14 la parte anteriore dell'opera prima del restauro



fig. 15 la parte posteriore dell'opera prima del restauro



fig. 16 specchiature dipinte della porta del corridoio in IR B/N



fig. 17 specchiature dipinte della porta del Corridoio in luce radente



la porta nel secolo XX. Sul tergo di questa tavola si notano alcuni chiodi di ferro foggiate a mano per fissare le assi portanti alla tavola centrale; infatti, sulla parte anteriore della porta si vedono alcune impronte dei chiodi in corrispondenza di tale zona.

La preparazione bianca, probabilmente di gesso e colla animale, è presente su tutta la superficie lignea compresi le specchiature dipinte, il telaio portante, la cornice perimetrale e il tergo della porta. In merito al disegno preparatorio, non lo si rileva né all'osservazione diretta dell'opera (due specchiature dipinte) né all'indagine fotografica digitale a Infrarosso bianco e Nero eseguita con filtro *Wratten 87* a 740 - 1100 nm (fig. 16). Ciò fa presumere che il pittore non abbia utilizzato del nero di carbone né dell'incisione a tale scopo.

Lo strato pittorico delle due specchiature dipinte sembra essere realizzato con i pigmenti uniti ad un legante, presumibilmente ad un olio siccativo per "*Paesaggio con alberi*" e ad un legante proteico "*Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici*" deducibile dal suo aspetto opaco, dalla presenza dei cretti fini e ramificati e dalla tecnica pittorica per creare un volume attraverso accostamento di colori di vari toni (chiaro-mezzo tono-scuro) e non con sfumatura, che sono osservabili frequentemente in un dipinto a tempera su tavola. Per l'esatta identificazione del *medium* pittorico, tuttavia, si dovrà ricorrere alle indagini scientifiche sofisticate come la gas-cromatografia. Per quanto riguarda la tecnica pittorica, inoltre, si notano tratti fluidi e lisci, privi di pennellate corpose. La gamma cromatica utilizzata per realizzazione dei due pannelli varia da bianco, a blu, a verde, a terre gialle e rosse, a bruni e nero. La cornice e il telaio portante sembrano essere realizzati con la tecnica della pittura ad olio e il loro stile decorativo fa pensare una produzione di bottega.

Stato di conservazione dell'opera e interventi precedenti

La tavola centrale con specchiature presenta le sconessioni tra le assi e le fessurazioni estese e profonde, che sarebbero imputabili principalmente ad un eccessivo *stress* meccanico derivante sia dalla traversatura rigida e non idonea sia dal telaio portante inchiodato sulla tavola che ha bloccato i movimenti naturali del legno in seguito alle condizioni igro-termiche. Questi danni sul legno si ripercuotono negativamente anche sugli strati pittorici, infatti la maggior parte di cadute e di sollevamenti del colore è concentrata lungo le committure delle assi e in prossimità delle fessure della tavola (fig. 17). Tale zona era già stata sottoposta



fig. 18 specchiature dipinte: in alto fluorescenza UV; in basso in IR falso colore



fig. 19 Specchiature dipinte durante la stuccatura



ad interventi di restauro in passato: ritocchi estesamente eseguiti sulle lacune coprendo anche l'originale previa stuccatura di vario tipo (uno bianco e un altro verde a base di gesso e colla animale, uno a base di materiale simile a segatura e colla forte) eseguita in modo grossolano, ma anche direttamente sul supporto o sulla tela ammortizzante. Durante l'intervento di pulitura, è stato possibile constatare che la ridipintura sulle sconnesione delle assi centrali corrispondenti alla figura di mascherone è stata eseguita dopo aver riempito la parte lineare degradata con dei giornali piegati su cui è stata fatta una stuccatura verdastra. Dalla lettura di giornali ritrovati, si evince che questo intervento è stato eseguito negli anni '60 del secolo XX. La distribuzione delle ridipinture è evidente all'esame ai raggi U.V. e all'immagine a Infrarosso falso colore (fig. 18). Alcune zone stuccate e ridipinte presentavano ulteriori piccole cadute.

Le strisce di tela applicate sulle committiture delle assi, in alcune parti, erano staccate dal supporto causando così ulteriore perdita del film pittorico. A luce radente si può notare che le strisce di tela, inoltre, col tempo hanno lasciato le loro impronte sulla pellicola pittorica creando un rilievo. Vi sono anche piccole cadute degli strati preparatori e pittorici che sono avvenute in periodo più recente e sono concentrate nella parte bassa della specchiatura inferiore.

Il telaio portante dipinto con motivo pseudo-marmo o 'leopardo' presenta innumerevole lacune degli strati pittorici e preparatori che sono state sottoposte ad un intervento di ritocco direttamente con colore a olio; il battente di legno modanato e dipinto presenta numerose piccole mancanze lignee e degli strati preparatori e pittorici che risultano già sottoposti ad interventi con uno stucco a base di materiale simile a sughero e a colla forte in modo grossolano. In alcune mancanze degli strati preparatori e pittorici, si nota uno strato simile a gommalacca steso direttamente sul legno scoperto.

Sulla superficie pittorica si nota, oltre le ridipinture ormai cromaticamente alterate, uno strato superficiale di colore giallo, probabilmente una vernice alterata o gommalacca, distribuito in modo molto disomogeneo, oltre che uno strato superficiale grigiastro di deposizione atmosferica, che offuscano sensibilmente la lettura dell'opera.

L'opera è lievemente infestata dagli insetti xilofagi (probabilmente di famiglia Anobidi per la esigua dimensione circolare dei fori di sfarfallamento) in particolare sulle superficie delle specchiature dipinte.



fig. 20 particolare della specchiatura superiore, *Paesaggio con alberi*, della porta del corridoio: in alto prima del restauro ; sotto dopo la stuccatura; in basso dopo il restauro.



Intervento di restauro

Il restauro dell'opera in esame ha lo scopo principale di ridurre la precarietà degli strati preparatori e pittorici, seppure limitatamente, in quanto il risanamento del supporto e l'analisi radiografica (che farebbe da guida al suddetto intervento essenziale) non sono stati effettuati in questa occasione.

L'opera è stata quindi *in primis* sottoposta all'intervento di fermatura degli strati preparatori e pittorici e all'intervento di pulitura delle superfici dipinte.

Per individuare il materiale più idoneo per la fermatura sono stati testati vari materiali e sistemi. Il materiale risultato più idoneo è una soluzione acquosa di colla di storione (1: 15 peso/vol.) iniettata tramite una siringa con ago finissimo che ha consentito una buona penetrazione e adesione e, in particolare, di non modificare l'andamento superficiale della zona trattata. Altri materiali provati sono: una soluzione di etere di cellulosa (*Tylose*); *Aquazol* (un polimero idrosolubile) in una soluzione acquosa o una miscela di acqua ed etanolo; *Plexisol P550* (resina acrilica) in etere di petrolio 80 - 100°C.

Ai fini di ottenere migliore leggibilità dell'opera, è stato condotto un intervento di pulitura graduale e selettiva che consiste in primo luogo nella rimozione degli strati di deposizione atmosferica e della vernice più recente; il che permette di valutare successivamente il grado di assottigliamento di uno strato superficiale alterato e della rimozione selettiva delle ridipinture estese. Per individuare i materiali e le metodologie idonee sono stati eseguiti test di solubilità su varie zone con sistemi con solventi organici e sistemi acquosi che rispettano l'integrità dell'opera e la sicurezza dell'operatore e dell'ambiente. I materiali selezionati sono stati utilizzati attraverso addensanti al fine di evitare la diffusione verticale dei materiali all'interno dello strato pittorico sottostante. La rimozione delle ridipinture è essenzialmente basata sul criterio della ricuperabilità o della stabilità dell'originale. Nel caso in cui l'originale non sia più esistente come nel caso della ridipintura situata su una stuccatura sulle lacune degli strati pittorici, l'opportunità della sua rimozione è stata valutata secondo il loro stato di conservazione, la loro entità e la loro storicità, in quanto alcuni ritocchi potevano essere eseguiti al momento della realizzazione della propria porta. Sono stati quindi utilizzati: un *Solvent gel* a base di miscela di solventi avente il valore di Fd76,5 con *White spirit* e Etanolo 99° (75/25% v/v) per la rimozione degli strati di deposizione atmosferica e della vernice più recente; un *Solvent gel* a base di miscela di



fig. 21 specchiature dipinte della porta del Corridoio: *Paesaggio con alberi*; in alto prima del restauro, in basso dopo il restauro; nella pagina a fronte: *Mascheroni e motivi decorativi vegetali e fantastici*; in alto prima del restauro, in basso dopo il restauro.



solventi avente il valore di Fd57,6 con *White spirit* e Etanolo 99° (40/60% v/v) per l'assottigliamento dello strato superficiale alterato (probabilmente gommalacca); un *Gel* a pH 8 a base di miscela di solventi (Etanolo-Alcool Benzilico- acqua demineralizzata) per la rimozione della ridipintura situata sullo stucco verdastro. Al di sotto di detto stucco, come si è detto prima, sono stati trovati giornali piegati inseriti al fine di riempire il vuoto tra due assi centrali che sono stati rimossi e sostituiti con uno stucco a base di resina epossidica (*Balsite*) che crea meno tensione sulle zone adiacenti rispetto alla resina epossidica più comune (*Araldite*).

Terminata la pulitura, è stata effettuata una prima verniciatura delle due specchiature dipinte con uno strato sottile di resina mastice diluita in n-butilacetato applicato a pennello. La disinfestazione preventiva è stata effettuata in questo momento solo sul legno in vista con insetticidi a base di Permetrina.

Si è proceduto ad eseguire la stuccatura nelle lacune degli strati preparatori e pittorici, volta a ricreare una continuità della superficie, con uno stucco composto di gesso di Bologna e colla di coniglio (1 parte di colla di coniglio in peso, 13 parti di acqua in volume e gesso aggiunto a saturazione) (fig. 19).

Dopo il livellamento delle stuccature è stato condotto il collegamento strutturale all'andamento delle zone circostanti, onde non creare i disturbi ottici. I fori di insetti xilofagi sono stati in primo luogo riempiti da uno stucco a base di *Arbocel BWW 40* in una miscela di acqua demineralizzata e etanolo (1:1) addensata in etere di cellulosa, *Klucel G*, per la sua maggiore compatibilità materica con il legno, e successivamente con uno stucco a gesso e colla animale. L'integrazione pittorica è stata condotta con la base a tempera (*Designers Gouache* di Winsor & Newton) e con colori a vernice (*Laropal A81*; *Gamblin Conservation Colors*) che sono pigmenti uniti ad una resina sintetica a basso molecolare, ovvero una resina urea-aldeidica (*Laropal A81*), specificamente messi a punto per il restauro, caratterizzati da ottima stabilità fotochimica e solubili, anche nel tempo, in solventi a media-bassa polarità. Il metodo dell'integrazione pittorica è stato quello di ricostruzione a tratteggio fine o a velatura (fig. 20)

Le superfici dipinte sono state protette con una vernice a base di una resina alifatica, *Regarlex 1094*, con l'aggiunto di *Tinuvin 292* come uno stabilizzatore.

Per il telaio portante e per la cornice perimetrale della porta, sono stati condotti: 1) l'intervento di pulitura superficiale che consiste nella rimozione dello strato di deposizione atmosferico con



un'emulsione grassa con ligroina 100-140°C (90%) e una piccola percentuale (10%) di acqua demineralizzata emulsionate con tensioattivi che ha consentito una pulitura generale e selettiva rimuovendo solo lo strato di sporco superficiale; 2) stuccatura con uno stucco a gesso e colla per alcune lacune degli strati preparatori e pittorici, e per alcune lacune del supporto ligneo di minore dimensione con resina epossidica (Balsite); 3) fermatura degli strati preparatori e pittorici con colla di storione; 4) integrazione pittorica con tempera (*Designers Gouache* di Winsor & Newton) e con colori a vernice (*Laropal A81*; *Gamblin Conservation Colors*) e 4) verniciatura con *Regarlez 1094*, con l'aggiunto di *Tinuvin 292* come uno stabilizzatore.

L'opera così restaurata ha riacquisito la minima stabilità degli strati pittorici e una migliore leggibilità dei due dipinti nelle specchiature mostrando pure il tempo-vita dell'opera (figg. 21 e 22).



fig . 22 La porta restaurata, tornata nel corridoio di Casa Siviero.

Giorgio De Chirico

Ritratto di Matilde Forti Castelfranco, 1920-1921
Tempera grassa su tela, cm 34,5x28, con cornice cm 44,5x38
n. inv. 2A



Il dipinto dopo il restauro eseguito da Studio 4 nel 2012-2013

Scheda storico critica

di Attilio Tori



fig.1 Autentica della signora Matilde Forti Castelfranco sul retro di una foto del suo ritratto, Firenze Casa Siviero



fig. 2 G. De Chirico, *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*, 1924

L'*Inventario dei mobili e degli oggetti di casa* del novembre 1956 ricorda che il dipinto fu regalato a Siviero dalla Signora Castelfranco nel 1940¹. Il ritratto stava allora nel “salotto verde”, cioè la attuale parte destra del salone con colonne al piano superiore della palazzina, luogo in cui si trovava anche nel 1983 alla morte di Rodolfo Siviero². Dopo la scomparsa della sorella Imelde, a cui era stato lasciato in usufrutto l'appartamento del piano superiore, il dipinto è stato spostato al piano terreno per permetterne la fruizione pubblica.

L'opera è corredata da una fotografia che reca a tergo una dichiarazione autografa della signora Matilde Castelfranco, datata Firenze 23 settembre 1948 e autenticata dal notaio Cesare Guglieri: “Questo dipinto rappresenta il mio ritratto eseguito da Giorgio De Chirico nel 1920 in casa mia Lungarno Serristori 1 a Firenze” (fig. 1).

Matilde Forti era nata a Prato il 22 novembre 1894, in una famiglia di importanti industriali tessili³. Nel 1919 si sposò con il cugino, lo storico dell'arte Giorgio Castelfranco e in quella occasione acquistò il villino in Lungarno Serristori a Firenze, dove la famiglia visse nel periodo tra le due guerre. Negli anni Venti-Trenta De Chirico fu molte volte ospite nel villino Castelfranco e nel 1923-24 dipinse un ritratto della coppia con la casa sullo sfondo (fig. 2). La signora è ricordata come persona molto colta che, pur soffrendo di periodi di depressione, condivideva gli interessi culturali del marito, sostenendoli anche economicamente. Morì il 5 gennaio 1961 a Los Angeles dove si era trasferita, raggiungendo i figli Giovanna e Paolo che avevano lasciato l'Italia al tempo delle leggi razziali.

Il dono del suo ritratto a Rodolfo Siviero appare giustificato nel contesto della forte amicizia e anche riconoscenza nei confronti di quest'ultimo. Durante l'occupazione tedesca, fu Rodolfo Siviero che andò a prendere la signora Castelfranco, rifugiata a Porcozzone nella Marche, per portarla in un luogo più sicuro presso Siena, dove ella rimase fino alla Liberazione. Nel settembre del 1944 la signora vendette il primo piano del villino di Lungarno Serristori a Siviero, che poi acquistò il resto della casa nel 1962.

Secondo l'inventario di casa del 1956 anche altre due opere di De Chirico della raccolta Siviero sono doni della signora Castelfranco. Inoltre si potrebbero riconoscere i lineamenti di Matilde Forti Castelfranco, per quanto trasfigurati da riferimenti a modelli trecenteschi, anche nella figura di donna con mela, opera che, come il ritratto qui presentato, fu dipinta da De Chirico nel 1921 ed era pervenuta a Rodolfo Siviero nel 1940 (fig. 3).



fig. 3 G. De Chirico, *Ritratto di donna con mela*, 1921, Lugano coll. Thyssen: in basso a destra la scritta: luglio 1940 / all'amico Rodolfo Siviero / molto cordialmente / g de chirico



fig.4 retro del ritratto di Matilde Castelfranco, Firenze Museo Casa Siviero

La dichiarazione su foto di Matilde Castelfranco cita l'anno 1920; la scritta a pennello sul retro della tela invece il 1921 (fig.4). Una datazione a cavallo tra questi due anni è del tutto compatibile con il contesto storico e le caratteristiche formali e tecniche del nostro ritratto. Giorgio Castelfranco infatti conobbe De Chirico ai primi di dicembre del 1919, quando si recò a Milano per acquistare un suo dipinto. La conoscenza divenne subito una vera e propria amicizia e il pittore, nei suoi soggiorni fiorentini, era regolarmente ospitato nel villino di Lungarno Serristori. Sebbene non esistano documenti precisi al riguardo, è molto probabile che tra la fine del 1920 e i primi del 1921, mentre eseguiva agli Uffizi la copia del Tondo Doni di Michelangelo, De Chirico fosse ospite della famiglia Castelfranco⁴. Inoltre la tempera grassa usata nel nostro piccolo ritratto rimanda alle ricerche sulle tecniche antiche, che De Chirico inizia proprio mentre esegue questa copia⁵.

Se confrontiamo i lineamenti della signora con quelli del ritratto dei coniugi Castelfranco del 1924, si può notare come il volto di Matilde sia molto più idealizzato. I colori chiari e luminosi recuperati dal restauro, la forma ovale e l'espressione dolcemente malinconica del volto ricordano le figure di Raffaello giovane e rimandano a quanto scritto dallo stesso De Chirico nella presentazione della sua mostra personale tenutasi alla Galleria Arte di Milano nel gennaio 1921: "negli ultimi miei quadri... si troverà quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo olimpico e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera di Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco".

1 *Inventario dei mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Firenze. Lungarno Serristori. Novembre 1956*, ms. conservato a Casa Siviero, n. 161 "De Chirico- Ritratto della Signora Matilde Castelfranco regalatomi dalla Signora Castelfranco nel 1940"

2 Pretura di Firenze, *Verbale di apposizione dei sigilli all'eredità del Prof. Rodolfo Siviero*, n. 513/83, dattiloscritto conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana, n. "2/A"

3 Per tutte le informazioni sui coniugi Castelfranco e il loro rapporto con De Chirico e Siviero vedi. A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 30 gennaio-30 marzo 2010, Centro Stampa. Giunta Regione Toscana 2010

4 cfr. G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, ed. Rizzoli, 1962, p. 125

5 *ibidem*

Il restauro del ritratto di Matilde Castelfranco

di Valeria Cocchetti



fig. 5 Particolare della tela al microscopio ottico

Tecnica di esecuzione e stato di conservazione

Il dipinto è realizzato su di un supporto in fibra vegetale tessuto ad armatura “tela” con fili di diverso diametro tra trama e ordito. La tela è infatti costituita da un filo molto grosso disposto orizzontalmente (nel senso della visione della dipinto) a cui si intrecciano fili verticali molto più sottili: ne deriva che la riduzione (numero di fili in trama e ordito) è abbastanza bassa: in un’area di $\frac{1}{2}$ cm² i fili sono infatti in numero di 6x8.

Dall’esame al microscopio ottico del bordo superiore di tela, leggermente sfrangiata, si apprezza pienamente la differenza di spessore tra il filo orizzontale e quelli verticali ad esso intrecciati (fig. 5).

La tela è tensionata su di un telaio in abete espandibile con biette angolari: sul telaio si trova la scritta “Coll. Siv / de Chirico 1921”, mentre direttamente sulla tela di supporto vi è la scritta a diversi colori “1921/ Giorgio De / Chirico 1921 / Ritratto di / Matilde / Castel= / franco / Coll Siv” (fig. 4) con l’aggiunta dell’emblema di Rodolfo Siviero, l’albero di quercia, dipinto in colore rosso.

Retro del dipinto

La tela fu sicuramente preparata e dipinta su di un telaio provvisorio per poi essere tagliata e montata sull’attuale telaio definitivo, di misure inferiori al provvisorio: la pittura infatti continua anche sugli spessori ed appare evidente come la tela già dipinta sia stata rifilata dopo averla montata sull’attuale telaio (fig. 6).

fig. 6 Particolare della pittura sullo spessore inferiore



fig. 7 Particolare della preparazione

Il bordo sinistro è addirittura ripiegato sul retro del telaio ed inchiodato a questo sia sullo spessore, con chiodi inseriti e ribattuti, che sul retro con chiodi inseriti a dritto.

Dal bordo sinistro appare chiaramente come sulla tela sia applicato uno strato di preparazione a base di gesso e colla di colore bianco, molto spesso e compatto, lasciato a vista nella parte inferiore del medesimo (fig. 7).



fig. 8 Radiografia RX

La presenza di gesso e colla nella preparazione, presunta dall'esame visivo e dalle caratteristiche fisiche del materiale, è confermata dalla **Radiografia RX** eseguita su lastra unica. (fig. 8)

Dalla lettura dell'immagine radiografica emerge chiaramente la forma dipinta del viso, realizzata con materiali fortemente radioopachi (presumibilmente biacca, carbonato basico di piombo), che si impongono sulla radiopacità della stesura di preparazione.

Evidente la collocazione dei chiodi in ferro e la presenza delle scritte sul retro della tela che, in trasparenza, si leggono al contrario.

Particolarmente leggibili risultano il 1921 e la scritta COLL.SIV che si presume siano realizzate con pigmento vermiglione, solfuro di mercurio, fortemente radiopaco.

Per approfondire lo studio della tecnica esecutiva il dipinto è stato indagato mediante una particolare analisi spettrofotometrica non invasiva detta **Spettroscopia di Riflettanza con Fibre Ottiche** (FORS, dall'inglese fibre optics reflectance spectroscopy), tecnica di indubbia utilità nello studio e diagnosi di manufatti artistici.

L'indagine si basa sulla lettura degli spettri di riflettanza di piccole aree di colore (circa 2 mm), acquisiti mediante una sonda semplicemente posizionata sulla superficie pittorica da indagare.

Le misure sono state effettuate su punti significativi di colore sia sul fronte che sul retro, qui a caratterizzare i pigmenti utilizzati per le scritte sulla tela di supporto.

Da specificare che la campagna diagnostica è stata replicata due volte: prima e dopo la pulitura, così da verificare se la presenza del film superficiale grigio potesse variarne i risultati.

Nella figura 9 sono rappresentati contemporaneamente i punti di misura FORS sia su zone precedenti la pulitura che su parti già pulite. In sintesi i pigmenti identificati sul dipinto sono: bianco di piombo; cinabro; ocre gialla; terra d'ombra. È stato rilevato gesso (Solfato di Calcio) come preparazione su tutto il dipinto.

La tavolozza pittorica presenta quindi una gamma di colori molto ristretta, basata su pigmenti della tradizione e senza aperture a colori industriali, che pure de Chirico non sdegnava di utilizzare.

Di seguito lo schema analitico dei pigmenti utilizzati riscontrati in ogni misura FORS.



fig. 9 Misure FORS sul fronte

Confermata la presenza di gesso nello strato preparatorio, come già supposto dalla lettura dell'immagine radiografica.

Nel punto 1, corrispondente al risvolto di tela sul retro avente preparazione bianca, si rileva la presenza di biacca come strato più superficiale, al di sopra del gesso: la prassi trova riscontro nella descrizione, fatta dallo stesso de Chirico, nell'appendice Tecnica della Pittura al termine delle sue "Memorie".

De Chirico consiglia il pittore di dipingere su tele grezze o già preparate a gesso, come si trovano in commercio, a patto che esse siano del tipo assorbente e quindi: *"Se si prende una tela grezza bisogna passarci prima una mano di colla di pesce diluita nell'acqua tiepida e con questa stemperare del gesso fino (gesso da doratori). Si può anche stemperare del bianco di spagna, ed anche del bianco di piombo in polvere, comunemente detto biacca."*¹

Nel nostro caso impossibile definire se la tela utilizzata fu acquistata già con una prima mano di gesso oppure lo strato fu applicato dall'artista. In ambedue i casi il pittore continua nella descrizione delle operazioni soffermandosi sul fatto che, per dipingere adeguatamente, la preparazione dovrà accogliere uno strato di imprimitura: solo così il pennello potrà scorrere sulla superficie ed i colori non saranno assorbiti dalla tela. Tra le varie ricette proposte da de Chirico l'imprimitura potrà essere realizzata con biacca stemperata in emulsione, la stessa che sarà poi utilizzata come legante per dipingere.

Ma soffermiamoci sui colori utilizzati nel ritratto di Matilde: l'incarnato è ottenuto miscelando biacca, ocre gialla e cinabro in varie proporzioni a seconda si tratti delle labbra, delle guance o dei punti di maggiore luce del collo e della fronte.

Il fondale è realizzato con biacca e terra d'ombra, mentre i capelli e gli occhi con solo terra d'ombra; la veste è ottenuta con cinabro, vermiglione, puro.

Sempre in cinabro sono il numero 1921 e la quercia sul retro, emblema di Rodolfo Siviero, mentre una miscela di cinabro e terra compone la scritta, sempre sul retro della tela, con l'attribuzione e il titolo.

Dalle misure FORS non emergono differenze tra i punti indagati prima e dopo la pulitura della superficie pittorica: segno che la presenza del film superficiale non incide minimamente sul riconoscimento degli spettri di riflettanza.

Conferma della presenza di alcuni pigmenti è data dall'indagine a **Infrarosso Falso Colore (IRFC)**, tecnica fotografica digitale in grado di restituire i colori originali in "falsi colori" che ne carat-



fig. 10 Infrarosso Falso Colore (IRFC)



fig. 11 Particolare che mostra la finezza del modellato e grande luminosità tipiche della tempera grassa

terizzano la composizione chimica. Mediante filtri ottici ogni pigmento viene infatti restituito in una cromia caratteristica che ne consente l'individuazione: il cinabro viene restituito in falso colore giallo, l'oltremare in falso colore bluviolaceo ecc. Nel ritratto si conferma la presenza del cinabro per la veste e la sua maggiore concentrazione nelle labbra, guance e profilo è resa visibile dalla falsa colorazione gialla delle parti medesime (fig. 10).

Per quanto riguarda la tecnica pittorica utilizzata non sono state svolte particolari indagini scientifiche: nel caso specifico la predilezione di de Chirico per la sperimentazione pittorica rendeva ancora più arduo il riconoscimento dei materiali organici utilizzati, già di per sé difficoltoso.

L'analisi della tecnica si è svolta perciò sulla base delle caratteristiche del film pittorico, con l'ausilio di fonti bibliografiche. Basandosi sulla dichiarazione autografa di Matilde Forti Castelfranco del 1920 e i resoconti scritti da de Chirico nelle "Memorie" il dipinto è collocato nel periodo pittorico della "tempera grassa": *"Durante i numerosi soggiorni che feci a Firenze, tra il 1919 e il 1924, una volta, mentre copiavo al museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff, che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture ad olio, sono invece tempere grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera"*². I risultati di queste ricerche furono poi raccolti nel "Piccolo trattato di tecnica pittorica" del 1928, dove de Chirico descrive: *"La tempera grassa sarebbe il colore macinato con sostanze oleose e resinose ma solubili nell'acqua perché emulsionate per mezzo del torlo d'uovo"*³.

È ragionevole quindi affermare che il legante pittorico del Ritratto sia costituito da una **"tempera grassa"** che definisce una pittura pura e compatta, con finezze di modellato e grande luminosità.

Il dipinto è inserito in una cornice in noce modanata con ornamenti in oro applicato a missione.

Sul retro una staffa in ferro è inchiodata al margine inferiore e, percorrendo il dipinto verticalmente, passa attraverso un ponticello, sempre in ferro, per andare ad avvitarsi a parete: il sistema è un ingegnoso marchingegno antifurto avente funzione di deterrente.

Stato di conservazione.

Il dipinto è giunto a noi in buone condizioni dal punto di vista strutturale: gli strati pittorici si presentano ben adesi al supporto tela pur con la presenza di una moderata craquelure superficiale



fig. 12 Particolare al microscopio della craquelure derivante dalla preparazione

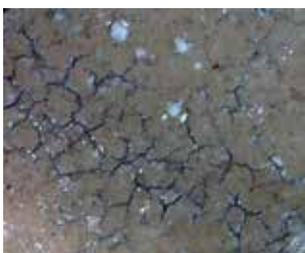


fig. 13 Particolari al microscopio della micro-craquelure derivante dal legante



fig. 14 Particolare dello sporco depositato nella scodellatura

derivata dal naturale invecchiamento dei materiali pittorici. Essa deriva dal rilassamento della tela di supporto che, presumibilmente non ben tensionata, si è allentata sul telaio perimetrale; la naturale contrazione degli strati pittorici ha perciò prevalso sul sostegno del supporto determinando sulla superficie una craquelure irregolare, dall'andamento trasversale a grosse falde.

La crettatura non ha comunque determinato il distacco degli strati pittorici dalla tela: essi risultano talmente coesi da attirare a sé la tela stessa, determinando sul retro lo stesso andamento, in negativo, della craquelure sul fronte. Gli strati pittorici presentano poi una loro caratteristica craquelure derivata dal naturale invecchiamento del gesso di preparazione che, contraendosi, crea un effetto a piccole falde quadrangolari, dai bordi di forma irregolare (fig. 12).

Si noti come nel particolare al microscopio ottico, relativo all'incarnato del ritratto, siano ben visibili le piccole particelle di bianco di piombo grossolanamente macinate nell'impasto.

Una ulteriore micro-craquelure è visibile sempre nell'incarnato e probabilmente derivante dall'utilizzo di materiali eterogenei nell'emulsione adottata come legante (fig. 13).

Sulla superficie pittorica è presente uno spesso deposito atmosferico conglobato, alteratosi in film grigio-nerastro particolarmente dannoso da un punto di vista estetico. Si presume vi sia stato in passato un tentativo di assottigliare tale deposito, in quanto esso è particolarmente evidente all'interno della scodellatura superficiale descritte in precedenza.

Il tentativo di pulitura, grossolano e non incisivo, ha determinato così un fastidioso effetto denominato a "macchia di leopardo" dove lo sporco superficiale è rimasto depositato all'interno della scodellatura, mentre sui rilievi la superficie pittorica appare decisamente più chiara (fig. 14).

Osservando il retro si rileva come l'impronta al negativo della crettatura orizzontale risulti ancor più evidente per la diversa colorazione del cretto stesso: presumibilmente in conseguenza al tentativo di pulitura del colore si è favorita la penetrazione dello sporco superficiale attraverso il cretto, ora perfettamente visibile come un'impronta scura e leggermente traslucida.

Attuale intervento di restauro

Come già accennato il dipinto presentava principalmente un danno di tipo estetico, dovuto alla presenza dello spesso film di deposito superficiale di colore grigio.



fig. 15 saggi di pulitura; in alto lo sfondo a sinistra; in basso l'incarnato e il vestito



Previo test di solubilità del materiale stratificato è stato perciò messo a punto un idoneo solvente, capace di solubilizzare il conglobato atmosferico nelle condizioni di maggior sicurezza per gli strati pittorici. Mediante Emulsione Grassa a Ph neutro è stato possibile rimuovere completamente il deposito grigio superficiale, lasciando intatta la vernice di protezione. L'azione solubilizzante è infatti svolta da un tensioattivo in acqua, il tutto stabilizzato in un mezzo non acquoso che garantisce la bassa azione solvente del sistema: l'essenza di petrolio (fig. 15 e 16).

Al termine dell'intervento il dipinto ha riacquisito luminosità e brillantezza, conservando del tutto la vernice superficiale ancora limpida e trasparente.

Ovviamente non è stato necessario procedere con la pulitura, in quanto le caratteristiche fisiche ed ottiche della vernice garantivano del tutto la perfetta lettura dell'immagine pittorica.

Solo alcune piccole e rare perdite di colore erano presenti sulla superficie pittorica, per cui le perdite sono state stuccate a gesso e colla di colore bianco, livellate e adeguate strutturalmente alle parti circostanti (fig. 17).

Dopo una prima integrazione con colori ad acquerello l'integrazione definitiva è stata realizzata con colori a vernice Gambiln, a base di resina Laropal A81, ultima generazione di pigmenti per il restauro che presentano alta stabilità con l'invecchiamento e maggiore resistenza agli agenti climatici esterni (luce visibile e UV).

Il dipinto è stato quindi verniciato con resina Laropal A81, resina a basso peso molecolare, che consente una facile rimozione nell'eventualità di futuri interventi di restauro.

Per quanto riguarda la cornice è stato eseguito un semplice intervento di manutenzione in quanto su di essa era presente lo stesso deposito atmosferico conglobato del dipinto, ma non si rilevavano perdite lignee o di finitura: la pulitura è stata così realizzata con l'ausilio della stessa Emulsione Grassa a Ph neutro adottata per la superficie pittorica.

La cornice è stata quindi provvista di un vetro protettivo anti UV, composto da due lastre di mm.2 accoppiate con all'interno il filtro barriera. Per evitare che il vetro fosse a diretto contatto della pellicola pittorica la cornice è stata provvista di sottili listelli lignei perimetrali a forma di L, che si inseriscono tra il vetro ed il dipinto. Il piccolo dente costituente la L è realizzato con un sottile spago pigmentato e incollato al listello: in tal modo il dente rimane coperto dal battente della cornice, pur creando una superficie di appoggio alla superficie dipinta. L'applicazione dello spago si è resa



fig. 16 il dipinto a metà pulitura



fig. 17 particolare delle stuccature

fig. 18 il dipinto prima e dopo il restauro



necessaria perché i listelli dovevano essere talmente sottili da non consentire la realizzazione di un listello a L in tutto legno. Così il vetro si inserisce nella cornice, andando a posarsi sul battente, per poi essere fermato dai nuovi listelli il cui dente in spago si frappone tra la pittura ed il vetro.

Tutti i chiodi di fissaggio del dipinto in cornice sono stati rimossi e sostituiti con nuove staffe in bronzo sagomabile, inchiodate alla cornice ed al telaio perimetrale. Anche il gancio di ancoraggio a parete è stato revisionato: parzialmente rimossa la ruggine superficiale è stato protetto da un film di Paraloid B72 e quindi inchiodato in modo più tenace alla cornice. Una staffa in ottone è stata inchiodata ai margini superiore ed inferiore della cornice per aumentare la sicurezza del dipinto. Inoltre, a scopo cautelativo, è stata applicata una catenella in ferro, inchiodata nel montante superiore della cornice, che andrà a fissarsi ad un tassello ad espansione a parete: sistema deterrente per una eventuale rimozione del dipinto da parte di malintenzionati.

1 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, 1962, p. 256

2 De Chirico, *op. cit.*, p. 125

3 Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928) a cura di Jole de Sanna, Milano, 2001, p. 27

Giorgio De Chirico

Cavalli e cavalieri antichi, fine anni Trenta

Olio su tela, cm 22x33, con cornice cm 48x59

n. inv. 41C



Il dipinto dopo il restauro eseguito da Studio 4 nel 2012-2013

Scheda storico critica

di Attilio Tori



fig.1 Rodolfo Siviero nella sala da pranzo del suo appartamento con il nostro dipinto sulla parete destra; particolare di una foto databile intorno al 1955 conservata nell'archivio di Casa Siviero



fig.2 il dipinto *Cavalli e cavalieri antichi* di De Chirico nel salotto al piano superiore, in una fotografia di fine anni Ottanta



fig. 3 particolare dell'elmo conico con pennacchio giallo del cavaliere centrale

Il dipinto non è datato né firmato. Secondo *l'Inventario dei mobili e degli oggetti di casa*¹ fu acquistato per cinquemila lire da un antiquario di via della Spada a Firenze nel 1943, cioè nel periodo in cui i rapporti tra Rodolfo Siviero e Giorgio De Chirico furono più stretti. In quell'anno infatti il pittore, trasferitosi a Firenze per i pesanti bombardamenti su Milano, abitava in una villa a San Domenico di Fiesole, casa dalla quale Siviero prelevò le opere del maestro, fuggito dopo l'8 settembre, per metterle in salvo presso la Soprintendenza².

Il suddetto inventario testimonia che nel novembre 1956 il quadro *Cavalli e Cavalieri* di De Chirico stava nella sala da pranzo, cioè nella parte sinistra dell'attuale salone con colonne al piano superiore. Qui infatti lo vediamo, appeso alla parete che dà sul Lungarno Serristori, in una fotografia dell'epoca (fig. 1)³. Alla morte di Rodolfo il dipinto si trovava invece nel salotto (fig. 2), ma sempre al piano superiore della palazzina⁴, cioè in quella parte della casa lasciata in usufrutto alla sorella Imelde. Dopo la scomparsa di quest'ultima, per garantirne la fruizione pubblica, è stato spostato al piano terreno.

La raffigurazione di cavalli e cavalieri è un tema molto comune nell'arte di De Chirico, continuamente riproposto dagli anni Venti fino ai Settanta. Il quadro della raccolta Siviero, però, si distingue per i caratteristici copricapo dei tre cavalieri, che ricorrono prevalentemente in opere della seconda metà degli anni Trenta.

Il personaggio al centro porta un alto cappello di forma conica con un grande cimiero giallo (fig. 3), simile a quelli che si vedono in varie composizioni di quel periodo⁵ (figg. 4, 5, 6). Sono opere conosciute con titoli che fanno riferimento a guerrieri achei e che presentano elementi paesaggistici e di costume di tipo archeologico; tra queste anche un disegno (fig. 7) già appartenuto a Rodolfo Siviero⁶, che è in relazione con una gouache del 1938 (fig. 8).

I due cavalieri ai lati del nostro dipinto invece hanno un copricapo rosso con la punta morbidamente ripiegata, il "berretto frigio" (fig. 9). I cavalieri con berretto frigio sono pure comuni nella produzione di De Chirico tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta⁷ (figg. 10, 11, 12, 13) e anche il berretto frigio rimanda all'arte greco-romana, in particolare a raffigurazioni di personaggi dell'Asia Minore.

La rappresentazione del mondo antico da parte di De Chirico, anche nelle stravaganti forme degli elmi, è sempre fantastica. Non si tratta di soggetti di carattere storico o mitologico, ma piuttosto di visioni personali dell'artista scaturite dai ricordi della propria

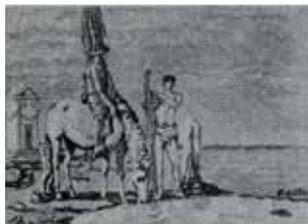


fig. 4 G. De Chirico, *Guerrieri achei sulla riva del mare*, acquarello, 1934 c. (da Fagiolo dell'Arco, 1985, *op.cit.*, appendice n. 6)



fig. 5 G. De Chirico, *Eroi antichi e cavallo*, tempera su carta, 1935 c. (da Asta Christie, Milano, maggio 2001)



fig. 6 G. De Chirico, *Guerrieri achei con cavallo in riva al mare*, acquarello, 1936 c., esposto alla Galleria del Milione nel febbraio 1937 (cfr. Fagiolo dell'Arco 1985, *op. cit.*, appendice n. 6, foto Asta Christie nel maggio 2012)



fig. 7 G. De Chirico, *Due guerrieri achei a cavallo in riva al mare*, (cfr. Fagiolo Dell'Arco 1985, *op. cit.*) disegno, 1938 c. (opera appartenuta a Rodolfo Siviero, foto conservata nell'archivio di Casa Siviero)

origine greca e da meditazioni su letture epiche classiche. Si potrebbe quindi anche pensare che il nostro dipinto, come quello del 1938 intitolato *Ricordo dell'Iliade* (fig. 14), sia una specie di fantasmagoria omerica; un pacifico incontro e colloquio – che avviene nell'immaginario interiore dell'artista - tra due eroi troiani col berretto frigio e un cavaliere acheo con il suo fantasioso cimiero. Però, essendo stato adottato come simbolo di libertà da parte dei rivoluzionari francesi, il berretto frigio rimanda anche alla componente parigina della formazione di De Chirico e al suo interesse per la pittura romantica dell'Ottocento; lo indossa infatti anche la Marianna, personificazione della Francia, nella *Libertà che guida il popolo* di Delacroix.

In modo tipicamente dechirichiano quindi la apparentemente semplice raffigurazione di cavalli e cavalieri si trasfigura nella affascinante visione di una realtà interiore enigmatica e sfuggente, nella quale, in modo inconscio, riaffiorano ricordi personali e si sovrappongono le molteplici componenti culturali dell'artista.

Nel confronto con le altre opere raffiguranti guerrieri achei e cavalieri con berretto frigio, il dipinto di Casa Siviero, per i toni scuri in cui predominano colori marroni, terre verdi e blu oltremarini, si avvicina a quelle della fine degli anni Trenta-inizio anni Quaranta. La composizione però si sviluppa in prevalenza su piani e linee orizzontali, i guerrieri cavalcano animali con le zampe a terra in posizione di riposo e il tono generale è più meditativo che emotivo. Le opere con cavalli della fine degli anni Trenta-inizio anni Quaranta invece generalmente presentano dinamiche composizioni diagonali, pennellate mosse in modo circolare, animali che si sollevano sulle zampe posteriori e si lanciano impetuosamente al galoppo con la criniera e la coda al vento. Perciò, per il dipinto di Casa Siviero, si potrebbe ipotizzare una collocazione cronologica in un momento di poco successivo al rientro di De Chirico dall'America nel gennaio 1938, prima che egli sviluppi decisamente la sua ricerca artistica in direzione neo-barocca.

1 *Inventario dei mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Firenze. Lungarno Serristori. Novembre 1956*, ms. conservato a Casa Siviero, n.135

2 Vedi R. Siviero, *La difesa delle opere d'arte. Testimonianza su Bruno Beccbi*, Firenze 1975, p. 8 Il pittore ricorda che non tutto gli fu restituito, vedi G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 193

3 La foto, conservata nell'archivio di Casa Siviero, mostra Rodolfo Siviero e i suoi genitori con la Madonna col Bambino di Masolino da Panicale, tornata in Italia nel novembre del 1954. E' una interessante testimonianza dell'aspetto dell'appartamento della famiglia Siviero alla metà degli anni Cinquanta, epoca in cui il piano inferiore della palazzina in Lungarno Serristori era invece ancora di proprietà Castelfranco.



fig. 8 G. De Chirico, Gouache presentata alla mostra presso la Galleria Le Niveau di Parigi nel 1938, da *Beaux Arts*, 22 luglio 1938



fig. 9 G. De Chirico, *Cavalli e cavalieri*, Museo Casa Siviero, particolare del berretto frigio del cavaliere a sinistra

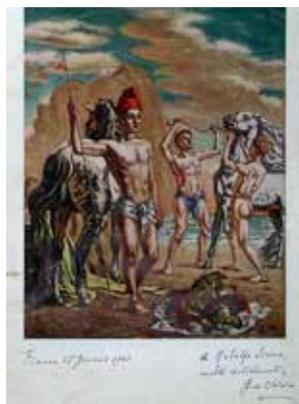


fig. 14 G. De Chirico, *Ricordo dell'Iliade*, pittura a emulsione, 1938 (cfr. Carrieri 1942 tav. XXXVII), foto con dedica del pittore a Rodolfo Siviero conservata a Casa Siviero

4 Cfr Pretura di Firenze, *Verbale di apposizione dei sigilli all'eredità del Prof. Rodolfo Siviero*, n. 513/83, dattiloscritto conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana, n. 41/C

5 Fagiolo dell'Arco, *De Chirico album di disegno*, cat. mostra, Roma Galleria D'Ascanio, 1985, data al 1934 circa l'acquarello di ill. 5 andato all'asta da Sotheby's di Londra nel giugno 1983 e quello di ill. 7 esposto alla Galleria del Milione di Milano nel febbraio 1937; quest'ultimo è passato all'asta Christie di Milano nel maggio 2012 col titolo *Il riposo del guerriero* ed una datazione al 1936.

6 Il disegno faceva parte di un gruppo di circa 50 tra disegni e acquarelli di cui restano le fotografie nell'archivio di Casa Siviero, ma che furono venduti precedentemente al lascito alla Regione Toscana. Un gruppo di questi disegni fu acquistato dalla gallerista romana Anna D'Ascanio e pubblicato da Fagiolo Dell'Arco (Fagiolo dell'Arco 1985 op.cit.); alcuni di questi disegni sono passati all'asta di Farsetti nel maggio 2009

7 cfr i dipinti, tutti datati nel 1938 e 1939, citati da A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Siviero di Firenze. La raccolta novecentesca*, Firenze, ed. Olschki Regione Toscana, 1983, p. 69 e pubblicati in *De Chirico gli anni Trenta*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, cat. mostra Verona, Galleria dello Scudo Museo di Castelvecchio, 13 dicembre 1998-29 febbraio 1999, Milano ed. Mazzotta 1998, p. 246 a c, p. 281 c



fig. 10 G. De Chirico, *Il cavaliere frigio*, olio su tela, 1938



fig. 11 G. De Chirico, *Cavaliere con berretto rosso e manto azzurro*, olio su carta, 1939, Roma GNAM



fig. 12 G. De Chirico, *Cavaliere con berretto frigio*, 1940, (da Carrieri 1942, tav. XXXIX)



fig. 13 G. De Chirico, *Cavallo e cavaliere con berretto frigio*, scultura in terracotta, inizio anni Quaranta

Il restauro di “Cavalli e cavalieri antichi”

di Valeria Cocchetti

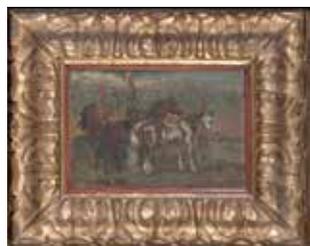


fig. 15 Intero prima del restauro

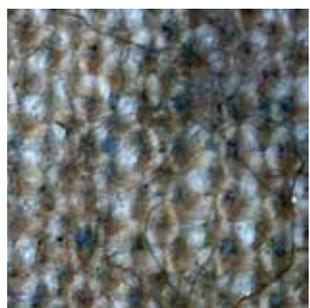


fig. 16 Tessitura della tela; particolare



fig. 17 Retro del dipinto prima del restauro



fig. 18 Particolare della preparazione sul fronte

Tecnica di esecuzione

Il dipinto è realizzato su di un supporto in fibra vegetale tessuto ad armatura “tela” con fili sottili e regolari. La tessitura è molto compatta e prevede una riduzione (numero di fili in trama e ordito) abbastanza alta: in un'area di $\frac{1}{2}$ cm² i fili sono infatti in numero di 14x14 (fig. 16).

Nel margine superiore della tela è presente la “cimosà” ovvero la parte più estrema della pezza che determina l'altezza del tessuto: in questo caso la tela di partenza, risultando di altezza non idonea, fu tagliata nelle dimensioni desiderate conservandone però una estremità.

La tela è tensionata su di un telaio in pioppo di tipo espandibile con biette bidirezionali: essa risulta inchiodata con piccoli chiodi in parte ribattuti fino al fondo e in parte ritorti.

Sul retro della tela, nella metà sinistra, è dipinto in colore rosso direttamente sul supporto l'emblema di Rodolfo Siviero: la quercia con le iniziali R e S. Da notare che le due ceralacche apposte sia sul telaio di legno che sulla cornice portano le cifre del padre di Rodolfo: Giovanni Siviero, G e S ai lati della quercia (fig. 17)

Sulla tela di supporto è applicato uno strato di preparazione di colore grigio, di discreto spessore e dall'aspetto compatto e smaltato.

Da notare che dalla preparazione la tela di supporto è lasciata a vista in molte parti dei margini perimetrali: si suppone perciò che l'artista abbia steso lo strato preparatorio con gesto libero e disinvolto quando la tela era già stata inchiodata sul telaio di tensionamento definitivo.

Ad un esame microscopico non sembra sia presente uno strato di appretto sulla tela, pratica tradizionale che precede l'applicazione della preparazione per impedire un suo eventuale assorbimento da parte della tela oltre che chiuderne gli interstizi.

La preparazione fu presumibilmente applicata direttamente sulla tela, come testimonia anche la presenza di fili vegetali inglobati nella preparazione medesima: segno che il supporto si trovava nella sua forma grezza (fig. 18). Ad avvalorare l'ipotesi dell'assenza di appretto vi è anche la parziale penetrazione dello strato preparatorio attraverso gli interstizi della tela, come si rileva osservando il dipinto dal retro.

Allo scopo di approfondire la conoscenza della tecnica di esecuzione è stata realizzata una **Radiografia RX** dell'opera (fig. 19). Dall'immagine radiografica emerge chiaramente la presenza della



fig. 19 Radiografia RX



fig. 20 Luce trasmessa e nicol paralleli della sezione sottile (600x): particolare della stesura preparatoria dove si osserva la pigmentazione; il bianco di piombo costituisce la matrice dello strato che ingloba granuli di nero d'ossa; si intravedono alcuni granuli di ocre rossa e lacca rossa

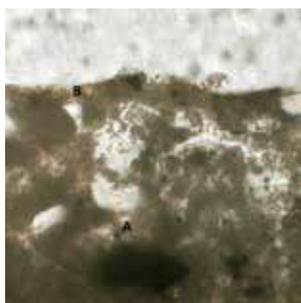


fig 21 Luce trasmessa e nicol paralleli della sezione sottile (600x): particolare della superficie dove si osserva la sottile pellicola giallastra superficiale (B)

ceralacca apposta sul retro del telaio, realizzata con materiali fortemente radiopachi, così come particolarmente evidenti appaiono i chiodi in ferro per l'ancoraggio della tela al telaio. Come si nota alcuni di essi risultano totalmente inseriti all'interno del telaio mentre altri sono ribattuti sullo spessore del medesimo a garantire un idoneo ancoraggio della tela. Ciò che risulta singolare è la totale assenza dell'immagine pittorica, se pur in negativo: la tela appare tutta dello stesso tono di grigio, senza traccia delle figure o segni della composizione. Addirittura il telaio in legno, solitamente visibile in quanto fortemente radiopaco, appare labile lungo il bordo perimetrale. Tali elementi hanno indotto ad un ulteriore approfondimento circa i materiali usati per lo strato preparatorio, in quanto la mancata lettura di forme è quasi sicuramente da imputare alla prevalenza della radiopacità della preparazione su quella dello strato pittorico.

Sono perciò stati eseguiti due prelievi di preparazione dal bordo esterno del dipinto e dal suo spessore dove una goccia addensata di materiale in stato precario risultava idonea per l'analisi. Sui prelievi sono state effettuate **analisi stratigrafiche** al microscopio ottico polarizzatore sulle sezioni stratigrafiche sottili e opache, al fine di determinare la composizione mineralogica delle stesure di colore e la relativa collocazione stratigrafica. Su di un prelievo è stata effettuata **analisi chimica in Spettrofotometria Infrarossa (FTIR)** per rilevare i composti di natura organica (es. leganti) oltre a quelli inorganici (pigmenti).

Dalle **analisi stratigrafiche** la preparazione risulta costituita da una stesura principalmente a base di **bianco di piombo** (biacca) con aggiunta di pigmenti **nero d'ossa**, **rade ocre rosse** e **lacca rossa** (fig. 20) al fine di intonare a grigio lo strato preparatorio. Sulla superficie del frammento preparatorio si rileva la presenza di una sottile pellicola di sostanza organica giallastra (fig. 21), la cui definizione è rimandata in sede di descrizione dello stato di conservazione.

Nel successivo frammento di preparazione, prelevato dallo spessore del dipinto e avente forma di una goccia di materiale addensato, è stato possibile effettuare sia le analisi stratigrafiche che le analisi chimiche mediante Spettrofotometria Infrarossa (FTIR). All'analisi stratigrafica la preparazione risulta di composizione identica a quella del prelievo precedente: bianco di piombo, nero d'ossa con radi granuli di ocre rossa.

L'**analisi chimica** effettuata sul totale del frammento, oltre a confermare la presenza di **bianco di piombo** (biacca, carbonato basico

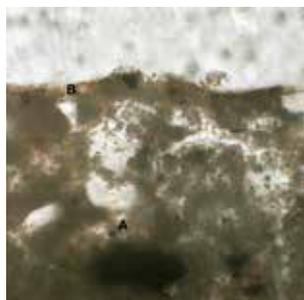


fig. 22 Luce trasmessa e nicol incrociati della sezione sottile (120x): inquadratura d'insieme dove si osserva chiaramente la preparazione (A) e in superficie le sostanze (B) e (C)



fig. 23 particolare del pennacchio; si noti la pennellata ricca di materia

di piombo), ha rilevato la presenza di **olio siccattivo** (saponificato per reazione con il piombo del pigmento) che è quindi con ogni probabilità da riferire al legante della preparazione. Molto dubbia la presenza di sostanza proteica.

In sintesi la preparazione (A) è a base di pigmenti bianco di piombo, nero d'ossa, ocre e lacca legati ad olio con forti dubbi sulla presenza di proteine (colla?) miscelate all'impasto. Al di sopra della preparazione sono stati individuati altre sostanze che fanno parte di materiali non originali ma applicati in sede di passati restauri: (B) sottile e discontinua pellicola di sostanza organica trasparente e incolore. Probabilmente riferibile a cera come da analisi chimica; (C) sottile pellicola di sostanza organica giallastra, inglobante minutissime particelle bruno nerastre. Probabilmente costituita da sostanza proteica e ossalato di calcio (fig. 22)

Nelle sue "Memorie della mia vita" de Chirico dedica un intero paragrafo alla realizzazione di "imprimiture" adatte a dipingere: il testo, redatto nel 1945 e ripubblicato nel 1962 in versione ampliata, presenta infatti un'appendice interamente dedicata alla Tecnica della pittura. Per "imprimitura" de Chirico intende *"quello strato di materia che si dà sulla tavola o sulla tela e che costituisce le fondamenta del quadro ... Quelle tele che oggi stanno in commercio si possono usare sì, ma a condizione di usarle come se fossero tele grezze solo dopo averci passato sopra, prima di lavorare, una vera e propria imprimitura"*¹

Nel dipinto in questione preparazione e imprimitura coincidono in un unico strato composto da biacca, olio, pigmenti e dubbia presenza di proteine. Nelle Memorie si descrive una ricetta simile alla suddetta, quella di una "imprimitura in emulsione" realizzata con il seguente metodo: *"In una tazza si mette dell'olio cotto, di quello che si trova in commercio o del Fat-Oil della Windsor and Newton, poi si aggiunge con un cucchiaino dell'acqua in cui sarà fatta sciogliere della colla (colla di pesce o di coniglio)... ci si stempera dentro del bianco d'argento a olio, quello dei tubetti... Sempre è consigliabile tingere leggermente l'imprimitura con un po' di nero, o terra rossa, o terra gialla"*³

Se nel caso della preparazione è stato possibile effettuare delle analisi di laboratorio, ciò non è stato possibile per quanto riguarda il film pittorico: l'esiguità degli spessori e la presenza di materiali superficiali applicati in sede di antichi restauri avrebbero potuto inficiare i risultati e alterarne la correttezza scientifica. Si può ipotizzare che anche nel legante pittorico vi sia olio siccattivo per affinità al materiale adottato per lo strato preparatorio. Nel caso



fig. 24 particolare della craquelure



fig. 25 particolare delle stesure di colore

specifico si può solo presumere, sulla base dell'analisi pittorica, la presenza di olio come elemento fondante, ciò non toglie che ad esso fossero miscelate sostanze di diversa natura. Dato di fatto è la presenza nel dipinto in questione di pennellate ricche di materia, come nelle stesure con colori gialli e rossi, che avvalorano l'ipotesi della prevalenza di olio nel legante: unico materiale in grado di creare volume e spessore nella pennellata (fig. 23). Anche la particolare *craquelure* degli strati pittorici (fig. 24) fa pensare ad un'alta percentuale di olio nel legante in quanto è ben visibile il fenomeno di contrazione e slittamento della pellicola pittorica a seguito dell'essiccamento, fenomeno tipico dei leganti oleosi.

Al fine di accertare l'eventuale presenza di materiale sensibile all'acqua, emulsionato con l'olio a costituirne il legante, sono stati eseguiti dei semplici test sul livello di idrofilia del film pittorico: lungo il perimetro del dipinto, in piccole aree di diversa cromia, il colore è stato testato mediante un tamponcino di cotone umido. In tutti i casi il colore appariva sensibile al mezzo acquoso, a testimonianza della presenza nel legante pittorico di materiali idrofili quali colle o uovo. Dato il relativo livello di invecchiamento dei materiali pittorici (minore di 100 anni) essi non risultano ancora totalmente polimerizzati e perciò appaiono sensibili sia ai solventi mediamente polari che al semplice mezzo acquoso. Impossibile accertare la differenza tra colle o uovo emulsionati al legante oleoso: entrambi sono infatti materiali di natura proteica. Se nel periodo 1920-24 de Chirico utilizza la "tempera grassa" come medium pittorico a cavallo degli anni '30-'40 passa a sperimentare un **legante sempre più ricco di olio**, suggestionato dalle scoperte di nuovi medium da parte del pittore parigino Maroger e del restauratore Vanderberg.⁴ Di quest'ultimo racconta che il restauratore non volle dargli la ricetta del suo "unguento" spingendolo così a sperimentare nuove emulsioni: "... scoprii che gomma d'albero, e anche colla sciolta nell'acqua in forte quantità ed aggiunta a gocce in una miscela di olio grasso e di vernice... forma un'emulsione che, usata insieme ai colori, permette di ottenere una bella materia, preziosa e trasparente, facilita molto il lavoro e dà quella finezza di modellato e quella profondità di modellato..."⁵ Sempre nelle Memorie è dedicato un intero paragrafo a "Alcuni diluenti per pittura ad olio" dove si cita "La vernice ed i diluenti per dipingere ad olio possono essere a base di resine sciolte nell'essenza di trementina od anche di resine sciolte nell'olio, oppure emulsioni di olio grasso con acqua, per mezzo della colla o della calce, o di olio grasso con acqua e colla per mezzo del tuorlo d'uovo"⁶. De



fig. 26 particolare delle velature al microscopio ottico



fig. 27 particolare degli addensamenti di colore a luce radente

Chirico predilige quindi emulsioni oleo-resinose o oleo-proteiche funzionali alla realizzazione di un medium capace di creare velature smaltate e trasparenti, che asciugano rapidamente e non smuovano la materia sottostante.

Analizzando il gesto pittorico dei “Cavalieri” le stesure di colore (fig. 25) appaiono liquide e sottili, la pittura è realizzata a velature con sovrapposizioni di colore che giocano sulle trasparenze pittoriche, con campiture ampie e dai contorni netti: una tecnica che rispecchia pienamente i requisiti richiesti ad una emulsione, qualsiasi composizione essa abbia. Al microscopio ottico (fig. 26) le velature appaiono perfettamente nella loro trasparenza, con tutti gli effetti ottici derivanti dalla sovrapposizione delle stesure.

Su tutta la superficie pittorica si segnala la presenza di caratteristici ed inusuali “addensamenti” della materia pittorica: la superficie pittorica è pervasa da piccole aree di colore di forma irregolare, caratterizzate dall’addensamento di materia fortemente cretata (fig. 27). Questo particolare fenomeno può essere attribuito alla presenza nel legante di un materiale non adeguatamente disciolto: in mancanza di dati certi la caratterizzazione del materiale risulta impossibile così che se ne possono solo valutare gli effetti della sua presenza.

Per quanto riguarda la caratterizzazione dei pigmenti utilizzati dall’artista ci si è avvalsi di una particolare analisi spettrofotometrica non invasiva detta **Spettroscopia di Riflettanza con Fibre Ottiche (FORS in inglese, fig 28)**. In sintesi i pigmenti identificati sul dipinto sono: **Bianco di piombo (detto anche bianco d’argento, biacca); Bianco di zinco; Cinabro; Oltremare (naturale/sintetico); Terra gialla; Terra scura (probabile terra d’ombra); Terra verde.**

La tavolozza pittorica si presenta quindi abbastanza tradizionale, con l’utilizzo di pigmenti noti fin dall’antichità fatta eccezione per il bianco di zinco di origine moderna: nel “Piccolo trattato di tecnica pittorica” de Chirico ammette che il *“bianco d’argento è il più perfetto di tutti i bianchi...Io però preferisco usare l’ossido di zinco o bianco di zinco...”*¹.

Molto interessante la conferma nel punto 9 della misura FORS, corrispondente alla preparazione pittorica, della presenza di bianco di piombo già accertata dall’analisi chimica e stratigrafica. Importante anche considerare che la tecnica FORS individua i pigmenti, ma non riesce a distinguere se essi siano mescolati o sovrapposti a velature separate. Un’accurata lettura del film pittorico è quindi di supporto per discriminare l’uso dei pigmenti come impasto oppure per velatura: nel caso specifico, come già



fig. 28 punti di misura FORS sul fronte



fig. 29 infrarosso falso colore (IRFC)

accennato, la tecnica pittorica è soprattutto quella della velatura, dove pigmenti giustapposti creano particolari effetti pittorici. Con la suddetta tecnica non è poi possibile distinguere tra oltremare naturale (lapislazzuli) e artificiale, i cui spettri sono identici. Una nota particolare circa l’emblema della quercia dipinto sul retro della tela, punto 12, realizzato con una miscela di cinabro (rosso vermiglione) e un blu la cui natura non è stato possibile identificare. L’analisi dell’emblema dipinto sul retro del dipinto “Ritratto di Matilde Forti Castelfranco”, della medesima collezione, ha invece evidenziato la presenza di cinabro puro: la quercia dipinta sulla “Matilde” appare infatti di un rosso brillante, molto più vivace. Si desume quindi che chiunque abbia apposto gli emblemi per conto del Siviero, o Rodolfo Siviero stesso, lo abbia fatto senza avere a disposizione un colore predefinito per l’operazione (quindi programmato a priori), ma utilizzando variamente pigmenti in quel momento disponibili.

Ad ausilio della FORS il dipinto è stato indagato anche con **Infra-rosso falso Colore (IRFC)**, tecnica fotografica digitale in grado di restituire i colori originali in “falsi colori” che ne caratterizzano la composizione chimica (fig 29). Mediante filtri ottici ogni pigmento viene infatti restituito in una cromia caratteristica che ne consente l’individuazione: il cinabro viene restituito in falso colore giallo, l’oltremare in falso colore blu- violaceo ecc. Nel dipinto in questione vengono così confermati alcuni pigmenti già caratterizzati con la FORS: soprattutto il cinabro e l’oltremare.

I copricapi “frigi” sono così realizzati con cinabro, con il quale sono state anche realizzate tutte le velature aranciate del tramonto, mentre il cielo e le colline sullo sfondo risultano eseguiti con blu oltremare. Nel punto 8 di misura FORS, caratterizzato da cinabro e terra gialla, la lettura con Infrarosso Falso Colore evidenzia nettamente la sovrapposizione di velature e non un impasto di pigmenti: su di una stesura in terra gialla vi è infatti una velatura in cinabro che vira quindi il colore in una tonalità più aranciata.

Cornice

La cornice di contenimento è realizzata in pioppo: su di una struttura a telaio dall’incastro elaborato (tipo a mezzo legno con tenone a mezza coda di rondine) ma tenace, è inchiodata la fascia intagliata a foglie di acanto, avente incastro a quartabono. Sul retro la cornice presenta uno strato di ammannitura a gesso e colla, di colore ocre gialla, su cui è applicato il sigillo in ceralacca di Giovanni Siviero. Una linguetta in acciaio al centro del montante



fig. 30 particolare dei residui di carta a luce visibile



fig. 31 particolare dei residui di carta inglobati dalla cera

superiore ha funzione di sicurezza, in quanto va a fissare la propria estremità alla parete per impedire il furto dell'oggetto. Sull'intaglio è applicata una preparazione a gesso e colla bianca, abbastanza spessa, con strato di bolo color terra d'ombra a preparare la doratura. Questa è realizzata con oro in foglia applicato a guazzo e poi brunito. La cornice è adattata alle misure del dipinto mediante l'inserimento all'interno di piccoli listelli in legno tinto, inchiodati nello spessore della medesima.

Precedenti interventi di restauro

Il dipinto non risulta rintelato, ma presenta evidenti segni di operazioni di restauro volti al consolidamento della pellicola pittorica. Sulla superficie dipinta si rilevano infatti micro-porzioni di materiale fibroso che ad un semplice esame visivo appaiono come carta. I residui sono diffusi uniformemente su tutta la superficie pittorica e presentano una colorazione giallastra (fig. 30).

Per accertare la natura del materiale è stato eseguito un prelievo poi sottoposto ad analisi stratigrafica al microscopio ottico polarizzatore. Dalle **analisi stratigrafiche** si rileva che il materiale è sicuramente carta, di colore giallo, con soprastante film di probabile cera e residui di ulteriore film superficiale sempre di natura organica. **L'analisi chimica** mediante Spettrofotometria Infrarossa (FTIR) ha confermato sulla carta la presenza di probabile cera, sostanza proteica e ossalato di calcio.

Si può quindi ipotizzare che sulla superficie pittorica siano stati eseguiti interventi di consolidamento del colore: sia con cera bianca trasparente che con materiale proteico, probabile colla, poi alterata con l'invecchiamento e modificatasi superficialmente in ossalato di calcio. La carta residua doveva presumibilmente servire a protezione durante l'operazione, ma non fu adeguatamente rimossa al termine del consolidamento.

Evidente a luce radente la presenza del materiale ceroso, di aspetto bolloso, al di sopra e inglobante i residui di carta sulla superficie pittorica (fig. 31). I residui di carta appaiono particolarmente evidenti ad una lettura con Ultravioletti UV, dove assumono il tono di macchie grigie scure simili nell'aspetto ad integrazioni pittoriche.

Stato di conservazione

L'immagine pittorica giunge a noi fortemente penalizzata dalla presenza di uno spesso deposito atmosferico, ma soprattutto dalla presenza dei diffusi addensamenti prima citati che, riflettendo in modo diffuso la luce, imprimono alla superficie pittorica un aspet-



fig. 32 particolare con addensamenti di colore

to offuscato e grigiastro. A tale fenomeno si unisce la presenza dei numerosi residui di carta incollati sul colore che contribuiscono a modificare la corretta lettura dell'immagine dipinta. Ne deriva una pittura priva di profondità, disturbata dalla presenza di macchie e con campiture pittoriche senza saturazione.

Se i residui di carta sono dovuti ad un intervento umano relativamente risolvibile, diversa è la presenza di fenomeni legati direttamente alla tecnica esecutiva. Gli addensamenti di colore appaiono infatti come grumi di materia densa e cretata (fig. 32) il cui stato di conservazione risulta irreversibile.

Ad una più accurata lettura del film pittorico si rileva inoltre la presenza di micro-perdite di colore diffuse su tutta la superficie pittorica: quelle che a prima vista sembrano macchie di sporco superficiale risultano essere delle vere e proprie cadute che lasciano a vista la preparazione grigia sottostante (fig. 33). Le mancanze presentano una forma a cratere, alcune irregolari e altre di aspetto tondeggianti. Il fenomeno investe tutta la superficie e risulta quindi essere legato alla peculiarità della tecnica pittorica, al tipo di legante utilizzato.

Senza voler attribuire al danno una spiegazione certa possono comunque essere di aiuto alcuni appunti in merito agli inconvenienti della tecnica ad emulsione, citati da de Chirico stesso. Difficoltà ad asciugare erano infatti state riscontrate dai galleristi in alcuni dipinti esposti, alle quali de Chirico risponde: *"... sono le emulsioni che aggiungo ai colori che fanno sì che la pittura resti attaccaticcia circa un ann^o. Ora appunto sto cercando un mezzo per correggere questo difetto⁸"*. I problemi conservativi derivati dalla sperimentazione delle emulsioni oleo-proteiche e/o oleo-resinose dovettero essere tali da spingere de Chirico verso nuove ricerche per risolverli, fino a giungere ad un nuovo legante pittorico, **Polio emplastico**, che caratterizzerà le sue pitture a partire dal 1942.

Si comprende perciò il tentativo di consolidare il colore mediante cera, come accennato in precedenza, per ovviare al problema delle diffuse perdite di film pittorico presenti su tutta la superficie dipinta. Attualmente la cera non presenta problemi da un punto di vista conservativo, in quanto non risulta alterata cromaticamente ed assolve pienamente alla sua funzione di consolidante. Al contrario lo strato più superficiale di materiale organico, presumibilmente colla come rilevato dalle analisi stratigrafiche, appare ora fortemente alterato in tono grigio, contribuendo a modificare la corretta lettura dei rapporti cromatici.

Per quanto riguarda la cornice di contenimento numerose, ma



fig. 33 particolare perdite di colore



fig. 34 particolare durante la pulizia dei residui di carta

contenute, sono le cadute di preparazione e doratura presenti sia sull'intaglio che in corrispondenza delle unioni angolari. Diffuse anche le consumazioni di oro, che lasciano trasparire il gesso di preparazione, dovute alla manipolazione dell'oggetto. Su tutta la cornice è presente uno spesso film di deposito atmosferico conglobato che maschera la naturale brillantezza dell'oro in foglia.

Attuale intervento di restauro

Dopo aver smontato il dipinto dalla cornice si è proceduto con il trattamento antitarlo sia del telaio che della cornice di contenimento. L'operazione è stata realizzata mediante Per-xil 10 a base di Permetrina 25/75 cis/trans in solvente idrocarburico con additivo piperonilbutossido, inibitore di alcuni enzimi.

Previo test di sensibilità all'acqua il film pittorico è risultato parzialmente sensibile all'umidità: di conseguenza per la rimozione dei residui di carta superficiali (fig. 34) è stato selezionato un apposito solvente capace di conciliare gli effetti positivi dell'acqua in un mezzo non acquoso. È stata così messa a punto una *Emulsione Grassa a Ph neutro* dove le particelle di acqua sono disperse in essenza di petrolio e trattenute in emulsione per mezzo di un tensioattivo. In questo caso si è riusciti così a sfruttare la capacità dell'acqua di ammorbidire la carta, pur evitando i danni prodotti da un mezzo esclusivamente acquoso.

L'operazione si è svolta con l'ausilio del microscopio ottico binoculare e con il bisturi come mezzo meccanico per la rimozione dei residui cartacei. Dato che sui residui di carta erano sovrapposte sia la cera, incolore e trasparente, che il film grigio di colla il film pittorico sottostante è risultato di una cromia ben più chiara e luminosa. Nel particolare al microscopio ottico si nota come la carta rimossa, a sinistra di colore rosato, porti alla luce il film pittorico più chiaro, ma anche fortemente cretato (fig. 35). La funzione protettiva e consolidante dello strato di cera era quindi un elemento da preservare, concentrandosi perciò con l'intervento di pulizia sulla sola rimozione della carta e della colla grigia superficiale.

Una volta rimossi i residui di carta si è proceduto con l'assottigliamento del film di colla tenendo presente che qualsiasi solvente adottato doveva tenere conto della non completa polimerizzazione del legante pittorico a base fortemente oleosa. La precedente emulsione è stata perciò modificata secondo le esigenze in una *Emulsione Grassa a Ph acido 4,5* dove l'acidità risultava funzionale alla solubilizzazione del materiale proteico superficiale (colla), ma non pericolosa per il legante oleoso.



fig. 35 particolare al microscopio durante la rimozione della carta



fig. 36 particolare durante la verniciatura



fig. 37 il dipinto prima e dopo il restauro



Al termine della pulitura il dipinto ha riacquisito una discreta luminosità, pur con i limiti dati dalla presenza degli addensamenti di colore che continuavano ad offuscare l'immagine pittorica. Per attenuare gli effetti negativi della loro presenza è stata effettuata una verniciatura della superficie pittorica, particolarmente curata nelle parti dove il fenomeno di *scattering* risultava più marcato. A questo scopo la scelta è caduta sulla resina naturale mastice, l'unica in grado di ottenere una superficie planare e saturare così i corrugamenti derivati dai grumi di colore. La macromolecola della resina terpenica è infatti capace di mantenersi in superficie creando un film continuo e particolarmente trasparente, dalle qualità ottiche insuperate.

La verniciatura si è svolta in varie fasi successive, per permettere l'adeguato essiccamento di ogni strato e la relativa valutazione del livello di saturazione raggiunto (fig. 36). L'effetto finale definitivo è stato ottenuto con la stesura di tre film di vernice, diversi tra loro per diluizione, con un crescendo di concentrazione della resina. Al fine di evitare il naturale ingiallimento della mastice con l'invecchiamento si è optato per una protezione finale con resina sintetica chetonica, che funge così da filtro nei confronti della sottostante resina naturale e la protegge dal dannoso assorbimento dei raggi UV della luce.

Si è quindi proceduto alla fase della stuccatura.

Dopo essere state livellate e adeguate strutturalmente alle zone circostanti si è proceduto con l'integrazione pittorica parziale con colori ad acquerello. L'integrazione pittorica definitiva è stata eseguita con colori a vernice Gambiln, a base di resina Laropal A81, ultima generazione di pigmenti per il restauro che presentano alta stabilità con l'invecchiamento e maggiore resistenza agli agenti climatici esterni (luce visibile e UV).

1 G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, 1962, p.255

2 Prodotto attualmente fuori produzione ottenuto con l'antico procedimento di esposizione dell'olio ai raggi solari per conferire al legante minore ingiallimento e veloce essiccazione

3 De Chirico 1962, *op. cit.*, p. 258

4 S. Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta*, in *Metafisica* 2010, n. 9/10, pp. 171-172

5 De Chirico 1962, *op.cit.*, p. 166

6 *Ibidem*, p. 260

7 G. De Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928), a cura di Jole de Sanna, Milano, 2001, p.228

8 Vacanti 2010, *op. cit.*, p.292

BIBLIOGRAFIA

- De Chirico 1928 = G. De Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928), a cura di Jole de Sanna, Milano 2011
- Carrieri 1942 = G. Carrieri, *Giorgio De Chirico*, ed. Garzanti, 1942
- Inventario 1956 = *Inventario dei mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Lungarno Serristori 1. Novembre 1956*, ms. conservato a Casa Siviero
- De Chirico 1962 = G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, ed. Rizzoli 1962
- Siviero 1975 = R. Siviero, *La difesa delle opere d'arte. Testimonianza su Bruno Becchi*, Firenze, Accademia delle Arti del Disegno 1975
- Langedijk 1981 = K. Langedijk, *The portraits of the Medici 15th-18th centuries*, Firenze, ed. S.P.E.S. 1981-87
- Fagiolo dell'Arco 1985 = M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico album di disegno*, cat. mostra, Roma Galleria D'Ascanio 1985
- Inventario 1991 = *Inventario patrimoniale della raccolta Siviero*, Firenze, ed. Regione Toscana Giunta Regionale 1991
- Fagiolo dell'Arco 1998 = M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Chirico gli anni Trenta*, cat. mostra, Verona Galleria dello Scudo-Museo di Castelvecchio 13 dicembre 1998-29 febbraio 1999, Milano ed. Mazzotta, 1998
- Sanna 2006 = A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Pitture e sculture dal Medioevo al Settecento*, Firenze, ed. Olschki-Regione Toscana 2006
- Bastogi 2007 = N. Bastogi, *La Cappella Nuova o di Ognissanti e i lavori di Cosimo III alla Petraia. La loggia di levante in Fasto di corte. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, Firenze 2007
- Maccioni 2007 = P. Maccioni, *Il ritiro di Lilliano in Fasto di corte. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, Firenze 2007
- Barbolani 2010 = N. Barbolani di Montauto, *Paesaggio e battaglie a Firenze dopo Salvator Rosa*, in *Firenze milleseicentoquaranta*, Venezia 2010
- Tori 2010 = A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori* in *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, cat. mostra, Firenze Museo Casa Siviero 30 gennaio-30 marzo 2010, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010
- Vacanti 2010 = S. Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta* in *Metafisica* 2010, n. 9/10

