VI.

IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI.

Conferenza di Luigi Cavenaghi.

ER la mia assoluta impreparazione a parlare in pubblico, avrei con molta buona grazia declinato l'invito del mio illustre amico Corrado Ricci, a cui devo l'onore di parlarvi ora sulla conservazione degli antichi dipinti, se non fossi stato ben sicuro di due condizioni: prima, che il mio compito sarebbe stato di chiacchierare amichevolmente in un convegno di persone accomunate dall'amore alla nostra grande antica arte, e alle quali, più che quanto sarò per dire interesserà la parte pratica e dirò così sperimentale dei modi con cui le pitture si conservano e si ripristinano; seconda, che non potevo col mio rifiuto lasciar credere a mancata adesione ad un convegno ispirato al sano concetto di diffondere — presso tutti coloro che hanno doveri, o semplicemente affetti pel patrimonio artistico nazionale — le pratiche tecniche senza le quali questo patrimonio, per quanto dovizioso, sarebbe destinato fatalmente a deperire e immiserirsi.

E questa opera di divulgazione dovrebbe andare per mezzo vostro, signori Ispettori onorari che rappresentate con nobile disinteresse la coltura storico-artistica delle province italiane e avete i contatti più immediati colle opere d'arte della nazione, ai detentori: fabbricerie, enti pubblici e privati, i quali sono troppo spesso nella più profonda ignoranza del come gli antichi dipinti siano soggetti a un progressivo deperimento acutizzato dalla loro natura delicata e come le loro malattie naturali siano generalmente aggravate dalle deleterie manipolazioni dell'uomo.

Non dovrò io certamente per la finalità di questa adunanza e nel breve spazio del mio discorso propinarvi tutta la disamina tecnica dei metodi usati in antico per dipingere e dei metodi nuovi nel restaurare.

Ma se in questi nostri tempi gli studi d'arte, nel senso delle ricerche, dirò più precisamente, d'archivio, sfruttando con largo vantaggio il metodo critico moderno, hanno dato frutti insperati, pochi badarono come la conoscenza profonda dell'opera d'arte vuole che dell'arte si conosca la tecnica.

Oltre l'identificazione dell'autore o la classificazione per scuola, oltre il documento d'archivio e la ghiotta notizia, deve vibrare il sentimento di venerazione verso l'opera d'arte per sè stessa, verso la viva immagine di bellezza, quale ci fu tramandata. E questo valga a mio avviso, non solamente per coloro i

quali come voi, signori Ispettori, hanno semplicemente l'ufficio di segnalare ai corpi tecnici lo stato di conservazione delle antiche pitture, ma anche per alcuni che di tale conservazione hanno una più diretta responsabilità.

Io ho visto, con sempre rinnovato rammarico, le opere insigni dei nostri grandi maestri, in alcune gallerie mondiali, offuscate da patine e da ridipinture ignobili. Ancor oggi non pochi direttori di quadrerie griderebbero al sacrilegio, se l'eterna smagliante giovinezza di colore di quelle tele e di quelle tavole rinascesse dal grinzoso gialletto sporco della patina.

Una più esatta conoscenza della tecnica della pittura e del restauro sarebbe certamente opportuna a correggere pervertimenti e illuminare molte ombre che tuttora permangono nella storia dell'arte, e sarebbe di incalcolabile benefizio per disciplinare le norme e i metodi per la conservazione nell'avvenire del nostro patrimonio artistico.

Vediamo dunque in breve rassegna quali sono i sistemi tecnici che, raggiunta oramai una efficacia meravigliosa, vennero dalle esperienze secolari escogitati per la conservazione e la reintegrazione dell'opera d'arte.

*
* *

Prima che il restauratore abbia a por mano a un dipinto, si giova generalmente dell'opera manuale di uno di quegli artieri, falegnami o ebanisti, e ve n'è ovunque, i quali sembrano aver ereditato, immuni dal moderno industrialismo, le virtù di ingegno e di pazienza degli antichi.

A questo operatore, il quale deve fare il suo lavoro sotto la sorveglianza e responsabilità del restauratore, sono affidate le manualità da compiersi alle tele e alle tavole, manualità di oramai sicura riuscita e che bastano spesso a conservare integre per un tempo indefinito opere d'arte minacciate da immediata rovina. Non sarà mai abbastanza raccomandato da voi, signori Ispettori, a quelle molte Fabbricerie che lasciano degradare le grandi tele delle pale d'altare, l'opera di foderatura di questi dipinti. Il dipinto su tela ad olio, che richiede la foderatura e che presenta sollevature e ammanchi di colore, si deve da principio ripulire diligentemente dalla polvere, poi spalmare, con una spugna o un grosso pennello, di uno strato leggerissimo di colla di pesce ben allungata e coprire tutta l'estensione del dipinto con carta leggera, evitando le congiunzioni e distendendola leggermente. Questa operazione preventiva è fatta per assicurare il colore. Il dipinto viene in seguito rovesciato e si procede alla foderatura propriamente detta. Anzi tutto per foderare il quadro bisogna scegliere la tela più adatta, di lino o di canape, *mai di cotone*; la tessitura non sarà troppo fitta perchè le colle penetrino agevolmente fra gli interstizi della tela, che dovrà essere sempre di una consistenza maggiore di quella dipinta. Molte volte occorre la doppia foderatura e alcune volte anche la terza. Prima però d'applicare la nuova tela al dipinto, per mia esperienza ho trovato di assoluta utilità, di spalmare a più riprese, sul rovescio del quadro, un mastice diluito con olio di trementina. Si ha con ciò il vantaggio di dare maggiore consistenza, non solamente all'imprimitura, ma anche alla pasta di colore che riesce più vivace e brillante. Inoltre questa spalmatura forma uno strato di separazione fra il dipinto e le tele nuove. Queste vengono attaccate con le solite colle animali o di pasta, le quali aderiscono sulla splamatura di vernice che impedisce il passaggio alla parte liquida della colla con vantaggio della impri-

mitura e del colore. Per mia esperienza non reputo conveniente di usare, come vuole il Secco-Suardo, la caseina, la cui natura idrofila non si accorda con le pitture ad olio cosicchè non riesce assicurata l'aderenza delle tele di rinforzo.

Queste devono inoltre essere, avanti l'applicazione, bagnate e asciugate naturalmente sino a restringimento completo. La tela foderata non abbisogna a questo punto che dell'intelaggio e della montatura.

Più delicata è la foderatura dei dipinti a tempra. L'operatore prima di dar mano alla foderatura deve fare delle prove per l'applicazione delle colle affinchè sia ben certo che queste non passino alla superficie della pittura. Se ciò accadesse, il dipinto sarebbe irreparabilmente perduto. Bisognerà pertanto abolire tutte le colle liquide animali e adoperare solo quelle di pasta, non troppo liquide ma piuttosto dense. La tela di rinforzo inoltre deve essere leggera e rada, perchè asciughi più presto; si applicherà poi una tela molto più solida, e per precauzione le colle di pasta saranno anche qui piuttosto asciutte. Una operazione che può essere di complemento alla foderatura, per sciogliere le patine e le vernici che offuscano il colore, è quella che va sotto il nome di sistema di Petenkoff, il quale ebbe voga un tempo e che dovrebbe ritornare le vernici al loro primitivo stato. Si sparge dell'alcool sul fondo di una cassa grande come il quadro che si vuol rigenerare. Il dipinto viene attaccato al coperchio della cassa stessa e l'esalazione dell'alcool scioglie le vernici. Ma vi sono inconvenienti e tanti, da rendere il sistema sconsigliabile.

Essendo le vernici composte di mastice con olio di trementina, l'esalazione dello spirito trasforma la vernice in base di alcool dannosissimo alle pitture. E di più la vernice rigenerata, in breve tempo, screpola e si appanna di nuovo.

Assai più facilmente dei dipinti su tela sono soggetti a guasti e deterioramenti le pitture su tavola.

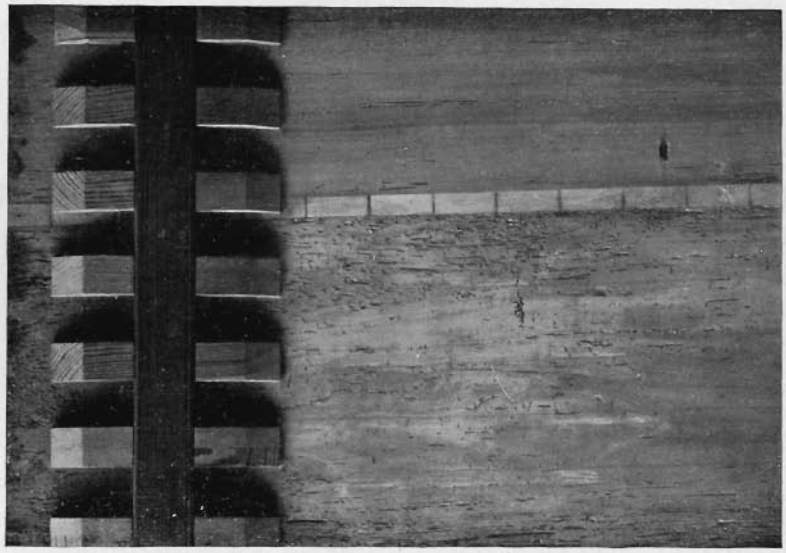
Oramai questa verità è così diffusa, specialmente all'estero, dove non solo il clima ma anche il prezzo dei quadri è meno temperato, che da qualche anno constato come la maggioranza dei quadri su tavola venduti dai grandi commercianti parigini e londinesi all'America, vengono trasportati sulla tela rinunciando i compratori, per una cauta ragione di sicurezza, alla patente di vetustà che la tavola dona al dipinto. Le tavole sono soggette al sollevamento del colore, alle spaccature, curvature e altri malanni, e perciò queste pitture dovranno essere da voi, signori Ispettori, specialmente tenute in osservazione.

Dovete curare che queste pitture non siano trasportate senza ragione da un posto all'altro, nè esposte al sole, nè situate (ora che il calorifero, il moderno nemico delle pitture su tavola, è penetrato nelle chiese, nei musei, nelle quadrerie) in locali troppo o saltuariamente riscaldati. Le tavole sono quanto noi soggetti ai reumatismi causati da correnti d'aria, e perchè tutto ciò non paia iperbolico, ricorderò che una mattina il Bertini, allora impareggiabile direttore della Pinacoteca di Brera, entrò costernato nel mio studio narrandomi come tutte le tavole di una parete della sala allora detta « Tribuna di Raffaello » si fossero spaccate e contorte sino a strappare i chiodi d'attacco alle cornici. Sul posto abbiamo constatato come l'inavvertenza di un custode, il quale aveva tralasciato di chiudere uno sfiatatoio aperto su quella parete, fosse bastata in una sola notte a produrre il disastro.

Più recentemente ebbi in restauro una pala d'altare ubicata dall'origine in una umida cappelletta di campagna.

Portata, dopo il restauro, in un ambiente molto riscaldato, la tavola si è così contratta, che il colore sollevandosi di cinque o sei centimetri si sovrapponeva in modo tale da alterare mostruosamente il disegno, nè fu possibile ridistenderlo sulla tavola.

Quando le tavole sono così contorte (e generalmente hanno curvature in diverse direzioni) si rimedia diminuendo, con piallature, lo spessore della tavola, e incidendo dei tagli normalmente alle fibre del legno. In questi tagli si applica l'intarsio con legno nuovo ottenendo così lo spianamento della tavola. Perchè di poi la diminuita superficie della tavola resti piana, si applica l'intelaiatura a graticola di rinforzo, la quale si forma fissando sul rovescio della tavola costolature di legno normali alle fibre e listelli trasversali lasciati liberi



Intarsio e armatura di una tavola.

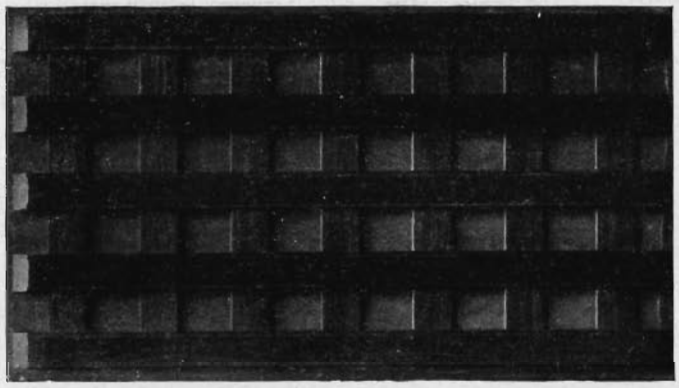
affinchè possano scorrere senza contrastare gli eventuali movimenti delle fibre del legno. Altre volte per tavole sottili si procede a una operazione simile alla foderatura delle tele applicando spessori di legno nuovo col sistema così detto *a compensazione*.

Quando le sollevature del colore di una tavola sono parziali, di limitata entità e a larghe squame, si può operare forando la crosta con spilli, inoculandovi della colletta, fatta con colla di pesce unita a un po' di fiele di bue (a ciò scorra più facilmente) e assicurando l'aderenza con la pressione del ferro tiepido; ma allorchè più esteso è il danno, si ricorre al sistema radicale del trasporto del dipinto sulla tela. La tavola viene allora completamente distrutta lavorando sul rovescio, prima con la pialla, poi con lo smeriglio o con raspa (si imagini con quanta cura dell'operatore) finchè si giunga alla pasta di colore del dipinto. Questo però va preventivamente assicurato con una prima tela leggerissima (mussolina) applicata con colla di fior di farina e latte; poi, quando la mussolina è asciutta, con l'applicare un'altra tela più robusta non eccessivamente fitta, con colla forte e miele. Il dipinto rimane così scoperto sul suo rovescio e a questo rovescio si attacca con mastice e colla la tela a cui è affidata per l'avvenire la sua conservazione. Se ne scopre infine l'imagine, levando, con acqua tiepida, lo schermo posto ad assicurare il colore.

Questa operazione che è fra le manualità più delicate, è nondimeno, oggi, come dissi, di risultato sicuro e di applicazione assai diffusa.

Naturalmente, questa operazione riesce difficilissima e sconsigliabile quando la pittura è su lamina metallica o pietra, nel qual caso riesce spesso vana anche la saldatura del colore.

Analogamente al trasporto delle tavole si opera il trasporto delle tele. Premessa una identica preparazione sulla parte dipinta, se l'imprimitura è in gesso si bagna con acqua tiepida la superficie e rammollendosi l'imprimitura, la tela, sulla quale aderiva il dipinto, facilmente si stacca intiera. Se però l'imprimitura non è a gesso, ma fatta di mestica o colori ad olio, conviene distruggere la tela, adoperando la raspa, lo smeriglio o altro istrumento adatto.



Intelaiatura a graticola per rinforzo di tavole.

Un altro malanno delle pitture su tavola proviene dal *tarlo* che veramente, ha già in ogni tavola antica fatto tutto il meglio pel suo formidabile appetito.

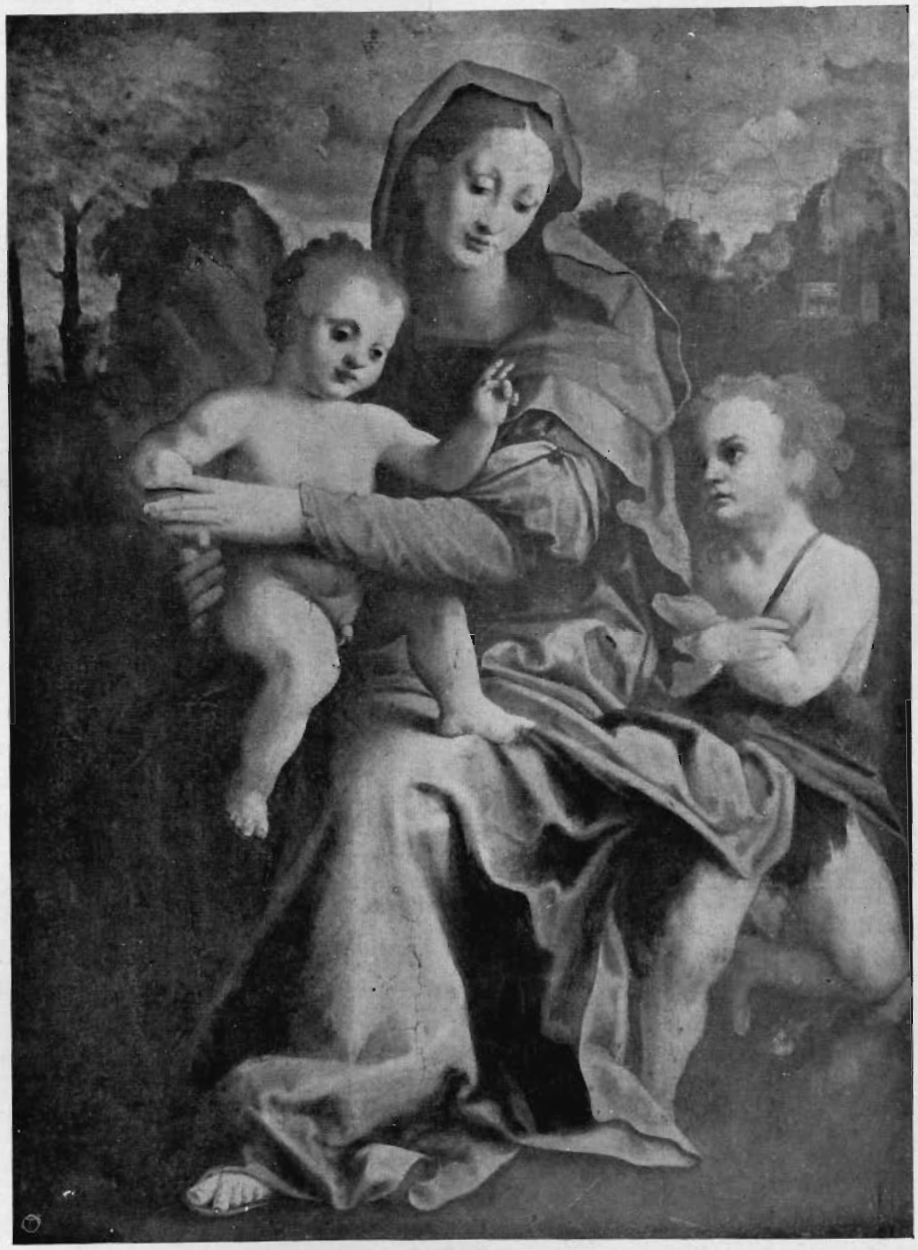
Sovente mi è accaduto di vedere segata una tavola antica e trovare la compagine del legno ridotta a guisa di spugna; così che, quando una antica pittura è offesa dai fori di tarlo, si può facilmente presumere l'effetto di insetti vaganti attraverso il legno, i quali generalmente non tornano dove i loro predecessori si sono nutriti per molte generazioni. Ad ogni modo, oltre le esalazioni di petrolio e formalina, ho sperimentato con giovamento « la razzia ».

Più che del tarlo diffidate dei fotografi. Ciò sia detto con tutto il rispetto per questi benemeriti professionisti e per l'utile indiscutibile che la traduzione fotografica dell'opera d'arte porta all'incremento degli studi. Ma generalmente il fotografo si preoccupa esclusivamente della buona riuscita del suo lavoro. E allora le tavole sono sottoposte a lavaggi, a verniciature, a manipolazioni dannosissime. Ho visto pitture screpolate per essere state esposte al sole o ai raggi del riflettore; ho visto da operatori malcauti ridotte a mal partito alcune opere d'arte di grande valore; e vi dico in verità che molte volte l'innocente operazione di fotografare un quadro non è meno pericolosa che il calco di una scultura.

Provvedete dunque che sia concesso con larghezza la fotografia delle pitture, ma curate di presenziare a queste operazioni e di imporre che il quadro non sia per questo rimosso, nè manipolato, e siano usate tutte le cautele che l'operatore fotografo di sua iniziativa seguirebbe difficilmente.

Nella vasta messe delle nostre opere d'arte è singolarmente ricca, significativa ed essenzialmente italiana, la pittura a fresco. Questa specie di dipintura

è quella che ha maggiore probabilità di conservazione, quando si intenda del buon fresco come era condotto dai nostri antichi, con larga esperienza, con altra calce e con altre materie coloranti. È inoltre la meno insidiata dalla ra-

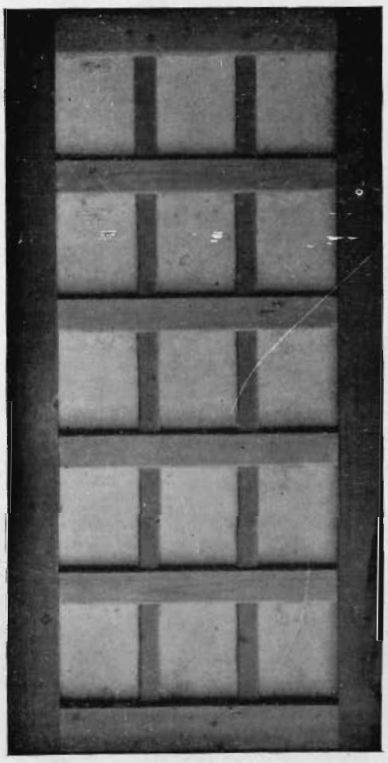


La Vergine, il Bambino e san Giovanni di Francesco Brizi
durante il trasporto dalla tavola sulla tela
(rovescio della pittura scoperto per mezzo della distruzione della tavola).

pacità degli amatori stranieri; ma troppo sovente è ora invalso l'uso, di fronte alla facilità dello strappo, di rimuovere le pitture dalla loro originaria ubicazione.

Nell'ambito della vostra azione, signori Ispettori, non sarà mai abbastanza raccomandato di impedire non solo la vandalica distruzione dell'affresco, ma an-

cora la sua rimozione, perchè dalla rimozione nessuna altra specie di pittura viene più degradata. Per le disposizioni della legge per la conservazione delle antichità e belle arti, torna comodo ai privati di cedere ai musei e alle gallerie pitture a fresco, le quali costituiscono un vincolo per l'immobile dove esse hanno un significato storico, pittorico e decorativo. Ma questo è evidentemente menomato allorchè le pitture sono levate per entrare a far parte, senza altra connessione che una frigida elencazione di catalogo, in un museo o in una quadreria.



Intelaiatura di un affresco trasportato su tela.

Nondimeno anche l'affresco, in alcuni casi, deve essere curato e rimosso per salvaguardarlo dalla indeclinabile distruzione, oppure dalla corrosiva umidità del muro sul quale è dipinto. Si usava dapprima segare l'intera parete sulla quale era l'affresco, e se ciò era un poco grossolano e molto pericoloso, valeva a dimostrare quanto era vivace il rispetto per l'opera d'arte. — Il grandioso affresco di Calisto da Lodi, quale noi vediamo ora sulla parete dello scalone che accede alla Biblioteca Braidense di Milano, fu trasportato così, con grande fatica e in notevole ripresa di giorni, dal refettorio del convento cistercense di S. Ambrogio.

Poi ebbe voga il metodo di distruggere il muro sino a raggiungere lo spessore della calce su cui è composta la pittura, assicurando questa preventivamente a una intelaiatura a cui si affranca con colle. Tale sistema, che è simile nel concetto al trasporto delle pitture dalla tavola sulla tela, richiedendo la distruzione del muro, deve essere necessariamente applicato solo quando si tratta di edifici in demolizione. Non sarà mai abbastanza lamentato che Pompei sia stata per l'applicazione di questo metodo in gran parte distrutta.

Un altro grave difetto del metodo è quello di non commisurare il grado di potenzialità delle colle con cui si applica sulla pittura la tela che ne assicura la compagine durante l'operazione. La copia della Cena leonardesca, che si attribuisce ad Andrea Solari, e che venne con questo sistema tolta da Castellazzo nel 1832 per trasportarla, con grave dispendio, a Milano, a lato dell'opera ispiratrice, quando fu discoperta mostrò come le colle avessero strappato molta parte del colore.

Ora, per altro, è generalmente, nel trasporto dei freschi, usato il sistema dello strappo.

Prima di procedervi bisogna esaminare attentamente l'affresco per constatare se fu in origine ritoccato a secco. E in conseguenza bisogna che la lavatura sia fatta con tale precauzione da conservare alla pittura i ritocchi.

Dopo avere applicato al dipinto con colle forti una o più tele, si strappa l'intelaiatura sulla quale la pittura appare sul suo rovescio. Si riattacca su una tela con colle di caseina, e finalmente, si toglie, sciogliendo con acqua tiepida, l'intelaiatura, sovrapposta al dipinto.

È curioso notare come generalmente il colore, nel processo di cui si tratta, si divide in due parti, delle quali l'una viene effettivamente tolta al muro, e l'altra (quella che nel processo della dipintura, come più liquida, fu completamente assorbita dalla arricciatura fresca) rimane, ancora dopo lo strappo, applicata alla parete. Accade così di vedere sul muro le vestigia del fresco, trasportato su tela, a cui il disegno, inciso col chiodo, dà spesso una sufficiente chiarezza.

In tal modo si possono eseguire, come vi mostrerò, anche due strappi della stessa pittura, e per tale ventura fu possibile, nel caso degli affreschi luineschi della Pelucca presso Monza, ritrovare sotto l'intonaco l'intera composizione di

Trasporto di un affresco sulla tela
(rovescio della pittura dopo lo strappo).

quella mirabile sinfonia di linee che è la Santa Caterina portata dagli Angeli nel sepolcro, di cui i frammenti, trasportati dal Barezzi, sono in gran parte a Brera.

Per altro gli affreschi, anche quelli di più semplice fattura, come i trecenteschi, sono ritoccati a tempera nelle tinte azzurre (lapislazzuli), nei cinabri, e nei verdi, e deve quindi essere acuta la prudenza dell'operatore nell'eseguire quelle puliture con la potassa, che il Secco-Suardo troppo facilmente consiglia, per togliere i grassi che offuscano i colori, o che impediscono l'azione di aderenza esercitata dalle colle forti nello strappo. Io so d'un'insigne cappella, in cui la lavatura di potassa, prodigata da mano inesperta, ha fatto *tabula rasa* dei ritocchi a secco.

Un altro grave errore è l'applicazione dell'intonaco fatto di cemento. Per riparare le pitture a fresco da infiltrazioni o altro, molte volte l'intonaco viene applicato dalla parte esterna del muro, ossia dalla parte opposta a quella in cui vedesi il dipinto. Il cemento essendo per sè stesso impermeabile non lascia passare l'aria tra i pori del muro, chiudendo così l'umidità che contiene, oltre a quella che produce il cemento. Quindi non avendo altro sfogo che dalla parte dipinta, produce danni incalcolabili, distruggendo molte volte perfino il dipinto.

Le operazioni che ho ora rapidamente riassunto sono solamente il delicato lavoro dell'operatore, cioè lavoro manuale, il quale non richiede che l'abilità e la

« S. Caterina trasportata dagli angeli. — *Milano,* Pinacoteca di Brera ».
Affresco di Bernardino Luini trasportato dalla Pelucca.

pratica dell'artiere. Quando comincia l'opera del restauratore comincia veramente una elaborazione artistica la cui finalità è l'integrazione di un'opera d'arte degradata.

Ciò che resta della « Santa Caterina » sulla parete della Pelucca.

I mezzi tecnici del restauro sono i colori a tempera debole o forte pei quadri dipinti a tempera e per le pitture a olio; si devono (e ciò è canone

BIBLIOTECA

« La Vergine col Figlio in gloria » del Mantegna, prima del restauro.
Milano, Pinacoteca di Brera.

« La Vergine col Figlio » del Mantegna, dopo il restauro.
Milano, Pinacoteca di Brera.

BIBLIOTECA
BOLLETTINO D'ARTE

fondamentale) impiegare solamente nove o dieci colori, i corpi semplici della pittura, sperimentati chimicamente e diluiti in vernice mastice purissima. Adoperare i colori ad olio è, senza dubbio più comodo; ma i colori ad olio ossidandosi alterano la loro tonalità e allorchè il restauro sarà per ciò diventato una goffa stonatura, il colore a olio indurito sarà difficilmente eliminato. Intorno al modo del restauro non si possono enunciare che alcuni assiomi fondamentali lasciando al senso d'arte del restauratore l'applicazione pratica. Il restauro deve essere condotto con la guida della più larga conoscenza dei caratteri stilistici delle scuole, della *calligrafia* dei maestri: deve essere lungamente pensato e studiato, eseguito il meno possibile e meticolosamente dissimulato. Perciò il lavoro del restauratore, se può concedere entusiasmi come per un'opera d'arte personale, è avaro di personali soddisfazioni e difficilmente apprezzato.

Quando a una pittura non bastino i mezzi materiali di reintegrazione e di conservazione su cui vi ho intrattenuto, e si tratti di ricorrere al restauro propriamente detto, dovete avere in mente quel gustoso *Favretto* che è conosciuto nelle molte riproduzioni con la leggenda « Poveri antichi! ». Un sagrestano ciabattino sta assassinando una gran pala tiepolesca, mentre la moglie accanto a lui lavora placidamente. Ricordate che molte volte il sagrestano si è presentato sotto un più dignitoso aspetto, ma la rovina per i quadri non è stata men grave. Per questo la maggior parte dei quadri antichi non sono restaurati, ma ridipinti, anche là dove manca l'attenuante della parziale distruzione della pittura antica, per cui il ridipingere diviene il solo scampo per la continuità d'intonazione dell'opera d'arte. Solo che, in questo caso, è dovere di coscienza l'impiego dei colori a vernice, docili alla pulitura. Una volta era invalso l'uso appunto per togliere il pericolo di eccedere nelle ridipinture di passare tinte unite approssimative al colore dominante sulla superficie del dipinto distrutta, ma l'esito disastroso di un tal sistema, il quale dimenticava che il restaurare è un'arte e non un'operazione meccanica, si vide molti anni or sono sui freschi della *Sala degli Sposi* a Mantova.

Ma è certo che il restauratore, il quale non dispone di sufficienti poteri inibitori, finisce senz'avvedersene col cambiare il carattere di una pittura. E in fatto di ridipinture ho dovuto, nella mia lunga carriera, vederne veramente d'ogni colore. Nervose pieghe bellinesche coperte da goffi panneggiamenti barocchi come nella *Madonna col Figlio* del Museo di Verona. Gioielli d'arte, come il ritratto di un umanista di Antonello da Messina mascherato da Senatore veneto, ridotti a diventare scarti da soffitta. La *Vergine col Figlio in gloria* della Galleria di Brera e che, nessuno oggi dubita, è fra le più belle opere del Mantegna, ebbe le più mirabolanti attribuzioni per causa delle ridipinture della testa (ridipinture fatte, quantunque fosse intatta) della Vergine e del suo panneggiamento troppo ruvidamente mantegneschi forse per le monache di S. Maria Maggiore di Venezia. Il ritratto di Raffaello della Galleria Borghese, ancor esso un problema pei critici d'arte che si sbizzarrirono in tante attribuzioni, venne onorato da un abito e da un tocco da cavaliere forse perchè parve troppo modesto il costume del personaggio. E se non temessi di tediarvi potrei moltiplicare gli esempi. Ma tutto ciò è sufficiente a dimostrare quanto grave impresa sia il restaurare e quanto difficile sia il giudicare di restauri.

Citerò un gustoso fatto che mi accadde, sorvolando su molti altri, non meno gustosi, per la natura delicata del tema, poichè qui è veramente il caso

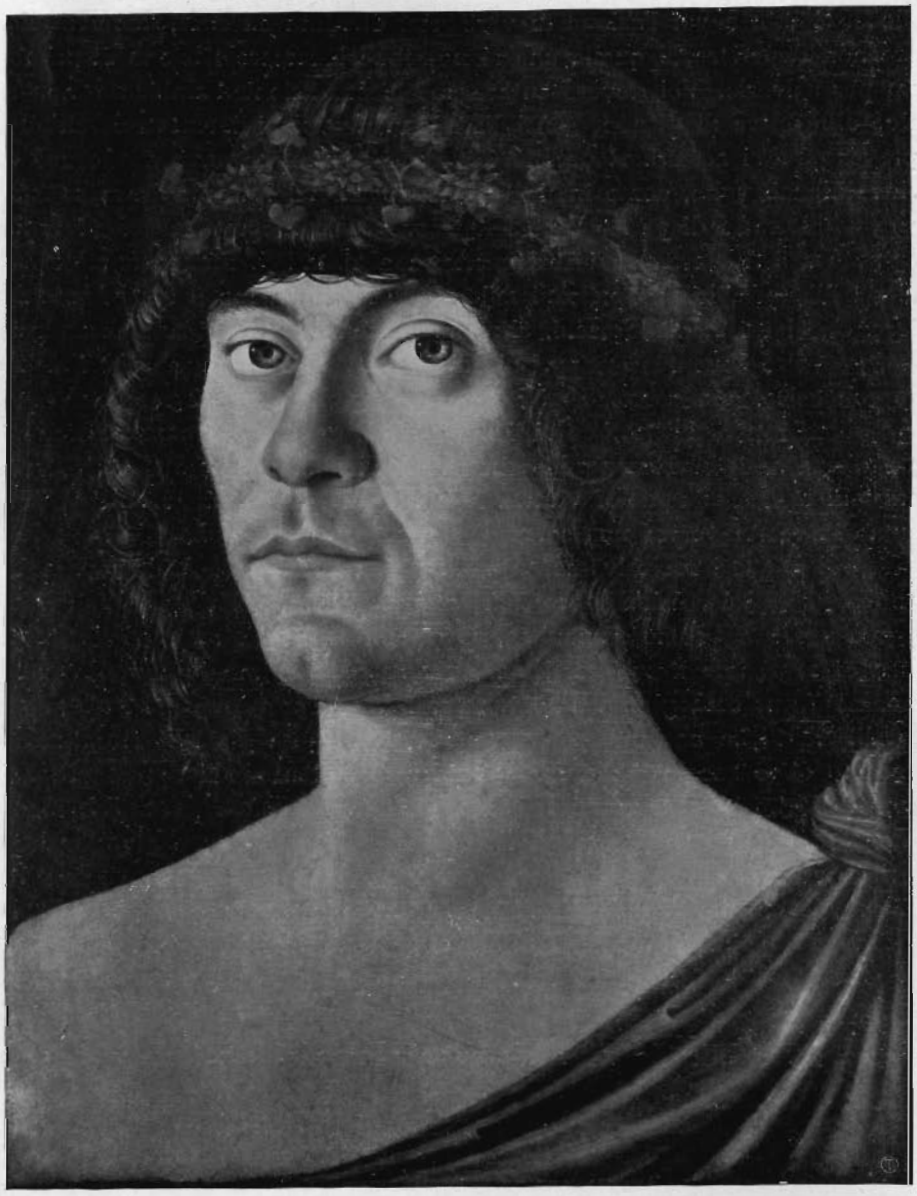
che noi tutti, artisti e amatori d'arte, dobbiamo ricordare la parola evangelica che salvò l'adultera dalla lapidazione.

Venne una volta da me un signore inglese con un dipinto giudicato della scuola di Andrea del Sarto; e pareva di fatto, benchè fosse, tra le ridipinture

Com'era il « Ritratto di un umanista » di Antonello da Messina prima del restauro.

e i guasti, cosa di assai scarso valore. Si tentò la pulitura completa della pittura con rischio di scoprire sotto il belletto delle sovrapposizioni un quadro distrutto. La ricerca fu emozionante: riapparve dapprima un putto smagliante nelle sue carni rosee; riapparve anche, oramai superflua conferma, la sigla di Andrea: ma a spiegare lo scempio del ridipintore apparve infine anche la testa della Vergine, una tenera ombra indefinita. Il mio inglese, con l'energia della sua razza, mi assillò di preghiere perchè tentassi il restauro della testa e l'opera

d'arte era così tristemente violata, che io mi accinsi all'impresa ardua, attaccandomi ad ogni traccia di quel naufragio di bellezza. Quando il restauro, bene o male fu finito, fui onorato dalla visita del notissimo Boxal, allora direttore della National Gallery di Londra. Venne credo, per assicurare alla sua Pinacoteca il dipinto, e cominciò, con l'aiuto di una formidabile lente di ingrandimento e con molta flemma, ad esaminare la pittura. Io che seguivo l'esame credetti di sognare quando il mio ospite, sino allora soddisfatto, passando la



« Ritratto d'un umanista » di Antonello da Messina, dopo il restauro.
Milano, Museo Municipale.

lente telescopica sulla testa del puttino, assunse un'aria sconsolata constatando come la testa del Figlio fosse completamente ridipinta. Io protestai con tutte le mie forze: che la testa era intatta e che era fra le più belle e le più sane

di Andrea. Tentai di convincerlo invocando la testimonianza di tutti i frequentatori del mio studio (il restauro era stato eseguito senza mistero) e finalmente, imbizzito da questa testarda incredulità presi la « mista » per la prova suprema e mi accinsi a distruggere la testa della Vergine. Il Boxal non volle l'olocausto e si dichiarò convinto, almeno in apparenza. Il quadro tornò in Inghilterra, ebbe vari possessori, e un mio amico di Londra mi scriveva recentemente che laggiù è sempre vangelo come la testa del putto sia un rifacimento.

Ma a voi, signori Ispettori, spetta un'azione meno lata, benchè non meno proficua. Spetta a voi l'azione di vigilanza, di diuturna cura, affinchè l'opera d'arte non deperisca, e quella che si potrebbe chiamare l'azione di primo soccorso per salvarla. Voi dovete curare che le condizioni d'ambiente non siano nocive alle opere di pittura, consigliare le manualità ai detentori perchè il male si prevenga o si arresti. E perchè l'opera d'arte è un organismo nel quale avviene alcune volte, come in un organismo animale, un improvviso sfacelo, curare se si tratta di tela o tavola il trasporto in luogo sicuro e di uniforme temperatura e fermare provvisoriamente, con carta leggera spalmata di gomma diluita nell'acqua, le particelle di colore che si squamano e che minacciano di cadere. Se si tratta di affreschi, allorchè l'intonaco si gonfia staccandosi dal muro, provvisoriamente è urgente la sigillatura dei bordi malsicuri dell'intonaco con calce, con gesso, o se è possibile l'applicazione di zanchette di rame.

I vostri rapporti diretti cogli Uffici tecnici, preposti alla conservazione delle opere d'arte antica, vi esonerano dalle responsabilità inerenti a più radicali operazioni e specialmente, fra tutte la più grave, quella del restauro; ma presumono da parte vostra una sorveglianza amorosa e attiva.

A voi è quasi esclusivamente affidata la conservazione dell'opera d'arte anonima, della tela, dell'affresco non ancora segnata nella storia dell'arte, ma che può avere un nome domani, e, se pure non l'avrà mai, non per questo manca di esprimere il suo particolare valore nel patrimonio artistico della nazione, ed è pur essa giunta a noi attraverso a una selezione che ha le sue leggi naturali. L'arte ha una moda. Voi sapete con quanta gioia si ritorni al nostro settecento dopo secoli di dispregio. Non è forse lontano il tempo in cui si apprezzerà meglio la pittura del seicento e si riconoscerà come in compenso del profumo di ingenuità, essa ci offra tesori di abilità tecnica e stupefacenti singolarità decorative. Spetta, sopratutto a voi curare, conservare l'opera d'arte anche modesta, anche anonima. È una voce della nostra grande arte, la cui eco sarà tanto più profonda quanto più lontano sarà il suo propagarsi.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1912 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.