



ISTITUTO
VENETO
PER I BENI
CULTURALI



ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

**CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO
MATERIALI LIGNEI TESSILI E CARTACEI**

**APPROVATO DALLA REGIONE VENETO
CON DGR 1094 del 13.07.2017
Codice progetto: 463-0003-1094-2017**

UN PAPIER PEINT DEL MUSEO NAZIONALE DI VILLA PISANI: *TECNICHE DI PRODUZIONE E RESTAURO*

Relatore:

Ch.ma Prof.ssa LAURA MARTINI

Candidata :

LAURA RIATO

ANNO ACCADEMICO 2018



Ai miei genitori.

Sommario

Sommario.....	5
Introduzione.....	7
1. La Carta: cenni storici.....	9
2. Dalla <i>Xilografia</i> al <i>Papier Peint</i>	13
2.1 Storia della <i>Xilografia</i>	13
2.2 Breve storia del <i>Papier Peint</i>	15
2.3 Creazione di un <i>Papier Peint</i>	20
2.4 Pannello copri-camino.....	25
3. Relazione dell'intervento di restauro.....	27
3.1 Descrizione.....	28
3.2 Stato di conservazione.....	32
3.3 Precedenti interventi.....	35
3.4 Intervento conservativo e di restauro.....	36
.....	42
Elenco dei materiali utilizzati.....	43
Conclusioni.....	45
Tavole Grafiche.....	47
Bibliografia.....	49
Sitografia.....	51

Introduzione

Questo lavoro vuole presentare il restauro di un pannello copri-camino conservato presso il Museo Nazionale di Villa Pisani a Stra, più precisamente nella stanza di Napoleone.

In un primo momento l'oggetto non sembrava avere un eccessivo valore: lo stato di conservazione denotava uno scarso interesse nei suoi confronti; l'ubicazione a terra a chiudere la bocca di un camino senza protezione lo rendeva soggetto a urti da parte di turisti e visitatori distratti; la mancanza totale di documentazione presso la villa lo relegava in un limbo di oggettistica varia. Tutto faceva pensare che quel copri-camino non fosse mai stato considerato un'opera d'arte, ma piuttosto un oggetto decorativo di dubbia provenienza (forse un ritaglio di carta da parati intelaiata), che aveva bisogno di una ripulita poiché di decorativo ormai gli restava ben poco.

Ammetto che la cosa non mi entusiasmava, ma allo stesso tempo, sotto consiglio della professoressa Martini, lo trovai un buon banco di prova.

Da subito venne confermato che si trattava di un *papier peint* (in italiano *carta da parati*), e la cosa interessante era che mai prima mi ero informata sull'argomento: mi si aprì un mondo! Le prime ricerche mi portarono tra le matrici delle stamperie, negli sfarzosi saloni Settecenteschi, tra sovrapporta e pannelli di vario tipo. Ricercando informazioni sulle tecniche di produzione e di conservazione, trovai il sito del *Musée du Papier Peint* di Rixheim in Francia. Tra le foto della gallery c'erano immagini molto simili al pannello di Villa Pisani e questo, insieme a qualche insistente incoraggiamento, mi spinse a contattare il museo per avere delle delucidazioni sui metodi di conservazione, i materiali utilizzati e magari qualche consiglio per la bibliografia.

Dopo qualche giorno, quando ormai avevo perso le speranze, mi rispose il direttore del museo, Monsieur Philippe de Fabry, e la mail fu la sorpresa più grande. Cominciava così:

«Pour commencer, le papier peint sur lequel vous allez travailler est monté en devant de cheminée, montage sur planche ou chassis de bois destiné à boucher l'entrée de la cheminée en été.»¹

¹["Per iniziare, il *papier peint* sul quale sta per lavorare è montato sul davanti di un caminetto, montaggio su di un telaio ligneo destinato a chiudere l'entrata del camino durante l'estate"].

Ma la cosa più sorprendente fu questa:

«Ce motif nous est connu puisqu'il s'agit d'une production de la manufacture Hartmann Risler & Cie de Rixheim, manufacture qui prendra le nom plus connu de Jean Zuber & Cie² à partir de 1802.»³

Casualmente, non solo scoprii che il pannello era nato con quella funzione, ma anche una serie di informazioni, come datazione, l'anno 1800, e luogo di provenienza, che difficilmente avrei avuto in altri modi. Il direttore mi disse anche che ne esisteva una copia con colori diversi conservata nei depositi della Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi, facente parte di un quartetto di pannelli con rappresentati diversi oggetti classici ed esotici.

A questo punto, con l'entusiasmo alle stelle, cominciai il restauro con l'idea di lavorare non più su un qualsiasi ritaglio casualmente salvato dall'oblio, ma su di un'effettiva opera d'arte per ridarle una dignità come le era stata ridata una storia, anche se ancora lacunosa in alcune delle sue parti.

Trovo doveroso interpolare in questo lavoro il tema della xilografia e presentare per completezza una breve storia del *papier peint*, argomenti tanto affascinanti quanto poco trattati.

²Una delle poche manifatture ancora oggi attive che producono buona parte dei loro *papier peint* (il 90% nel 2012) secondo il metodo tradizionale della stampa xilografica su fondo applicato a mano. I loro archivi conservano documenti e creazioni dal 1790 ad oggi. Le loro carte da parati appaiono in alcune delle più esclusive location, tra cui le stanze della Casa Bianca.

³["Questo ci è noto poiché si tratta di una produzione della manifattura Hartmann Risler & Cie de Rixheim, manifattura che prenderà il nome più conosciuto di Jean Zuber & Cie a partire dai 1802"].

1. La Carta: cenni storici

[...] prendere scorza d'un àlbore ch'à nome gelso – è l'àlbore le cui foglie mangiano li vermi che fanno la seta –, e cogliono la buccia sottile che è tra la buccia grossa e 'l legno dentro, e di quella buccia fa fare carte come di bambagia.

M. Polo, Il Milone⁴

È forse il primo riferimento in lingua italiana alla carta, materiale inventato dai cinesi che nei secoli ha acquistato un'importanza fondamentale nello sviluppo della cultura perché usata per la trasmissione del pensiero con scrittura e stampa.

La carta è un supporto polisaccaridico impiegato in varie tecniche; il nome deriva dal latino *charta* che indicava sia il foglio sia, in seguito, il materiale di cui è composto.

La sua invenzione, come accennato sopra, è da attribuire ai cinesi, più precisamente a Ts'ai Lun nel 105 d.C., anche se ricerche più recenti dimostrano che questo abbia soltanto perfezionato la tecnica di produzione, ma l'invenzione del materiale risalga invece ad alcuni secoli prima di Cristo. Tale tecnica restò circoscritta nell'area cinese per secoli fino a una battaglia con i turchi nel 751, che impararono e perfezionarono la produzione del materiale e poi lo esportarono in Europa.

Si narra che Ts'ai Lun, ministro dell'imperatore Ho-ti, osservando uno stagno adibito a lavatoio si accorse del riunirsi delle fibrille staccatesi dai panni per effetto dello strofinio e della sbattitura da parte delle lavandaie; raccolse quel sottile velo di fibrille e lo pose ad essiccare, si formò così un foglio biancastro.

E.Pendemonte, La Carta, p. 12

⁴M. Polo, Il Milione, capitolo LXXXI, Della Moneta del Gran Cane; l'autore fa riferimento alla produzione della carta per banconote, ricavate dalle fibre delle foglie di gelso.

La materia prima è la *cellulosa*⁵, che può essere ricavata da stracci vegetali (cotone, canapa, lino), direttamente dalla pianta o da altra carta riciclata. In Occidente la produzione avveniva principalmente con stracci di lino bianchi che venivano lavati, battuti e liscivati⁶. Gli stracci poi venivano lavati ulteriormente per eliminare la lisciva, tagliati in strisce (nella prima metà dell'Ottocento questa operazione cominciò ad essere eseguita con tagliatrici meccaniche) e posti nel marcitoio, una vasca con acqua dove riposavano per circa 4-7 settimane, solo in mastro cartaio poteva stabilire quando la macerazione era completa. A questo punto gli stracci erano ridotti quasi a cellulosa pura, subivano allora la triturazione per separare la fibra ed essere trasformati in pasta. I cinesi eseguivano tale operazione con un mortaio a mano; gli arabi usavano il così detto *follo*: delle vasche in pietra (*pile*) e dei pestelli in legno (*magli*); in Italia si usava invece una ruota idraulica⁷.



Fig. 1: Un lavorante immerge una forma in un grosso tino. Incisione del *The book of Trades* di Joost Amman, 1559. Londra, St. Bride Printing Library

Nel 1680 in Olanda venne inventata la *Pila Olandese* (diffusasi solo dal 1710): una vasca in pietra al cui interno ruotava un cilindro di legno ricoperto di lame.

⁵La Cellulosa è una macromolecola polisaccaridica presente principalmente nelle pareti delle cellule vegetali, formata dalla ripetizione di molecole di β -glucosio unite tra di loro da legami covalenti detti *glicosidici*. Più catene di β -glucosio si uniscono con legami a ponte-idrogeno a formare le *micelle*, più micelle formano le *microfibrille*, più microfibrille formano le *macrofibrille*, ne risulta una struttura nel complesso solida e cristallina, idrofila ma non idrosolubile data la lunghezza delle sue catene. Tuttavia nella struttura cristallina, sono presenti delle zone così dette amorfe da dove può avere inizio il degrado.

⁶Operazione che permetteva di sgrassare e ammorbidire il tessuto oltre che dargli un primo sbiancamento accentuato poi dalla successiva asciugatura al sole; veniva effettuata nei primi tempi con acqua calda e cenere, in seguito sostituita con calce o soda.

⁷La prima cartiera in Italia ad utilizzare le pile azionate da una ruota idraulica sembra essere stata quella di Fabriano. E. Pedemonte, *La Carta*

Permetteva una maggiore rapidità di produzione, una minore perdita di materia, una collatura più uniforme ed evitava il passaggio nel marcitoio, tuttavia peggiorava la qualità del prodotto finale poiché l'azione più spinta produceva fibre più corte e meno resistenti. Quando nel 1789 venne scoperto il cloro, lo si cominciò ad utilizzare per sbiancare la pasta, questo permise l'utilizzo di stracci non più solo bianchi ma anche colorati⁸. Una volta pronto, l'impasto veniva posto in altri tini in cui il *lavorante* immergeva le forme, sulle quali doveva essere depositato uno strato uniforme di pasta. I fogli così formati venivano posti in pile alternati con feltri di lana e pressati per eliminare l'acqua in eccesso. In seguito venivano stesi e sottoposti alla collatura⁹. Infine i fogli venivano lisciati in vari modi fino all'introduzione, nel Seicento, di un cilindro metallico.

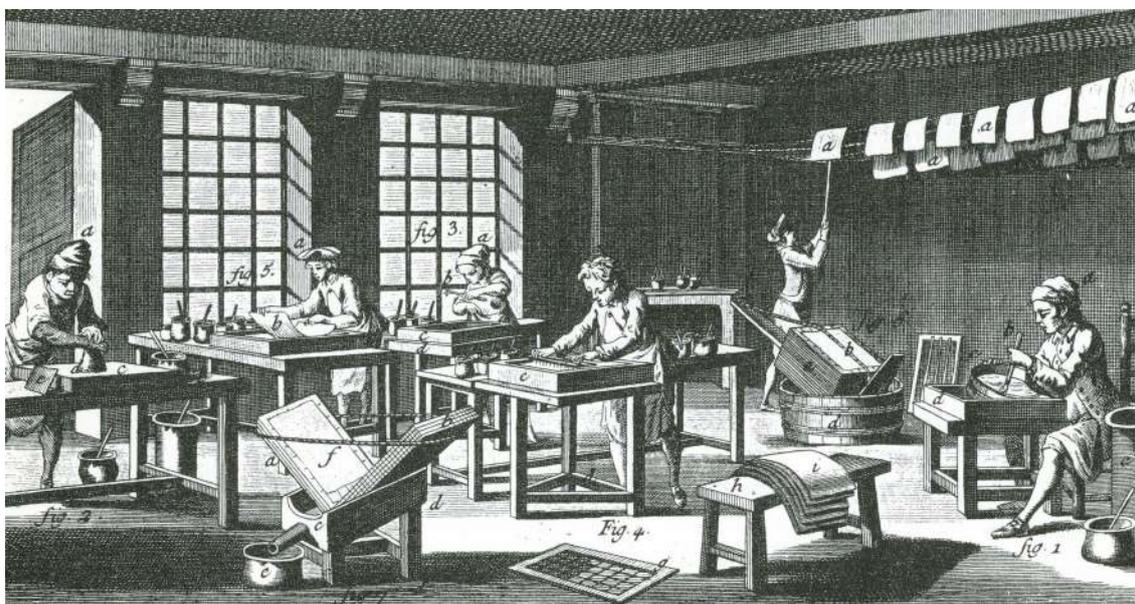


Fig. 2: I diversi momenti del processo produttivo della carta secondo il metodo tradizionale a mano

⁸Lo sbiancamento tramite cloro avveniva in speciali tini tramite cloro gassoso e soluzioni di cloruro di calce, a questo seguiva un'immersione in acqua per eliminare il cloro. Tuttavia questo non assicurava l'assenza di residui di cloro sul materiale, tanto che si cominciarono ad usare prodotti anticloro per scongiurare il degrado ad esso dovuto.

⁹Processo realizzato con colle di farina o animali che rendevano la carta più resistente, una sorta di impermeabilizzazione che evitava agli inchiostri di spandersi sul supporto o di venirne assorbiti. Dal Seicento si aggiunse alla colla anche l'allume di solfato per rendere la collatura più resistente.

La tecnica di preparazione della pasta rimase sostanzialmente invariata fino all'Ottocento, quando l'aumento della richiesta e la necessità dell'abbattimento dei costi portarono all'introduzione di nuovi macchinari e, parallelamente, all'utilizzo di materie prime più economiche e più facilmente reperibili degli stracci.

L'industrializzazione delle cartiere comportò una rivoluzione tecnologica nei macchinari oltre che nei ritmi, nella tecnica e nei costi: nel 1797 Leistenschneider ideò la *macchina continua a cilindro* e nel 1799 il francese Robert brevettò la *macchina continua in piano*, entrambe, anche se con metodi diversi, in grado di produrre carta non più in fogli di dimensioni ridotte, bensì in nastro continuo o rotolo¹⁰.

Per quanto riguarda i nuovi materiali, dopo una serie di ricerche e sperimentazioni nel corso del Settecento, il secolo successivo vede l'introduzione di nuove paste ricavate principalmente dal legno:

- La pasta meccanica o pasta di legno viene realizzata dalla semplice azione del tronco contro una mola abrasiva, ma la carta ottenuta ha caratteristiche fisiche scadenti, poiché l'atto meccanico va a sminuzzare le fibre rendendole molto corte, tuttavia vede una notevole fortuna nella stampa grazie ai prezzi molto contenuti.
- La pasta chimica si ottiene dalla cottura della pasta di legno con la soda o il bisolfito o il solfato o il clorosoda. Attraverso i processi chimici che scaturiscono, le sostanze legnose non cellulosiche vengono separate dalle fibre di cellulosa. Dà origine a carte di buona qualità per la stampa, anche se la resa è piuttosto bassa, e le industrie presentano il problema dell'inquinamento ambientale scaturito dalle difficoltà di smaltimento dei prodotti chimici.
- Le paste semichimiche abbinano i vantaggi delle due precedenti, intervenendo con un blando reagente, per poi realizzare la separazione definitiva delle fibre con metodi meccanici. Tale processo riduce al minimo l'azione meccanica per poter conservare una fibra lunga. Dalle paste semichimiche si ottengono vari tipi di cartone e carte da stampa economiche.¹¹

¹⁰Questa introduzione rivoluzionò anche il mondo dei *papier peint*, cfr. qui capitolo 2.2

¹¹Per i processi produttivi della carta cfr. M. Copedé, *la Carta*, pp. 12-45

2. Dalla Xilografia al Papier Peint

Xilografia e *Papier Peint* sono intrinsecamente legati poiché la realizzazione dell'uno passa necessariamente attraverso la tecnica dell'altra. Di seguito vengono presentate le storiografie della tecnica di stampa e del supporto cartaceo, come sono entrate a contatto e le differenze rispetto la produzione di stampe e carte destinate ad altri usi.

2.1 Storia della Xilografia

Xilografia, o *silografia*, è un termine che deriva dal greco e che significa *scrittura del legno*, oggi indica l'arte di incidere il legno per ottenere una matrice da stampa in rilievo.

La tecnica prevede l'utilizzo di una tavola di legno sulla quale si incide a sbalzo, mediante l'asportazione con bulino o sgorbia delle parti non stampate. Le zone non incise vengono inchiostrate in modo che, se pressate su di un supporto, riportino l'incisione al rovescio.

La storia di questa tecnica artistica è strettamente legata a quella dell'intaglio ligneo che, secondo il Papillon, sarebbe «le premier des arts qui a paru dans le monde»¹² data la duttilità e la morbidezza del materiale, prima attraverso strumenti in legno indurito col fuoco, poi con strumenti in ferro.

La tecnica dell'intaglio si sviluppò all'epoca dei primi re Egizi¹³ (numerosi sono gli oggetti giunti a noi, non soltanto opere d'arte, ma anche oggetti per la toletta o per la casa, conservatisi grazie al clima caldo e asciutto), e così pare anche una delle prime forme di xilografia usata per la decorazione dei tessuti¹⁴.



Fig. 3: Incisore di legno, XVI secolo

¹²["La prima delle arti apparsa al mondo"] J.M. Papillon, *Traité*, p. 1

¹³F. Tonin, *La scultura lignea*, p.15

¹⁴*Le tecniche d'incisione a rilievo*, p. 9

Ma le origini più antiche dell'incisione su legno per la riproduzione a stampa si trovano in Cina, pare già nel 300 a.C., tecnica usata non solo a livello decorativo, ma anche con scopi tipografici (Fig. 4), prima ancora dell'invenzione della carta, su tavolette di bambù e in seguito su tela o seta¹⁵.



Fig. 4: Sutra del Diamante, anno 868, provincia del Gansu, la più antica xilografia su carta conosciuta

Con l'invenzione della carta, la stampa xilografica si diffuse maggiormente, ma restando sempre circoscritta all'ambito cinese, almeno fino a quando il nuovo materiale non venne introdotto in Europa (nel X secolo portato dagli arabi), a quel punto anche qui si affermò la tecnica xilografica¹⁶.

Nel corso del Quattrocento la xilografia prese sempre più piede, sia per la produzione di immagini in più copie, sia per la realizzazione di libri, ma con la nascita della stampa a caratteri mobili nel 1455, i testi cominciarono ad essere stampati tipograficamente e la xilografia venne utilizzata per realizzare le illustrazioni (Fig. 5)¹⁷.



Fig. 5: Missale Romanum, Venezia 1501, Pagina 2

Verso la fine del secolo subì un'importante trasformazione stilistica: il grande successo di tale tecnica portò a nuove sperimentazioni pratiche e di linguaggio che daranno vita al così detto «nuovo stile»¹⁸. L'artista maggiormente partecipe a questa evoluzione sarà Albrecht Dürer (1471-1528): partendo dallo stile tardo-gotico, passerà dalla sintesi grafica tipica della

¹⁵F. Tonin, *La scultura lignea*, pp. 29-30

¹⁶Cfr. qui capitolo 1

¹⁷*Le tecniche d'incisione a rilievo*, p. 27

¹⁸*Le tecniche d'incisione a rilievo*, p. 14

xilografia a lui precedente, ad una grafica elaborata e complessa, riuscendo a differenziare le diverse materie e ampliando la gamma del chiaroscuro.

Nel XVII secolo appaiono anche le prime xilografie colorate, aumenta quindi il numero di matrici, una per ciascun colore; ma la fortuna di questa tecnica comincia a diminuire, nonostante qualche tentativo di tenerla in auge (come il già citato trattato del Papillon del 1766) a seguito dell'avvento di nuove tecniche grafiche. Tuttavia si avvicina al mondo delle arti applicate¹⁹, quindi soprattutto alla decorazione, come nel caso del pannello copri-camino e dei *papier peint* più in generale.

Alla fine dell'Ottocento molti artisti post-impressionisti, come Gauguin e Munch, si interessano alla xilografia per testare nuove sperimentazioni linguistiche, fino a che, agli inizi del Novecento, il legno comincia ad essere sostituito con *linoleum*²⁰.

2.2 Breve storia del *Papier Peint*

Il *papier peint* è un rivestimento decorativo principalmente murale, ma non solo, è infatti largamente utilizzato anche per ricoprire mobili, scatole, libri, pannelli (come nel caso del copri-camino), paraventi, sovrapporte... In Italia il termine è tradotto con *carta da parati*, in inglese *wallpaper*.

L'espressione francese nasce in riferimento ai rotoli di carta dipinti a mano importati dalla Cina, e si mantiene fino ad oggi, nonostante la produzione in Europa non fosse più a mano ma a stampa, prima con processo artigianale (fino al XVIII secolo) e poi con processo meccanico²¹.

Il *papier peint* nasce con molta probabilità in Cina e si caratterizza per motivi dipinti a mano da disegnatori specializzati. Se ne hanno le prime testimonianze già nel XIII secolo, quando Marco Polo descrive nel suo *Milione* lo splendore degli interni cinesi. In Europa a quel tempo si usava decorare le pareti delle case delle famiglie più prestigiose con dei paramenti in cuoio dipinto (per esempio a Venezia o a Treviso), secondo la moda moresca dell'epoca (*Fig. 6*)²².

¹⁹Si rimanda per questo al capitolo *Breve storia del Papier Peint*

²⁰Si parla in questo caso di *linoleografia*, materiale composto da materie prime naturali, con un alto grado di resilienza.

²¹Cfr. qui capitolo 1

²²digilander.libero.it/accademiaverestauoro/ricerche/Cuoi/Seminari%20Dipartimento%202003.htm.



Fig. 6: Venezia. Complesso della Carità. Cuoio dipinto particolare

Quando i primi *papier peint* cinesi arrivarono in Europa verso al fine del XVII secolo, suscitarono un grande interesse, ma il prezzo eccessivo dovuto all'altissima qualità limitava di molto la loro diffusione. Sulla scia di tale successo però, i paesi europei cominciarono a imitare la produzione delle carte orientali: i primi prodotti prevedevano una stampa a xilografia dei soli contorni delle figure, che venivano colorate e decorate a mano in un secondo momento con pennelli o stampini. Su tutti i paesi dominano Inghilterra e Francia che si contendono la posizione di leader.

In Inghilterra...

È inglese uno dei primi esempi di *papier peint*, anzi di *wallpaper*, di produzione europea, risale al 1509 e fu stampato sul retro di un proclama di Londra. Durante il regno di Enrico VIII (1509-1547), gli aristocratici usavano decorare le loro dimore con le preziose tappezzerie provenienti dai mercati orientali, ma dopo lo scisma dalla chiesa cattolica, tali mercati furono interrotti e gli acquirenti più prestigiosi si videro costretti a rivolgersi alle manifatture locali di *wallpaper*. Con il governo di Oliver Cromwell (1653-1659) però, i *papier peint* erano visti come elementi frivoli e inutili, contrari ai dettami puritani del nuovo governatore, perciò le manifatture vennero chiuse. Sarà solo con la morte di Cromwell che riprenderà il commercio dei *papier peint*.

All'inizio del XVIII secolo fu sempre in Inghilterra che venne brevettato il "rotolo" di fogli di carta da parati e, sempre nella prima metà del secolo, la stampa con colori a tempera²³. Nasce così il *papier peint* moderno che permette di avere dei formati più grandi e di maggiore precisione grafica²⁴.

A questo punto l'Inghilterra poteva considerarsi leader nella produzione dei *papier peint*, tanto che nel 1712 la regina Anna impose una tassa sulle carte da parati, abolita soltanto nel 1836. Il primato riguardava anche l'esportazione in Europa e in America del Nord, con il vanto dei *flock paper*, in rilievo damascati e broccati²⁵.

Ma questo primato venne bruscamente interrotto dalla guerra dei Sette Anni (1755) e poi dalle guerre napoleoniche.

In Francia...

Qui il termine nasce intorno al 1760: prima si parlava di *papier de tenture*, solo con l'arrivo del colore si cominciano a chiamare *papier peint*. I precursori di tali decorazioni sono di due tipi: i *papier de tapisserie*, fini e raffinati²⁶; e i così detti *dominos*, delle tessere di carta rettangolari stampate con motivi ripetuti e di gusto più popolare, idea dei così detti "dominotiers", mercanti di carta che nel 1514 si unirono in una corporazione; ma l'idea di utilizzarle per rivestire i muri non venne che nel XVIII secolo, dato che anche qui, come al di là della Manica, la tradizione dominante era quella di decorare le pareti con tessuti.

Nel XVIII secolo, in piena epoca dei Lumi, i *papier peint* in rullo arrivati dall'Inghilterra permettono formati maggiori, i soggetti sono molteplici, soprattutto

Nel XIX secolo in Inghilterra si registrarono numerose morti da avvelenamento di arsenico. Il Verde Scheele (conosciuto anche come Verde Svedese o Verde di Parigi), ampiamente usato nelle decorazioni delle carte da parati, era infatti ricavato da un composto di arsenito di rame acido che, a contatto con delle muffe, sprigionava un gas tossico letale per l'uomo.

Pare che la causa della morte di Napoleone a Sant'Elena fu proprio la carta da parati che decorava le sue stanze.

*L'arte che uccide: l'arsenico nelle carte da parati dell'800
twentycentgroup.com*

²³Cosa che suscita forti preoccupazioni in Papillon, il quale ritiene i colori a tempera troppo fragili, che a malapena rendevano possibile l'incollaggio senza distruggere la carta, invece anche in Francia questa tecnica avrà molto successo. Papillon, 1766.

²⁴In precedenza i fogli erano incollati gli uni sugli altri sia in senso orizzontale che in senso verticale. Cfr. qui capitolo 1.

²⁵Jacqué, 2003

²⁶Papillon, 1766

fiori, panorami, grottesche, ma anche temi politici²⁷. Inoltre le tasse imposte sull'importazione dei *papier peint* inglesi della regina Anna, l'arresto dell'industria britannica e la crescente domanda interna danno una buona spinta allo sviluppo delle manifatture francesi. Il primo grande imprenditore che contribuì all'industrializzazione di questo mercato fu Jean-Baptiste Réveillon che, servendosi dell'aiuto di designer di sete e tappezzerie, produrrà alcuni dei *papier peint* più lussuosi mai realizzati (uno dei suoi *papier peint* blu cielo fu usato sul primo pallone dei fratelli Montgolfier²⁸).

A seguito del brusco arresto della produzione inglese per la Guerra dei Sette Anni, la Francia conquistò il posto da primato nell'industria delle carte da parati, sia per quanto riguarda il mercato interno che quello di esportazione, tanto che nel 1790 si contavano una quarantina di fabbriche solo a Parigi²⁹. Sarà proprio la capitale a dettare la moda: in breve tempo sorgono prestigiose boutique nei quartieri dell'alta società, le carte francesi appaiono di colore



Fig. 7: Riproduzione della prima mongolfiera che si alzò da terra, il rivestimento esterno del pallone era un *papier peint* di Réveillon

²⁷Con la Rivoluzione Francese i *papier peint* diventano uno dei mezzi di diffusione dei nuovi ideali, soprattutto negli edifici pubblici

²⁸ Si veda la Fig. 7, nella didascalia, la descrizione della mongolfiera: [La parte superiore era circondata da gigli, al di sotto i 12 segni dello Zodiaco. Al centro il Monogramma del e, intervallato dal Sole. Il fondo era guarnito da Mascheroni e Ghirlande; diverse Aquile ad ali spiegate sembrano sostenere nell'aria questa potente Macchina. Tutti questi ornamenti erano di colore oro su di un bel fondo blu, così che questo superbo Globo sembrava essere d'oro e azzurro. La galleria circolare, nella quale si vedono il Marchese d'ARLANDES e M. PILATRE DE ROZIER, era dipinta con drappi cremisi e frange dorate.]

²⁹Ben 48 «papiers pour les mobles» citati dall'almanacco di Parigi del 1789. A questo slancio della produzione francese contribuì sicuramente anche la crescita demografica e la conseguente urbanizzazione della seconda metà del Settecento: una diffusa prosperità e il miglioramento del riscaldamento all'interno delle abitazioni favorirono la diffusione e una migliore conservazione dei *papier peint* nelle case delle famiglie più agiate. Jacqué, 2003.

più brillante e con disegni più raffinati contro il gusto popolare e “triste” di quelle inglesi a loro contemporanee³⁰.

La prima metà de XIX secolo può essere considerata l’età d’oro dei *papier peint* con la grande fortuna dei *panoramiques*³¹. La produzione diventa sempre più raffinata attraverso tecniche miste, goffratura, dorature, satinature, drappeggi, iridescenze... Si è in grado di imitare praticamente tutti i materiali, ormai i francesi possono considerarsi maestri del *tromp d’oeil*: un livello di qualità mai più superato da rendere i *papier peint* la forma di decoro più diffusa dell’epoca.



Fig. 8: *Les Français en Egypte*, Manifattura Velay, Paris , vers 1818, xilografia

Negli anni ‘30 dell’Ottocento la rapida evoluzione dell’industria meccanica porta alle prime macchine mosse a vapore e nel 1851 a Londra, alla prima esposizione universale, viene presentato il primo *papier peint* stampato meccanicamente. Questo comporta un incremento nella produzione delle carte da parati e un abbassamento dei costi di produzione (difatti la domanda si estende anche alle famiglie della piccola borghesia e alla classe media), ma allo stesso tempo anche un calo della qualità e l’utilizzo di materiali più scadenti: alla fine del XIX secolo l’età d’oro dei *papier peint* poteva già dirsi conclusa.

Tuttavia le carte stampate secondo i metodi tradizionali continueranno ad esistere almeno fino al 1914³², con processi sempre più elaborati, con lo scopo di imitare in modo sempre più veritiero ogni tipo di materiale e lasciandosi ispirare da stili di ogni tempo e paese e da artisti famosi (e viceversa, alcuni artisti si lasciano ispirare,

³⁰Jacqué, 2003.

³¹Sono prodotti a partire dal 1804, erano carte di grandi dimensioni, costituite di più pannelli, in alcuni casi fino a 32, e raffiguravano panorami, vedute di terre lontane, come le Americhe o le indie, o di terre immaginarie, avvenimenti storici o paesaggi urbani. AA.VV. *Musé du papier peint*, in *Bullettin de la société Industrielle de Mulhouse* 1984, n 2, pp. 89-100.

³²L’unica manifattura ancora oggi attiva e che segue il metodo di produzione originale è la Manufacture Zuber & C^{ie} a Rixheim, Francia.

come Paul Cézanne, Edgar Degas o Henri Matisse e li inseriscono nei loro dipinti, Figg. 9-11; altri ancora crearono dei motivi apposti, come René Magritte e Salvador Dalí o ancora Andy Warhol). Nel 1880 inoltre, la manifattura dei *papier peint* entra ufficialmente a far parte delle così dette arti applicate con il movimento *Arts & Crafts* di Morris³³.



Fig. 9: P. Cézanne, *Natura morta con giara, tazza e mele*

Fig. 10: E. Degas, *Donna con i crisantemi*

Fig. 11: H. Matisse, *Stanza rossa*

2.3 Creazione di un *Papier Peint*

I *papier peint*, nonostante attraversino secoli di storia ed evoluzioni stilistiche e di gusto per quanto riguarda i motivi e i soggetti raffigurati, mantengono pressoché invariato il loro processo creativo che, anche con l'industrializzazione, nelle manifatture più rinomate resta artigianale e di altissimo livello.

Come già detto, la tecnica utilizzata è quella della *xilografia*, ma la xilografia applicata, cioè quella destinata alla creazione di carte decorate appunto, si

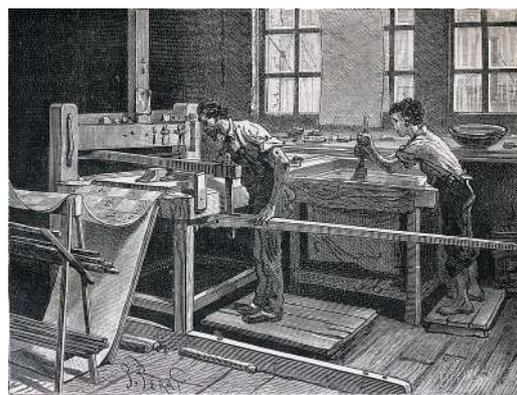


Fig. 12: Illustrazione tratta dall'opera di Louis Figuier, *Les merveilles de l'industrie*, Paris, Furne Jouvot et Cie, 1876

³³«Movimento artistico, il cui scopo era la rivalutazione dell'artigianato contro la soverchiante produzione industriale e lo scadimento del gusto da essa prodotto nella seconda metà dell'Ottocento. Collegato al gusto neo-gotico e alla corrente preraffaellita, fece capo a W. Morris e ai suoi immediati seguaci, in particolare W. Crane e C.R. Ashbee. Ebbe notevole influenza in tutti i campi dell'arte applicata, nonché sull'architettura per la formazione e la diffusione dell'Art Nouveau. La prima esposizione della A. and C. Exhibition Society ebbe luogo nel 1888.» Treccani online.

distingue da quella artistica, soprattutto per i materiali utilizzati, per i formati e per i vari passaggi richiesti.

Nell'edizione del 1829 del *Dictionnaire technologique, ou nouveau dictionnaire universel des arts et de l'économie industrielle et commerciale par une société de savants et d'artistes*, sotto la voce «Papiers Pents»³⁴ è spiegato con molta precisione come avviene la creazione di una carta da parati, cosa fino ad allora poco chiara, probabilmente per proteggere e preservare i segreti di bottega delle diverse manifatture contro l'agguerrita concorrenza dell'epoca. In questo caso agli autori del *Dictionnaire* vennero aperte le porte della fabbrica di Dufour a Parigi³⁵, ne derivò una descrizione minuziosa di ogni singolo dettaglio, dal tipo di carta da scegliere a come venivano asciugati i rotoli stampati.

Di seguito verranno illustrati i passaggi principali riportati dal *Dictionnaire*, comuni per la creazione dei *papier peint*, arricchiti con alcune informazioni dedotte dall'analisi degli archivi della stamperia Remondini, antica manifattura Settecentesca di Bassano del Grappa (VI)³⁶.

- La creazione iniziava con la definizione del **disegno** che doveva essere riportato sulla carta: il disegno doveva «charmer l'acheteur par son élégance et l'imprimeur par la facilité de son exécution»³⁷, i gusti dovevano incontrare quelli del pubblico, per l'occasione le manifatture si servivano di disegnatori professionisti, che dovevano rinnovare il campionario in modo annuale, seguendo principalmente le tendenze della capitale, Parigi. Ad avere l'ultima parola era comunque il manifatturiere, l'unico che conosceva a pieno le possibilità della sua azienda. L'arte classica fa da modello, in particolare le manifatture erano dotate di grandi cataloghi con le riproduzioni delle grottesche di Raffaello, i decori di Ercolano o dei Bagni di Tito ecc..

³⁴*Dictionnaire*, pp. 262-284.

³⁵Joseph Dufour (1754-1827), nel 1806 apre la sua manifattura a Parigi, concorrendo in termini di prestigio con le più importanti manifatture dell'epoca come Zuber e Jacquemart et Bénard.

³⁶Di Remondini e della Xilografia applicata ne parla il volume *Le tecniche d'incisione a rilievo*, pp.24-25.

³⁷[Affascinare l'acquirente per la sua eleganza e l'intagliatore per la facilità di esecuzione], Jacqué p. 52.

Del disegno si eseguiva una prova a tempera della misura reale del *papier peint* e in seguito doveva essere scomposto in livelli in base al numero di colori usati.

- La scelta della **carta** doveva essere fatta in base all'uso cui era destinata. Tutti i tipi di carta potevano potenzialmente diventare dei *papier peint* previa collatura, ma si prediligevano le carte prodotte con paste nuove e ben feltrate così che il colore aggrappasse meglio. Fino al 1831-32 le carte venivano prodotte con stracci poi rimpiazzati con altra carta riciclata e, sempre fino al 1831 i rotoli di *papier peint* erano formati da fogli *rabouté*, cioè incollati tra loro, generalmente della misura di 50x65: i fogli che componevano il rotolo venivano tagliati con l'ausilio di una pressa, il *rognoir*, in modo da essere il più precisi possibile e formare un rotolo regolare dai lati paralleli. Dopo di che i fogli venivano incollati tra loro dal lato lungo, facendoli sormontare di circa 1 cm gli uni agli altri. L'operazione veniva fatta a mano, generalmente da una ragazza chiamata *colleuse*, con colla di farina.

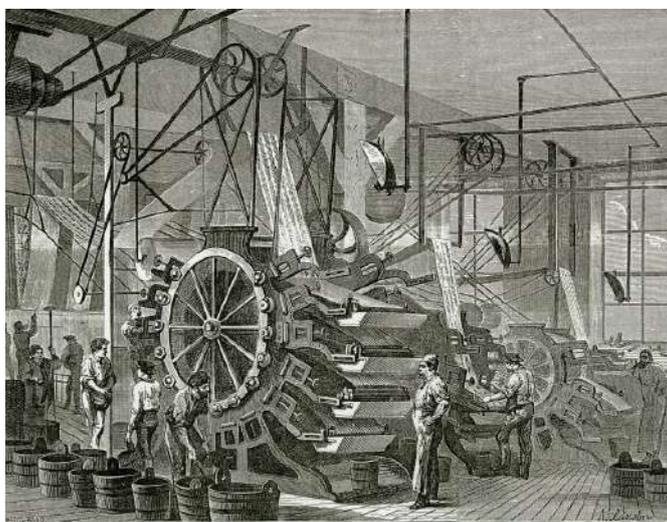


Fig. 13: Laboratorio di stampa meccanica apparsa il occasione dell'esposizione universale del 1867

- La carta veniva poi preparata con la così detta *foçage*, letteralmente "scuritura", ossia un mix di colorante e colla. Era applicata in due tempi: prima con un pennello a setole lunghe di maiale, stesa sia in verticale che in orizzontale su tutta la superficie; poi con pennello rotondo a setole morbide. Necessaria

perché la carta nuda veniva “bruciata dalla luce”³⁸, serviva anche per dare alla superficie una tinta piatta e uniforme e, in casi di carte di particolare prestigio, poteva essere brunita dal retro con una pietra d’agata.

- I **colori** non erano a base oleosa come nella xilografia artistica, ma a base d’acqua: i pigmenti venivano macinati ed erano legati con colla di pelli, lavorati sia a caldo che a freddo, amido, che fungeva da agglutinante, e acqua alcalina³⁹. La decorazione degli interni nella seconda metà del XVIII secolo, si basa più che mai sui colori, ormai accessibili alla maggior parte delle classi sociali⁴⁰.
- La **stampa** vera e propria avveniva con matrici di legno incise a rilievo dello spessore di circa 54 mm⁴¹ e generalmente formate da tre pezzi: due in legno di pioppo e una in legno di pero, quest’ultimo ospitava l’incisione (i legni più frequenti erano quelli da frutto, mentre il bosso si usava per le rifiniture (Fig. 14)⁴².



Fig. 14: Esempio di matrice in legno di pero, dettaglio di parte dei volti di tre servitrici di Venere, riportate sotto, papier peint Psyche et Cupidon, manifattura Dufour, 1815



³⁸Fenomeno che peggiora dal momento in cui si utilizza il cloro per sbiancare la carta, Jacqué p. 89 Il degrado è dovuto all’indebolimento delle fibre della carta per azione del cloro che con la luce del sole aumenta il suo potere sbiancante. Questo processo persiste anche dopo il lavaggio e nonostante l’applicazione di prodotti anticloro a causa dei residui che permangono.

³⁹Jacqué p. 88

⁴⁰Jacqué p.83

⁴¹Le prime matrici inglesi dovevano essere gigantesche, fino a due metri di lunghezza, poi le dimensioni diminuiscono drasticamente per permetterne una più facile manipolazione, ma questo significava anche aumentare il numero di matrici e dover dividere il disegno in più parti. Jacqué p. 92

⁴²In Europa in origine era il foglio ad essere appoggiato alla matrice inchiostrata posta a faccia in su e compresso con un cilindro, solo nel XVII secolo si inverte la posizione della

L'inchiostrazione avveniva per contatto col colore posto in bacinelle (non con rullo o tampone come avveniva per le xilografie artistiche), e la matrice, una volta carica di colore, veniva appoggiata sul foglio e pressata (in un primo momento si usava un martello, poi si passò all'utilizzo di presse).

Per i *papier peint* policromi erano previste tante matrici quanti erano i colori: veniva stampato un colore dopo l'altro aspettando che il primo si asciugasse completamente prima di applicare il secondo e così via; per evitare errori in questi casi le matrici avevano ai lati dei piccoli chiodi di ferro che lasciavano dei forellini sul foglio e che fungevano da punti di riferimento per le successive stampe, fino a che con l'ultima non venivano completamente coperti senza lasciare alcuna traccia della loro presenza.

A stampa conclusa il *papier peint* veniva revisionato e, a pennello, si rifinivano i dettagli e si correggevano gli eventuali errori.

Il processo risultava piuttosto laborioso e lungo, tanto che «l'esecuzione di un *panoramique* poteva richiedere fino a 2000 matrici e diversi anni di lavoro»⁴³, ma il risultato finale era assolutamente spettacolare.

Nel caso del pannello copri-camino, il formato ridotto e il numero di colori (otto) non lo colloca tra le opere più laboriose, tuttavia si può ipotizzare che il legno usato fosse quello di pero, come di tradizione a Rixheim, abbastanza duro per sopportare l'incisione e la pressione, e che le matrici fossero state almeno una cinquantina.⁴⁴

matrice, ma con i tessuti, pratica che poi verrà applicata anche alla carta. Jacqué p. 91.

⁴³<http://joseph-dufour.odavia.com>

⁴⁴Come supposto dal direttore del museo di Papier Peint di Rixheim, M Philippe de Fabry

2.4 Pannello copri-camino

Come già accennato, nonostante i termini italiano e inglese sembrino limitarne l'uso ad un'applicazione muraria, i *papier peint* venivano utilizzati anche in molte altre occasioni, come per rivestire scatole e libri, per paraventi e sovrapporte o pannelli di vario tipo, come il copri-camino oggetto di questo lavoro.



Fig. 15: Pannello sovrapporta copia del copri_camino di Villa Pisani, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi

La copia del nostro , conservata alla Biblioteca Nazionale di Francia (Fig. 15), è catalogata come sovrapporta⁴⁵, ma la struttura risulta pressoché identica al pannello: la maggior parte delle volte i sovrapporta venivano montati su telaio ligneo dopo essere stati foderati con una tela⁴⁶, esattamente come nel nostro caso.

Si trattava di oggetti molto diffusi a partire dalla seconda metà del XVII secolo: i soggetti preferiti erano fiori, paesaggi, animali, in particolare scene di caccia e oggetti di ispirazione neoclassica. Inoltre spesso erano oggetti prodotti in serie di due o più elementi, com'è il caso dell'esemplare copia che fa parte di una serie di quattro (Figg. 16-18).

⁴⁵Manufacture Hartmann Risler et Cie. Dessus de porte. Groupe d'objets à l'antique : papier peint, Hartmann Risler et Cie (Rixheim). Formato: 1 est. sur papier rabouté : impression à la planche, 8 coul. sur fond bleu ciel, fond lissé ; 72,5 x 124 cm Exemplaire au DTM de Kassel. Reproduction dans Fr. Teynac, P. Nolot, J-D. Vivien, "Le Monde du papier peint", Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 113. Répertoire dans les archives Zuber en variante de couleur de fond et de motif (MPP, Z 74), catalogue.bnf.fr

⁴⁶Jacqué p. 192



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Ma stando a ciò che dice Jacqué, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna l'uso dei sovrapporta era molto raro, se non addirittura sconosciuto. Pertanto in questi paesi il sovrapporta francese importato veniva destinato a usi diversi, in particolare veniva usato come copri-camino.

Anche in Europa l'uso dei copri-camino è testimoniato, anche se più raro, a partire dal XVIII secolo: il termine "devant de cheminée" si ritrova negli inventari di Arthur & Grenare per la prima volta nel 1789⁴⁷. I soggetti coincidono con quelli citati per i sovrapporta ad esclusione dei paesaggi. La loro funzione era quella di chiudere la bocca del camino, quando questo non veniva utilizzato, per bloccare le correnti d'aria.

Il pannello di Villa Pisani sembra essere nato proprio con questa funzione, e la datazione non contraddice l'ipotesi (confermata anche dal direttore del Musée du Papier Peint di Rixheim), tuttavia allo stesso tempo non ci sono i dati necessari per escludere che l'oggetto fosse stato prodotto con una duplice funzione, adattabile secondo le esigenze.

⁴⁷Jacqué p. 193

3. Relazione dell'intervento di restauro



Fig. 19: Pannello copri-camino, recto

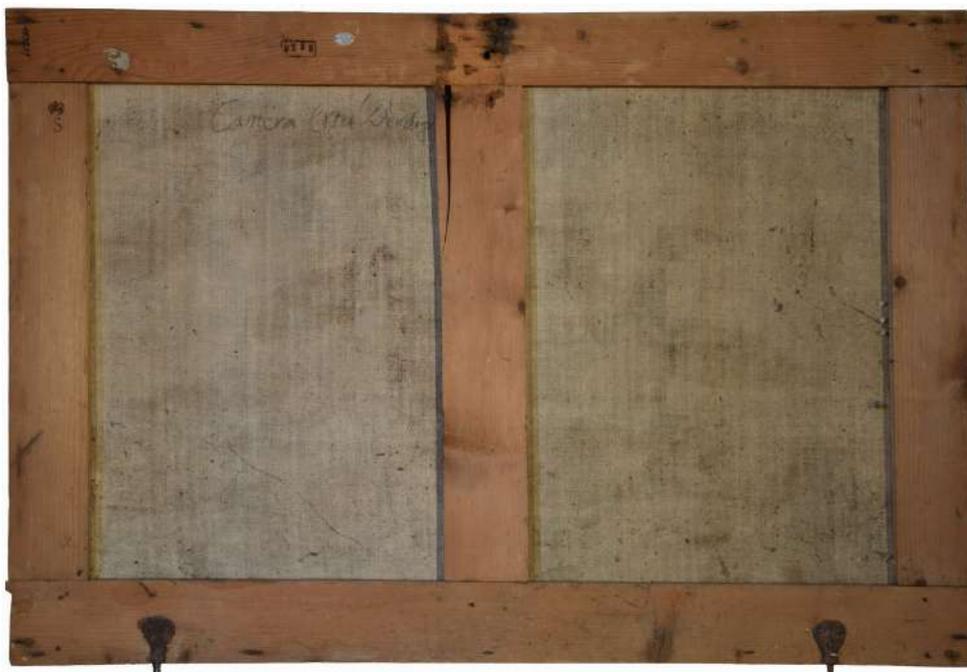


Fig. 20: Pannello copri-camino, verso

3.1 Descrizione

Titolo dell'opera: Pannello copri-camino "Gruppo di oggetti all'antica"

Autore: Manifattura Hartmann Risler & C^{ie} di Rixheim (Francia)

Datazione: 1800

Tecnica: Xilografia policroma (8 colori) su carta

Misure:

- Pannello: max. 130,1 cm L x max. 84,3 cm H
- Telaio: max. 131,5 cm L x max. 88,5 cm H
- Cornice: listello inferiore, lunghezza esterna 131 cm; listello superiore, lunghezza esterna 133,5 cm; listello sinistro, lunghezza esterna 89,6 cm; listello destro, lunghezza esterna 88,9 cm

Provenienza: Stanza di Napoleone presso Villa Pisani, Stra (VE)

La villa non possiede documentazione riguardo l'arrivo del pannello e le sue dimensioni lo rendono un oggetto talmente facile da spostare che non è stato possibile ricostruire le vicende che lo hanno portato a Stra. Napoleone dopo aver acquistato la villa per la somma di 972.000 franchi francesi, soggiornerà nella stanza oggi a lui dedicata nella notte tra il 28 e il 29 novembre del 1807, e ancora il 13 dicembre dello stesso anno, ma allora la camera doveva apparire molto diversa da com'è oggi: tra il 1811 e il 1812 gli arredi e la decorazione furono rinnovati per accogliere l'appartamento del Viceré d'Italia, Eugenio Beauharnais, a cui era stata successivamente donata la villa⁴⁸. Un'ipotesi plausibile è che il pannello sia arrivato con il seguito di Napoleone, visto che l'anno del suo soggiorno è posteriore all'anno di realizzazione del pannello, ma dato che il Nord Italia e in particolare la provincia di Venezia erano un importante mercato per la manifattura Risler & C^{ie}, non si possono escludere altre vie.

⁴⁸L. Fontani, *Villa Pisani a Stra*, pp. 44, 69-75.

Il pannello cartaceo, stampato nell'anno 1800, utilizzato come pannello copri-camino⁴⁹, è costituito da tre fogli di larghezze diverse sovrapposti l'uno all'altro in senso verticale. La colla utilizzata sembra essere d'amido. Il tipo di carta è un classico esempio di *papier peint*⁵⁰, visto l'anno di datazione si tratta probabilmente di carta in pasta meccanica o pasta chimica⁵¹.

Il pannello è giunto in laboratorio controfondato con 6 fogli di carta vergata, fissati con colla d'amido (Fig. 22). Il tutto è stato poi incollato ad una tela di lino (Fig. 21), a sua volta tensionata su un telaio ligneo con l'ausilio di chiodi e colla. Al momento dell'intervento la tela era fissata al telaio da numerose graffette, aggiunte molto probabilmente in un secondo momento. Sul retro la tela di rifodero presenta una scritta in corsivo, si legge apparentemente: «Camera erta Berdigi», di cui però non si conosce il significato.



Fig. 21: Particolare della foderatura con tela di lino



Fig. 22: Particolare della controfondatura con carta vergata variamente sollevata dal supporto

Il telaio è costituito da quattro regoli perimetrali e una traversa centrale il tutto in legno di abete; si tratta di un telaio fisso con incastri a coda di rondine nella traversa centrale, e a mezzo legno nei regoli perimetrali. È di semplice fattura e con misure leggermente irregolari. Nel lato superiore sinistro sono inoltre presenti numerosi codici numerici, probabilmente vecchi riferimenti archivistici, alcuni incisi altri impressi. Sul regolo inferiore infine sono presenti dei piccoli perni in metallo che permettono l'ancoraggio dell'oggetto a terra.

⁴⁹I pannelli copri-camino venivano utilizzati per chiudere le bocche dei caminetti durante il periodo estivo come elementi decorativi e con la funzione di bloccare le correnti d'aria.

⁵⁰«Propr. «carta dipinta». – In Francia, carta da parati; nel linguaggio degli antiquari italiani, l'espressione è usata per indicare le carte da parati settecentesche, con decorazioni stampate, ma completate a pennello » www.treccani.it Per ulteriori specifiche si rimanda al capitolo dedicato ai *Papiers Peints* in questo testo.

⁵¹Cfr. qui capitolo 1.

I riferimenti archivistici sono di seguito riportati in ordine di posizione dall'angolo alto di sinistra proseguendo in senso orario:

- 183819 scritto a mano con pennarello nero
- 3442 N impresso nel legno e ripassato con inchiostro rosso
- S. 5706 stampato con inchiostro rosso
- 3358 impresso nel legno con inchiostro nero
- 223 su targhetta di alluminio
- stemma impresso sul legno con una "S" maiuscola sormontata da una corona, il tutto in inchiostro nero.

Il pannello presenta un disegno stampato a xilografia in 8 colori. Il disegno rappresenta un "gruppo di oggetti all'antica"⁵²: da sinistra è presente un sarcofago che riporta sul fronte un nudo maschile che fugge da una figura alata⁵³ coprendosi con un drappo; accanto al sarcofago la statua di figura femminile, probabilmente un riferimento a Venere, o più genericamente alla scultura greca, chinata su un ginocchio sopra un basamento, guarda l'osservatore coprendosi le nudità; al centro si trova un altare fiorito sorretto ai lati da due cariatidi di profilo; a guardare verso l'altare centrale c'è poi un grifone con le ali spiegate⁵⁴. Dietro alle figure in primo piano si possono notare



Fig.23: Dettaglio del verso che mostra la preparazione nera a base del disegno

⁵²È questo il titolo dato alla copia presente alla biblioteca Nazionale di Francia a Parigi, nel fondo del deposito legale.

⁵³ Interpretabile come Nike, la Vittoria Alata, personaggio della mitologia greca, personificazione della vittoria, figlia del titano Pallante e della ninfa Oceania Stige. ESiodo, *Teogonia*, 383, su theoi.com.

Altra possibile interpretazione è Iride o Iris, divinità della mitologia greca citata da Omero, *Iliade*, Esiodo, *Teogonia*, e Euripide, *Eracle*. Descritta come divinità spesso alata e avvolta in un velo leggero che al sole prende i colori dell'arcobaleno; il suo ruolo era quello di messaggera degli dei, al pari di Ermes. I. CHIESI, *Dizionario Iconografico dei simboli*, Bur Rizzoli, 2010, p. 270.

⁵⁴ Uccello favoloso dal becco e le ali di aquila e il corpo da leone, secondo la tradizione classica erano creature consacrate ad Apollo e guardiani dei tesori nel paese degli Iperborei. I. CHIESI, *Dizionario Iconografico dei simboli*, Bur Rizzoli, 2010, p. 257.

ghirlande di fiori, giare ed elementi architettonici decorativi. Il disegno nel complesso ha un'organizzazione piramidale che culmina con i fiori dell'altare centrale.

La preparazione sottostante è nera (Fig. 23) e il disegno è realizzato con una moderna tempera all'acqua di spessore uniforme piuttosto fino, con l'eccezione di qualche gocciolatura e delle zone in luce, sopra rilievo rispetto al resto. Date le evidenti pennellate che scontornano le figure del disegno, è presumibile che il fondo azzurro sia stato steso in un secondo momento e a mano.

A completare l'opera, una cornice lignea a cassetta⁵⁵ con listelli fissi uniti a quartabuono, applicata all'opera con chiodi. La linea semplice e pulita, i listelli di piccolo spessore e privi di decorazioni in rilievo la collocano tra le cornici tipiche di fine Settecento⁵⁶: divisa in tre fasce, quelle esterne (*fascia e profilo*) presentano una leggera modanatura e residui di doratura, quella interna (*battuta*) convessa è invece colorata con una lacca. Il colore però non è il medesimo sui quattro listelli: due sono di un tono tendente ad un rosa aranciato, gli altri due al bruno. Questo, insieme al fatto che il listello inferiore, oltre ad essere ricavato da un'altra specie legnosa, è di larghezza ridotta e con una modanatura diversa rispetto agli altri tre, fa presupporre che la cornice sia stata ricavata da legno di recupero. Da segnalare anche le misure irregolari, diverse per ogni listello (Fig. 24).



Fig. 24: Particolare dell'incastro della cornice; è evidente la differenza di misura dei listelli

⁵⁵Tipo di cornice che appare tra la fine del '400 e gli inizi del '500, formata da una parte centrale chiamata battuta, una fascia interna e un profilo esterno.

⁵⁶Si può identificare come una "cornice Canaletto", un genere di cornice molto semplice diffuso nell'area veneziana nella fine del Settecento, nato in contrapposizione agli eccessi decorativi del periodo barocco.

3.2 Stato di conservazione

Il supporto cartaceo si presentava piuttosto logoro e lacunoso, soprattutto lungo i bordi perimetrali, dove non solo erano presenti numerosi fori di chiodatura, alcuni dei quali presentavano ossidazione, ma sul lato superiore la forma delle lacune faceva pensare alla presenza di una maniglia in un momento non precisato



Fig. 25: Particolare della lacuna di forma circolare che fa pensare alla precedente presenza di una maniglia

delle vicende conservative dell'opera (Fig. 25). Un'altra lacuna da segnalare era invece presente nel lato inferiore, verso l'estremità destra, che interessava anche il disegno nelle figure del grifone e di alcuni fiori.

Al centro del pannello inoltre era evidente uno strappo di forma triangolare che interessava le decorazioni floreali dell'altare e il capo della cariatide di sinistra (Fig. 26); altri piccoli strappi erano presenti sulla superficie del pannello, ma di dimensioni ridotte.



Fig. 26: Particolare dello strappo triangolare al centro del pannello

I punti di giunzione dei fogli costitutivi l'opera erano resi evidenti sia dal maggiore spessore dovuto al sormontarsi delle due carte, sia e soprattutto dalla colla ossidata e reticolata, in particolare nella giunzione di sinistra.

Tutta la carta infine era interessata da ondulazioni e sollevamenti trasmessi dalla carta di controfondatura sottostante, testimoni del fatto che oramai la colla utilizzata non svolgeva più a pieno il suo compito (Fig. 27).



Fig. 27: Foto in radenza del recto ancora fissato al telaio che evidenzia l'increspamento della carta

Da un attento esame a luce UV sono emerse numerose fluorescenze a forma circolare che facevano pensare a gocciolature concentrate in modo disomogeneo soprattutto nella zona centrale e intorno al taglio. Non sono evidenti a luce visibile. I tempi limitati purtroppo non hanno permesso di eseguire delle ricerche più approfondite e accertare la natura di tali macchie, che però quasi sicuramente sono sintetiche: data l'area in cui si concentrano si è pensato a un tentativo di consolidamento (Fig. 28).



Fig. 28: Dettagli della fluorescenza superficiale

Il pH misurato sul fronte della carta aveva una media di 4,20.

La carta di controfondatura era quasi completamente distaccata dal pannello, irrigidita e ondulata, così come la tela di foderatura, che presentava inoltre depositi di particolato organico diffusi su tutta la superficie del retro⁵⁷.

Nonostante i numerosi e diffusi danni al supporto, la leggibilità dell'opera non era eccessivamente compromessa: la pellicola pittorica presentava molte lacune e abrasioni che lasciavano intravedere la preparazione scura sottostante (che invece risultava ben adesa al supporto). Il fatto è sicuramente dovuto all'estrema sensibilità dei colori a tempera divenuti aridi e quasi privi di spessore oltre che alla mancanza di uno strato protettivo finale.

Numerose gore d'acqua interessavano tutti e tre i fogli del pannello, in particolare nella parte alta centrale erano presenti due grandi macchie di forma irregolare, mentre nei fogli laterali delle gore dovute a gocciolature percorrevano l'intera lunghezza dell'opera in senso verticale (Fig. 29).

Su tutta la superficie era presente un importante deposito di sporco e macchie di fango, alcune con dei residui di terriccio ancora ancorati all'opera (probabilmente dovute all'infelice posizione del pannello).

Il telaio è giunto a noi in buone condizioni: da un punto di vista strutturale infatti non aveva particolari problemi se non una spaccatura di dimensioni contenute nella traversa centrale. Tuttavia gli elementi metallici presenti sia nel fronte (che ancoravano la tela da rifodero al telaio), sia nel retro (che uniscono i regoli), erano piuttosto ossidati, in alcuni casi tanto da aver macchiato anche il legno in modo irreversibile.



Fig.29: Particolari delle gore più evidenti

⁵⁷Inizialmente si pensava che la controfondatura e la foderatura fossero degli interventi precedenti a supporto della planarità del pannello di carta, ma dagli studi effettuati si è appreso che era operazione comune nella produzione dei pannelli sovrapporta e copri-camino.

Anche i perni metallici per l'ancoraggio a terra mostravano un'omogenea ossidazione (Fig. 30), così come la targhetta in alluminio che reca il numero «223» applicata sul retro.

Il retro il telaio era ricoperto da uno strato di depositi di particolato organico, mentre sul fronte erano numerosi i residui di diverse colle.

La cornice infine si presentava in pessime condizioni: il listello inferiore era spaccato in tre parti e si notavano segni di attacchi di insetti xilofagi, anche se apparentemente non più attivi; i chiodi rimasti erano ossidati e, dilatandosi, avevano creato delle spaccature; numerosi erano i fori sede di vecchie chiodature; la doratura era molto lacunosa e rovinata.



Fig. 30: Elemento metallico per l'ancoraggio a terra visibilmente ossidato

3.3 Precedenti interventi

L'opera nel corso degli anni ha subito numerosi interventi che nella maggior parte dei casi si sono rivelati deleteri per la sua conservazione: le graffette che sostituivano i chiodi originali oggi sono completamente ossidate; è stata rimossa una sorta di maniglia di cui però è rimasta evidente la lacuna nella parte alta al centro del pannello (da qui si può presumere che l'opera svolgesse un'altra funzione in una diversa ubicazione, prima di diventare, o tornare ad essere un



Fig. 31: Dettaglio della lacuna ridipinta

copri-camino); lo strappo centrale era stato fissato con colla sintetica, probabilmente vinilica, la stessa usata per fissare il foglio di sinistra con quello centrale, ma questa, ossidata e ingiallita, aveva irrigidito e scurito tutta la zona dello strappo e la giuntura

dei due fogli. Un altro intervento è stato quello della ricostruzione della lacuna in basso a destra: per chiudere la mancanza del supporto erano state usate delle pagine di riviste e il disegno era stato ricostruito sommariamente (Fig. 31).

Nella cornice, a parte i colori diversi dei quattro listelli, le lacune della doratura erano state colmate con delle porporine che però si sono alterate con il tempo e l'umidità. Sono presenti delle vecchie stuccature sintetiche di colore bruno.

3.4 Intervento conservativo e di restauro

Dopo una delicata aspirazione dei depositi di particolato superficiali dal fronte e dal retro con l'ausilio di pennelli a setole morbide, e lo smontaggio dell'insieme pannello-controfondatura-tela dal telaio ligneo, si è presentata l'urgenza di mettere in sicurezza la pellicola pittorica nei punti più deboli, quali i bordi e le zone in prossimità delle lacune, per evitare ulteriori perdite di materiale maneggiando il supporto irrigidito dal tempo e da materiali precedentemente applicati.

Come consolidante è stato usato un etere di cellulosa (*Klucel G*) al 2% in alcol etilico. La scelta dell'utilizzo di alcol anziché di acqua è stata dettata dall'estrema sensibilità del colore a quest'ultima, a contatto diretto con la quale si dissolveva.

Una volta messe in sicurezza le zone delicate, si è proceduto con la rimozione prima della tela, poi della carta di controfondatura, prevalentemente a secco. In alcuni punti però, gli accumuli di colla hanno necessitato un'azione meccanica con bisturi e gel di ammoniaca al 2% e metilidrossietilcellulosa (*Tylose*) prestando particolare attenzione a non bagnare il fronte. La colla sintetica, apparentemente di natura vinilica, residuo di precedenti interventi invece è stata rigonfiata con impacchi di acetone e asportata meccanicamente.

La pulitura del fronte è stata effettuata a secco con *Smoke Sponge*⁵⁸ (data le condizioni precarie della pellicola pittorica si sono evitati prodotti che andassero a bagnare la superficie), tuttavia l'estrema fragilità del colore non ha permesso una

⁵⁸*Smoke Sponge*, chiamata anche spugna in lattice, è utile per la rimozione di sporco generalizzato, soprattutto particolato grosso e grasso data la sua ampia porosità, e non lascia molti residui sulla superficie. l'unica accortezza è quella di usarla nuova poiché invecchiando irrigidisce e secca I principali componenti sono isoprene, zolfo e zinco. *Analisi e applicazione di materiali per la pittura a secco di superfici dipinte non verniciate*, quaderni Cesmar 7 p. 21

pulitura profonda e completa della superficie quindi, dopo aver asportato lo sporco più superficiale, si è reso necessario consolidare la pellicola pittorica.

Inizialmente si pensava fosse sufficiente fermare esclusivamente il fondo azzurro e non il disegno, che appariva più resistente e adeso al supporto, ma dopo le prime manipolazioni si è reso necessario consolidare l'intera superficie. Il consolidante ancora una volta è un etere di cellulosa (*Klucel G*), ma allo 0,5% in alcol etilico. La scelta è stata presa dopo aver sperimentato diversi prodotti quali: colla di storione al 5% in acqua distillata; *Klucel G* al 2% in alcol etilico; *Ciclometicone D5* per un fissaggio temporaneo e che non lasciasse residui. Nessuno di questi consolidanti aveva dato buoni risultati: la colla di storione, essendo a base d'acqua creava gore; il *Klucel G* alzava di troppo il tono del colore in alcune zone; il *Ciclometicone D5* fissava il film per un tempo troppo breve rispetto alle tempistiche che l'intervento richiedeva. Ecco perché la scelta venne fatta ricadere sul *Klucel*, ma ad una percentuale minore che ha invece garantito una fermatura della pellicola pittorica tale da poter procedere con l'intervento.

Per la fase di pulitura sono state svolte delle prove per alleggerire le gore d'acqua: acqua distillata con alcol etilico in rapporto 1:2, alcol etilico puro, acetone puro, tutti applicati per tamponatura, ma nessuno di questi ha sortito l'effetto sperato. La scelta a questo punto obbligatoria è stata quella di rimandare il problema ad un secondo momento e cercare di renderle meno evidenti col ritocco estetico.

Per spianare la carta, che già aveva recuperato parzialmente la sua planarità originaria dopo essere stata liberata dalla foderatura, il pannello è stato inumidito con un involuppo di tessuto *Gore-tex*⁵⁹: l'opera è stata avvolta da uno strato dei *Melinex*, carta assorbente e *Gore-tex*, sia sul recto che sul verso per circa 60 minuti, in seguito è stata messa ad asciugare sotto un leggero peso. Una volta appianata la superficie, si è deciso di controfondare⁶⁰ nuovamente il pannello, operazione che al contempo offre un sostegno alla carta e fissa gli strappi. Per maggior sicurezza della conservazione della pellicola pittorica, nonostante il precedente consolidamento, si è deciso di isolare ulteriormente il film pittorico con del *Ciclometicone D5*, questa volta infatti l'operazione

⁵⁹Il *Gore-tex* è una membrana di polifluoroetilene espanso laminata con un feltro di tessuto non tessuto che ha la funzione di trattenere l'umidità. Tale prodotto viene utilizzato per ottenere una graduale, uniforme e controllata umidificazione.

⁶⁰«Si dice controfondato quando a tergo della carta originale è stata impastata o incollata altra carta o cartoncino », www.treccani.it sotto la voce "Disegno"

prevedeva delle tempistiche più rapide, che rientravano nei tempi di evaporazione del solvente.

Questa volta sono stati utilizzati due fogli di carta velina giapponese da 17 g applicati al verso tramite *Melinex* con colla d'amido di grano giapponese (*Shofu*) in acqua all'8% ; di seguito è stato stirato il recto interponendo tra ferro da stiro e opera del TNT in modo da velocizzare l'asciugatura, evitare la formazione di nuove gore e assicurare l'adesione dell'intera superficie. Infine per evitare che l'asciugatura della colla creasse ritiri, e quindi nuove ondulazioni, l'opera è stata uniformemente inumidita e i bordi della carta giapponese sono stati incollati su di un piano di legno (Fig. 32).



Fig. 32: Applicazione della velina di controfondatura

Finalmente l'opera può essere rimontata sul telaio. Si è deciso di mantenere il telaio originale perché ancora in buone condizioni e perché già fornito di perni metallici per l'ancoraggio del pannello a terra. Per evitare un'ulteriore acidificazione della carta, tra il pannello e il legno è stato interposto un cartone a pH basico⁶¹ fissato alla carta con colla d'amido giapponese (*Shofu*) e al telaio ligneo in doppio strato con colla alifatica *Velwood* (preferita alla colla vinilica per la sua maggiore stabilità) che; il cartone usato, oltre a stabilizzare il pH, assicura anche la planarità dell'opera.

⁶¹Cartone a pH basico *Canson* 60x80 cm, cartone in alfa cellulosa 100%, assemblato in più strati con colla a pH neutro, senza sbiancanti ottici e con trattamento antimuffa; ideale per conservazione a lungo termine, montaggio e preservazione di stampe, opere d'arte, edizioni limitate, per documenti e fotografie di particolare pregio.

Per preparare l'opera al ritocco estetico sono state stuccate tutte le lacune della pellicola pittorica con una base a tempera di colore bianco, in modo da dare un fondo chiaro, sicuramente più facile da gestire rispetto alla preparazione nera originale che l'acquerello non sarebbe stato in grado di coprire.

Le lacune del supporto sono state chiuse con delle tarsie di carta velina giapponese di 17g in doppio strato per equiparare il livello tra tarsia e originale.

Il ritocco estetico è stato eseguito con colori ad acquerello *Winsor & Newton* e rifinito con colori a pastello. Le parti lacunose sono state ricostruite basandosi sulla copia conosciuta dell'opera servendosi di immagini delle parti mancanti in scala 1:1 e ricalcando il disegno con carta carbone, mentre le gore sono state alleggerire con pastelli di diversi colori e tonalità in base alla zona cromatica.



Applicazione della tarsia



Ricostruzione del disegno



Fig. 33: Fasi di ricostruzione della lacuna in basso a destra

Il telaio dopo essere stato separato dall'opera è stato lavato con panno in microfibra e acqua demineralizzata tiepida. Il distacco della traversa è stato fissato con colla alifatica *Velwood* e gli elementi metallici strutturali sono stati trattati con acido tannico e *Paraloid B72* dopo essere stati ripuliti dall'ossidazione con smerigliatore (*Dremel*). Quelli invece non più utilizzabili sono stati eliminati. Il legno infine è stato trattato con biocida a base di *Permetrina* in via preventiva.

Anche la cornice è stata trattata con antitarlo in via preventiva (sempre a base di *Permetrina*) dato che uno dei listelli presentava estesi attacchi di insetti xilofagi.

È stato ricomposto il listello inferiore con colla e resina epossidica (*Araldite*[®]) e si sono rimossi gli elementi metallici ossidati. Le lacune del supporto sono state colmate con dello stucco acrilico bianco. Le lacune più profonde sono state riempite con resina epossidica (*Araldite*[®]).

Una volta levigate e portate a livello le stuccature, la doratura è stata ripristinata a missione⁶² con foglia d'oro e bolo acrilico di colore ocra (applicato con colla acrilica, *Acril ME*). La tecnica a missione non permette la brunitura della foglia, ma è stata scelta, insieme al bolo ocra, per una riproduzione fedele del gusto Settecentesco, secolo nel quale si prediligeva una doratura satinata e di tono più freddo rispetto a quello più caldo e brillante della doratura a guazzo con bolo rosso.

Infine è stato uniformato il colore dei listelli con una lacca naturale colorata (colla di pelli 1:16 e pigmenti: una base di Giallo Ocra e Terra d'ombra Bruciata con del Bianco di Titanio). il tutto è stato ricoperto con gommalacca in alcool etilico sia per la protezione della foglia d'oro, sia per dare una patinatura cromatica.

La cornice una volta conclusi i lavori di restauro è stata rimontata sul pannello copri-camino con chiodi.

⁶²La tecnica di doratura "a missione", detta anche "a mordente", prevedeva in origine l'utilizzo di una miscela di colle vegetali, oli siccativi e a volte di pigmenti con proprietà siccative (come biacca, minio, verderame ecc...) che veniva applicata sopra il bolo. La foglia d'oro veniva applicata e fatta aderire con la bambagia quando la colla cominciava ad asciugare, ma non troppo. In questo caso è stata usata una colla sintetica preparata per dorature a missione. La foglia d'oro debordante non adesiva viene eliminata spazzolando con un pennello a setole morbide una volta asciutta la colla. I limiti di questa tecnica sono che non permette in alcun modo la brunitura, lasciando alla foglia un aspetto satinato. F. Tonin, pp. 90-91.

Il pannello copri-camino prima e dopo il restauro:



Elenco dei materiali utilizzati

SUPPORTO CARTACEO - PULITURA SUPERFICIALE

- Smoke Sponge
- Alcool etilico
- Acetone

SUPPORTO CARTACEO - INTERVENTI AL SUPPORTO

- Tylose CTS
- Klucel G CTS
- Ciclometicone D5
- Amido di grano giapponese Shofu Bresciani
- Gore-tex
- Carta velina giapponese 17g CTS
- Cartone conservazione a pH basico Canson
- Velwood

SUPPORTO CARTACEO - INTERVENTO ESTETICO

- Acquerelli Winsor&Newton
- Pastelli vari

SUPPORTO LIGNEO - INTERVENTI AL SUPPORTO

- Velwood
- Stucco acrilico bianco
- Colla di coniglio
- Gesso di Volterra CTS
- Araldite® CTS

SUPPORTO LIGNEO - RITOCCHO PITTORICO

- Bolo acrilico ocra
- Missione all'acqua per dorature CTS
- Finta foglia d'oro CTS
- Pigmenti vari
- Gommalacca in Alcool etilico

Conclusioni

Giunti a questo punto, è chiaro che un pannello copri-camino si possa considerare un'opera meno nobile rispetto un dipinto su tela, anzitutto perché per sua natura non è un'opera unica, ma può essere riprodotta più volte usando la stessa matrice, in secondo luogo perché è considerato un oggetto di arredamento. Tuttavia viene realizzato in un contesto e un periodo storico in cui le manifatture cominciano ad acquisire una grande importanza e la divisione tra arti maggiori e arti minori comincia a svanire: il lavoro artigianale che c'è alle spalle della sua produzione è prova di come non si trovi in una posizione di secondo piano, ma paritaria, e anzi forse più laboriosa della produzione artistica propriamente detta dato il coinvolgimento di più maestranze sia artistiche che artigianali (come il disegnatore, l'incisore ecc...). Del resto C.Cennini definisce l'arte una scienza per la quale «conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chaciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia»⁶³, che calza perfettamente con il lavoro delle *papeteries*.

Per quanto riguarda il lavoro svolto per la conclusione di questo percorso di studi, riconosco l'enorme fortuna di aver potuto agire su un'opera che riassumeva in sé i tre materiali oggetto del corso: legno, nella cornice e nel telaio; tela, nella foderatura (anche se in questo caso non sono stati effettuati interventi particolari se non la rimozione); carta, supporto affascinante, delicato e raffinato, un mondo pieno di insidie, che lascia poco margine di errore, ecco perché la fase di progettazione risulta essere la più importante in assoluto. Allo stesso tempo però dona molte soddisfazioni, come restituire una maggiore leggibilità ad un'opera dimenticata, con la speranza di una più attenta conservazione futura, anche con piccole accortezze, che sicuramente non necessitano di eccessivi investimenti di tempo o di denaro.

⁶³C. Cennini, *Il libro dell'arte*, p. 62

Tavole Grafiche

Bibliografia

- AA. VV. *Dictionnaire technologique, ou nouveau dictionnaire universel des arts et metiers, et de l'économie industrielle et commerciale par une société de savants et d'artistes*, vol. 15, Thomine et Fortic, Parigi, 1829, pp. 262-284
- AA.VV. *Musé du papier peint*, in *Bullettin de la société Industriell de Mulhouse* 1984, n 2, pp. 89-100.
- AA. VV. *I supporti nelle arti pittoriche, storia, tecnica, restauro, parte seconda* cura di C. MALTESE, Mursia, 1990
- C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FEZZATO, Neri Pozza Editori, 2003
- CHIESI, *Dizionario Iconografico dei Simboli*, Bur Rizzoli, 2010
- E. COLLE e P. ZAMBRANO, *La cornice Italiana dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Electa, Milano, 1992
- M. COPEDÉ, *LA carta e il suo degrado*, Nardini editore, 2001
- LE CORBUSIER, *Arte decorativa e design*, Editori Laterza, 1972
- M. DAUDIN-SCHOTTE, K.J. VAN DEN BERG, H.VAN KEULEN, *Analisi e applicazione di materiali per la pulitura a secco di superfici dipinte non verniciate*, traduzione di I. SACCANI, quaderni Cesmar 7, il Prato, 2014
- L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, La press, Fiesso d'Artico, 1983
- B. JACQUÉ, *Papiers Peints, l'histoire des motifs XVIII^e et XIX^e siècles*, Éditions Vial, 2010

- B. JACQUÉ, *De la Manufacture au Mur*, thèse de doctorat d'histoire contemporaine, 2003
- G. MARIANI, *Le tecniche d'incisione a rilievo la Xilografia*, Istituto nazionale per la grafica, De Luca Editori d'Arte, 2012
- D. PAGANO, *Restauro e conservazione delle opere su carta, materiali e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca in conservazione integrata dei beni culturali ed ambientali, Università degli studi di Napoli Federico II
- J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Pierre Guillaume Simon, 1766
- A. PASETTI MEDIN, *Un meraviglioso effetto di arte e industria: le carte da parati di Castel Thun*, in *Castel Thun: Arte, Architettura e Committenza*, a cura di L.Camerlengo e E. Rollandini, Trento, 2018, pp. 251-265
- E. PENDEMONTTE, *La Carta, storia, produzione, degrado, restauro*, Marsilio Editori, Venezia, 2008

Sitografia

- treccani.it
- catalogue.bnf.fr
- digilander.libero.it/accademiaverestauro/ricerche/Cuoi/Seminari%20Dipartimento%202003.htm
- gallica.bnf.fr
- joseph-dufour.odavia.com
- zuber.fr