

PITTURA SU TAVOLA

Cennini, nel capitolo 103, ci dice che il lavorare in tavola è “la più dolce arte e la più netta che abbiamo nella nostra arte”. Afferma anche che chi impara prima in tavola e poi in muro sarà molto bravo nella sensibilità manuale.

Pittura che ha per supporto il legno: tavole ricavate da tronchi di legno

Il **legno** è quindi un materiale che ha due caratteristiche fondamentali:

- **Igroscoptico**: reagisce direttamente alla concentrazione di umidità presente nell'ambiente in cui si trova.
- **Anisotropo**: non mantiene la stessa forma, può cambiarla perché le sue fibre, se c'è tanta umidità, la assorbono e si dilatano; se invece non c'è umidità nell'ambiente rilasciano la loro, e si ritirano — il legno dunque è mobile

Ci sono dunque sensori per rilevare le condizioni termo-igrometriche della stanza dei musei (sono opere delicate e sensibili a cambi di temperatura o umidità)

Una pittura su tavola è sempre più delicata, si devono evitare tutti gli sbalzi di temperatura e umidità. È più pericoloso anche spedirla per mostre extra-territoriali.

Il legno è un materiale organico, e quindi appetibile per insetti xilofagi (che si nutrono di legno): tarli — ci sono diverse specie di tarli, e quindi sono tante anche le strategie dirette per contrastare questi attacchi, che indeboliscono la materia dei supporti lignei

Caratteristiche del legno: materiale organico (può essere aggredito da insetti, muffe, roditori, fuoco) — è una categoria di manufatti che riscontriamo più raramente, a mano a mano la datazione aumenta

Dal punto di vista della musealizzazione ha bisogno quindi di un ambiente più controllato e costante (senza sbalzi di umidità e temperatura)

Accorgimenti, già dal tipo di taglio delle assi che delle preparazioni per la pittura, in particolare legati ai movimenti del legno (assorbe e rilascia umidità dalle fibre)

Le opere più antiche di pittura su tavola sono i **ritratti del Fayum**: persone vere, vissute in Egitto tra I e III secolo d.C.

Venivano sepolte nelle necropoli con una sepoltura egizia, e sulla mummia, in corrispondenza della testa, veniva applicato il volto dipinto della persona defunta — sono arrivate fino a noi grazie alle caratteristiche di conservazione particolari di queste necropoli (molto secche)

- Estremo naturalismo della pittura di quell'epoca, che la pittura greco-romana aveva raggiunto
- Questi ritratti erano eseguiti in vita, e poi utilizzati nel momento della sepoltura.
- Eseguiti su tavolette di legno di sicomoro, legno territoriale (quello disponibile nell'area geografica).
- Tecnica pittorica particolare: tecnica dell'encausto — uso di pigmenti in polvere, mescolati poi a cera e stesa poi a pennello, lavorata poi con strumenti appuntiti anche in superficie

Questa tecnica consente di ottenere una particolare brillantezza dei colori.

Per alcuni di questi dipinti infatti era stata usata la tempera a uovo (soprattutto alla fine del III secolo), ma i risultati erano molto meno brillanti

Da questa cultura figurativa si passerà alle prime icone, che spesso erano eseguite ad encausto: anello di congiunzione tra mondo iper-naturalistico della pittura greco-romana, il tardo antico, lo stile bizantino e la successiva produzione di icone.

TAGLI DEL LEGNO

Quello utilizzato proviene dal luogo dove lavoravano gli artisti.

In ambito italiano, l'essenza linea più diffusa è il pioppo (Cennini ci parla di *povolare*: inteso come pioppo; in alternativa propone anche il tiglio). In ambito fiammingo è invece la quercia

*Si tratta però di percentuali, ci sono sempre le eccezioni

Alcuni esempi di tagli di legno in opere:

- o Tavole richieste a Caravaggio per la Cappella Cerasi: il committente nel contratto chiede espressamente che siano in legno di cipresso, resistente ai tarli e all'umidità
- o Flagellazione di Piero della Francesca: composta da due tavole diverse; con l'andare del tempo poi si curverà

Quando il legno si modifica si può avere una tavola falcata, imbarcata, svergolata, arcuata: terminologia utilizzata per descrivere le modifiche del legno

Taglio delle assi.

Le assi possono essere tagliate in due modi (sempre tenendo conto che il taglio è sempre parallelo all'asse tronco, mai perpendicolare: si taglia per lungo)

- Radiale: seguono il raggio (si deformano meno)
- Tangenziale: non seguono il raggio del tronco, ma sono perpendicolari ad esso (le assi tendono ad incurvarsi; meno se si sta vicino al centro, più se si va verso l'esterno del tronco)

Non era il pittore a tagliare il tronco, doveva però acquistarlo e conoscerne le caratteristiche e i comportamenti, per scegliere le assi corrette (sapendo cosa sarebbe accaduto con il passare del tempo)

Grandi superfici richiedono di costruire il supporto assemblando molte assi. Possono avere un orientamento orizzontale (Pala di San Bernardino di Piero della Francesca, Sposalizio della Vergine) o verticale.

- Tutte le pale d'altare sono costruite così (assemblamento di molte assi)

Proprio per questo è un problema il movimento del legno: quando tutte queste assi si muovono, i loro margini si discosteranno nel punto della giunzione tra una tavola e l'altra — questo comporta la creazione di una crepa attraverso gli strati preparatori applicati sulla superficie lignea per poterla dipingere, che si traduce poi in crepe nello strato pittorico

Avere dei punti di giunzione però, se voglio avere una grande tavola, è inevitabile.

Ci sono diversi metodi di assemblaggio delle assi: vengono tenuti insieme con la colla o con l'incastro (bordi delle assi sagomati, in modo di incastrarsi l'uno nell'altro).

- 1- Cavicchi di legno: piccoli cilindri incastrati tra le assi (come i mobili dell'Ikea)
- 2- Incastri per sagomatura: i due bordi sono complementari
- 3- Doppie code di rondine: il bordo delle assi va intagliato, creando tasselli, che vengono poi fissati sempre con l'uso della colla
- 4- Bacchetta lignea incastrata tra i due solchi delle assi

La costruzione del supporto doveva essere estremamente accurata, per potersi conservare bene e per aggiungere anche altri elementi (come le cornici).

Spesso, inoltre, le pale d'altare non erano appoggiate al muro, erano appese e legate con delle corde: dovevano dunque essere auto portanti

- Crocifisso appeso, struttura con traverse dipinte di rosso

Il maestro non fabbricava di persona il supporto, ma delegava il lavoro e lo controllava, sapendo cosa richiedere

Molto spesso i dipinti di grandi dimensioni hanno traverse sul retro: sistemi complessi di altre parti di legno, che vengono incrociate e disposte in vario modo per irrobustire il supporto — venivano applicate sul retro con l'uso dei chiodi

Qua i chiodi erano usati: si limita il loro impiego perché sono fatti in ferro, e il ferro arrugginisce — i chiodi dovevano essere infatti isolati dagli strati preparatori pittorici, altrimenti la ruggine avrebbe rovinato il dipinto (attenzione particolare per prevedere la loro alterazione del tempo)

I chiodi venivano inseriti dal davanti, per agganciare bene le traverse

Incoronazione della Vergine di Bellini, restaurato con una parchettatura di legno fitta, affinché non si muovessero le assi. Ci sono due problemi però:

- Anche le traverse sono in legno e, come tali, si muovono anche loro: il movimento delle traverse si aggiunge quindi a quello della tavola
- Queste parchettature appesantivano la struttura, indebolendola ulteriormente (aggiunta d'un peso rigido)

Ora nel restauro vengono utilizzati telai leggeri, che non impediscono ma seguono il movimento delle tavole lignee e che sono auto-portanti (non indeboliscono quindi il supporto, ma lo aiutano a sostenersi)

Un metodo utilizzato in passato per ridurre l'imbarcarsi delle assi era il loro assottigliamento: eliminare materiale per riportarle alla planarità, riducendo la curvatura del legno — il legno però si muove sempre, piccolo o grande che sia

Qui inizia il lavoro del pittore: **PREPARAZIONE DELLA SUPERFICIE DEL SUPPORTO**

Cennini fa precedere i capitoli dedicati alla pittura su tavola, da una serie di capitoli sulle **COLLE** (nel libro corrispondono ai capitoli dal 105 al 112)

1. Colla di amido (cap 105)

Fatta con la farina. Utile per incollare i fogli di carta (e quindi si può usare per formare uno spolvero di grandi dimensioni)

2. Colla per incollare pietre (cap 106)

3. Colla per attaccare il vetro (cap 107)

4. Colla di pesce (cap 108)

Fatta facendo bollire la vescica natatoria di alcune tipologie di pesce. Utilizzata specialmente nella liuteria, ma anche per unire tarsie (uso di sottili lamine di legno)

5. Colla di charavella

Fatta facendo bollire i residui della macellazione di animali (cartilagini, ossa...), specialmente di capra (da qui deriva il nome).

Si fa di marzo o di gennaio, con i venti forti e freddi. I residui della macellazione vanno fatti bollire con molta acqua chiara, fino a che si riduce molto; poi, ben colata, stendila in alcuni vasi piani e lasciala stare una notte. La mattina tagliala a fette e falla seccare al vento, senza sole.

Ricaverai una gelatina, conservata condensata; alla necessità si riscalda e viene utilizzata in forma liquida.

Usata dai pittori, dai sellari (chi lavora il cuoio). Adatta anche per incollare il legname.

6. Colla di colli di carta di pecora (o di ritagli di carte)

Si fa bollire questo materiale (pergamena e residui di macellazione di capretti) e si usa il procedimento standard. Questa viene usata per ingessare le tavole (per questo è la migliore di tutte).

7. Polvere di pergamena

Fatta bollire con procedimento standard, si ottiene una colla trasparente. Usata per temperare azzurri scuri (funge da legante), sia su tavola che su muro. Va bene anche per ricampeggiare delle pitture.

È di natura magra, e quindi non è adatta per incollare pezzi e per fare il gesso

8. Colla di caseina

Fatta da calce e formaggio. La usano gli artigiani che lavorano il legno. È una colla molto forte che viene usata per assemblare le assi lignee.

Procedimento standard: si fa bollire la parte animale, si ricava una gelatina e la si purifica. Poi si fa condensare e si conserva così. Quando serve si riscalda e si scioglie.

La maggior parte di esse sono colle di origine animale. Tra queste ci sono due colle più delicate, che derivano dalla pergamena (derivato della pelle degli animali).

La presenza di elementi legati al mondo alimentare, certifica la tangenza tra arte e cucina che si trova nelle preparazioni artistiche

***Tutte queste colle (organiche) stimolano però l'interesse di molti organismi, che possono nutrirsi dei manufatti lignei: ad esse sono legate una serie di difficoltà conservative

LAVORAZIONE DELLA TAVOLA (Cennini: capitolo 113)

Fatta solitamente da piovole (pioppo), ma anche il tiglio e il salice sono possibili essenze lignee utilizzabili per la pittura (questo ce lo dice Cennini).

La superficie va pulita perfettamente: può essere anche carteggiata, per eliminare qualsiasi residuo di unto o sporco (le assi erano lasciate lì per un po' di tempo)

Il legname deve essere ben secco: solitamente quindi si usa del legno stagionato. Se fai bollire il legno in acqua, lo otterrai più costante, essendo abituato già all'umidità.

*Nei paesi nordici, infatti, venivano usati legni di navi affondate: le assi lignee venivano recuperate, asciugate e utilizzate, poiché considerate più stabili

*Venivano usati anche legni di botti utilizzate per la lavorazione della birra

Il legno ha un altro problema: ha i nodi (ciò che rimane dei rami che partono dal tronco) — l'asse muovendosi, può far staccare il nodo, lasciando un buco nell'asse.

Il pittore quindi, se deve lavorare con un nodo, lo fa saltare e appiana il buco con dello stucco (ricavato da una mistura di colla e segatura di legno). Era veramente difficile lavorare con i nodi, tanto che alcuni protocolli professionali impedivano l'utilizzo per la pittura di tavole con nodi.

In una tavola possono esserci anche dei chiodi di ferro: devono essere isolati dagli strati che verranno stesi, perché altrimenti la ruggine del ferro rischierebbe di trasferirsi sul gesso. I chiodi possono essere isolati in due modi:

- Incollandogli sopra delle piccole lamine metalliche di un materiale che non arrugginisce (come lo stagno)
- Potevano essere coperti con della cera

Fatto questo inizia la **PREPARAZIONE**, che si divide in tre fasi principali:

1. INCOLLAGGIO (fine capitolo 113 del Cennini)

Obiettivo: impermeabilizzare la superficie del legno, in modo che il legno non vada ad assorbire quello che ci verrà applicato sopra

Va eseguito in due fasi, con due colle diverse: una colla dolce (più delicata) e una colla forte

Entrambe vengono fatte bollire, per poi essere stese.

Prima si mette quella dolce e la si fa asciugare, poi quella più forte. Si segue questa sequenza perché la colla dolce è un primo approccio al legno, e lo prepara a ricevere la colla più consistente e tutto il resto

*Paragone con il mondo culinario. Mancanza di irruenza nel lavorare con il materiale, che si sta trasformando, e deve essere preparato.

2. STRATO AMMORTIZZANTE – “IMPANNATURA” (capitolo 114 del Cennini)

Intervento facoltativo: nei dipinti su tavola dei fiamminghi, questo strato ammortizzante non c'è. Per i pittori antichi (anche in ambito bizantino) era però un'operazione fondamentale.

Obiettivo: limitare le ripercussioni del movimento del legno sugli strati preparatori e pittorici

Come? Applicazione di un materiale elastico (tela di lino): si poteva applicare su tutta la tavola, oppure applicarne delle strisce soltanto in corrispondenza dei punti critici (che sono i punti di giunzione tra le assi lignee).

Taglia liste grandi e piccole della tela di lino (vecchia, bianca e non unta), inzuppale nella colla migliore e distendile con le mani sulla tavola, facendo attenzione ad accarezzare le “cuciture”; spiana bene il tutto con le mani e lascia asciugare per due giorni.

Questo strato lo possiamo vedere sia con indagini scientifiche (radiografie), ma anche in dipinti delicati dal punto di vista conservativo (che ci fanno intravedere l'impannatura); la possiamo vedere anche con una macrofotografia.

Precedentemente all'uso della tela (desunto dall'ambito bizantino) si usava la pergamena: troviamo quindi dipinti romanici che hanno la pergamena

Non si presta però così bene a questo scopo: la pergamena, nel tempo, si indurisce — verrà infatti abbandonata e sostituita dalla tela di lino

*Cennini ci dice che sia l'incollatura che l'impannatura devono essere fatte durante un periodo arido e ventoso

3. PREPARAZIONE – INGESSATURA

Divisa in due fasi:

- Prima applicazione di “**gesso grosso**” (capitolo 115 – Cennini)

Gesso naturale macinato bene, ridotto in polvere, mescolato alla colla (come per i pigmenti) — si crea un impasto, che viene poi spalmato sulla superficie del dipinto (dopo che si sono fatti i due passaggi precedenti e le colle sono ben asciutte, oltre che la superficie sia stata levigata con un coltellino)

Cennini ci dice di applicare il gesso grosso anche sulle cornici: ci fa capire che, nella pittura su tavola, la cornice nasceva insieme al dipinto su tavola, non era un elemento aggiunto in un secondo momento e faceva parte della fase esecutiva — veniva preparata insieme alla tavola

Questo lo capiamo anche quando la cornice non c'è più: nei margini gli strati preparatori si sollevano un po', perché sono stati stesi quando la cornice era già applicata sulla tavola

*Precisa come sia meglio dare 3-4 passate sulle cornici; sul piano della tavola “non se ne può dar troppo”

Si lascia asciugare tutto per due o tre giorni e si passa una lama (che chiama *raffietto*), per togliere eventuali grumi di impasto

- Seconda applicazione di “**gesso sottile**” (capitolo 116 – Cennini)

Gesso che viene lasciato macerare molto a lungo in acqua (cambiandola ogni giorno) — si ottiene un gesso di grande morbidezza, quasi inconsistente e malleabile, si può applicare anche in forma fluida.

Viene chiamato anche “pastiglia”

Quando lo si vuole utilizzare, si può tagliare, sciogliere nella colla e, caldo, si può stendere con il pennello — deve essere steso almeno otto volte, lasciando che il gesso si asciughi ogni volta, e cambiando verso di stesura.

Viene steso anche su fogliame e rilievi della cornice (ma con meno passate, mentre sul piano della tavola se ne può stendere anche molto).

Giunti a questo punto la tavola deve essere lisciata: si prende quindi del carbone macinato in una pezzuola e lo si sparge sulla tavola con delle piume. Si raschierà poi con un raffietto di ferro fino a che la tavola sarà diventata bianca, per essere sicuri di aver eliminato qualsiasi imperfezione (capitolo 120). Prima si raschia ai lati della tavola poi, con un altro attrezzo più morbido (la *mella arotata*), si frega il piano della tavola. Infine, per pulire bene le cornici e i fogliami, si può semplicemente passare una pezza di lino bagnata.

A questo punto la tavola è pronta — si può procedere con il lavoro pittorico “proprio”.

Il pittore deve dunque disegnare la composizione (che possiamo vedere con la riflettografia a infrarossi) — si tratta di un disegno soggiacente (diverso dal disegno preparatorio)

Fasi della pittura su tavola:

- Supporto
- Colla
- Strato ammortizzante
- Preparazione
- Pellicola pittorica
- Vernice

*La fase pittorica è piccola rispetto alle altre — nel restauro si deve andare in profondità, si deve curare anche il supporto, non solo la superficie pittorica