

XI. Cornici, fregi e tavole dorate: metodi e modi di dorare

ovvero

Storia del ginkgo biloba¹³⁷: che odore ha l'oro?

XI. 1 Riflessioni sull'Abbazia di Staffarda

1a. la trasformazione ed il cambiamento

Ricordate che nell'ultima lezione vi abbiamo proposto un compito a casa che consisteva nel definire la differenza che c'è tra un fornello e un forno? Ed anche di definire cosa faccia il pane nel forno?

Rispondiamo insieme a queste domande.

Tra un forno ed un fornello c'è una differenza di propagazione del calore. Quando usiamo il fornello l'azione del calore è univoca. Nel forno invece no. È l'aria calda del forno ad eseguire effettivamente la cottura.

Quando metto il pane nel forno ho un impasto molto ricco di acqua. Cuocendo il pane si trasforma: l'acqua evapora e la pasta si indurisce.

In una trasformazione perdo sempre qualcosa per ottenere qualcos'altro. Nel caso del pane perdo acqua e la forma primigenia ma poi ottengo qualcosa che posso mangiare, con cui nutrirmi.

Il senso del compito era percepire la trasformazione e comprendere che spesso è l'ambiente circostante che modifica l'oggetto.

Non si deve confondere trasformazione con cambiamento.

Un conto è l'azione, un conto è il risultato che ottengo. La trasformazione è la causa, l'effetto è il cambiamento.

Nel restauro è lo stesso. La prima domanda che occorre porsi nel restauro consiste nel chiedersi se il cambiamento che state notando è dovuto a un fatto traumatico (guerra, atti vandalici, restauri inappropriati ecc.) o se invece si è attuato un processo molto più lento scaturito dall'ambiente, che nei secoli ha cambiato, ha trasformato l'oggetto che state osservando.

A Staffarda qualcuno, quando continuavo a chiedere perché i monaci non costruissero secondo simmetria, ha detto perché solo Dio è perfetto.

La risposta è nelle stesse raccomandazioni che Bernardo impartisce ai suoi monaci: **si impara molto di più dalla natura osservando una foglia¹³⁸ o una pietra. La natura in quanto**



illustrazione botanica del ginkgo biloba

¹³⁷ L'albero è conosciuto anche con il nome di **albero dei ventagli** o **albero dell'oro** perché in autunno le sue foglie divengono di colore giallo oro, così come i suoi frutti. Curioso è il fatto che i suoi frutti - nonostante da millenni siano considerati un efficace rimedio con numerosi effetti benefici - di un bel color oro anch'essi, emanano un odore sgradevolissimo. Buffa coincidenza con l'oro stesso.

Ginkgo biloba L. è un fossile vivente ed unica specie ancora sopravvissuta della famiglia Ginkgoaceae ma anche dell'intero ordine Ginkgoales (Engler 1898). È un albero antichissimo le cui origini risalgono a 250 milioni di anni fa.

La pianta, originaria della Cina, viene chiamata volgarmente **ginko** o **ginco** o albero di capelvenere.

Il nome del genere *Ginkgo* deriverebbe dal cinese 銀杏 (銀 yin «argento» e 杏 xìng «albicocca»; 銀杏 yinxing «albicocca d'argento») per un'errata trascrizione della forma giapponese **ginkyō** (ぎんぎょう). Il termine "ginkgo" deriva dal giapponese Yin-kuo, che significa albicocca d'oro.

Il nome della specie (*biloba*) deriva invece dal latino *bis* e *lobus* con riferimento alla divisione in due lobi delle foglie.

Nell'antichità, il *Ginkgo* venne considerato nel primo importante erbario cinese una sostanza benefica per il cuore e i polmoni. L'albero è stato introdotto in Europa nel 1730".

cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Ginkgo_biloba

<http://www.giardinaggio.it/giardino/Alberi/Ginkgo/Ginkgo.asp>

¹³⁸ Anche Goethe a proposito del ginkgo biloba ha scritto:

emanazione, creazione di Dio, così come l'uomo, non è perfetta nel senso del perfetto equilibrio.

Quando raggiungiamo la perfezione? Quando siamo morti. Il simbolo del nostro disequilibrio è il nostro cuore stesso: nel battito cardiaco il ventricolo si comprime e l'atrio si apre; l'atrio si chiude e il ventricolo si gonfia, così il sangue circola e noi viviamo. **In questo disequilibrio sta la vita e in questo Dio è perfetto.**

I monaci cistercensi hanno compiuto uno sforzo titanico per raccontare qualcosa che vi è familiare e credo che meritino uno sforzo maggiore da parte nostra piuttosto che essere liquidati con una semplice definizione di perfezione.

Inoltre più si cerca di definire un qualcosa e maggiore è la perdita che se ne ricava.

Vi invito a considerare un fatto accaduto durante la visita a Staffarda.

Spesso vi abbiamo detto che nell'avvicinarsi al restauro occorre sempre chiedersi *chi pagherà il nostro pranzo quotidiano*, vale a dire che **il nostro agire - qualsiasi esso sia - dipende dal concorso della fatica di molti**, di cui spesso ci si dimentica.

Durante la visita si è avvertita la mancanza di *agape*, di condivisione culturale e sociale.

Noi veniamo educati al fatto che l'amore è la conseguenza diretta dell'intimità: con il coniuge, il padre, la madre, il fratello, l'amico ecc. Ma non sempre ciò è strettamente necessario: anche condividendo una giornata, un'informazione, la fatica possiamo amarci.

Possiamo amare un estraneo solo perché riconosciamo nell'altro un compagno con cui abbiamo condiviso un percorso, anche breve. Amare qui e ora senza bisogno di creare di necessità un legame.

Durante i nostri incontri vi abbiamo avvertito che avremmo posto delle sorte di trappole, di trabocchetti per verificare se fossimo o meno stati in grado di trasmettervi un modo di approcciare l'arte ed il restauro. L'abbiamo fatto anche a Staffarda e voi ci siete cascati senza neanche accorgervene.

Vi siete dimenticati di chi abbia *pagato il nostro pranzo* a Staffarda: l'usciera.

Occuparsi di arte o restauro significa sempre saper riconoscere la fatica e la dignità dell'Altro, e dove sia possibile onorarla, anche solo con un gesto semplice (come quello di pagare un biglietto anche quando si ha diritto all'ingresso gratuito).

Quando andiamo a visitare un museo o un monumento ci illudiamo che per il solo fatto di essere lì in quel momento, quel luogo si animi, prenda vita. In un certo senso ciò è vero. Ma ci deve essere qualcuno che quel posto lo apra, lo gestisca, lo mantenga. E vi assicuro che è veramente faticoso e duro restare per ore ed ore ad aspettare che arrivi qualcuno che visiti quel posto, che dia un senso al lavoro che sto compiendo.

Così potete scegliere di avere un rapporto umano, seppure brevissimo: il tempo di acquistare un biglietto guardando l'usciera negli occhi.

GINKGO BILOBA

*La foglia di quest'albero
dall'Oriente affidato al mio giardino
offre il gusto di un senso segreto
mentre delizia il sapiente.*

*È forse un essere vivente
che s'è in se stesso separato?
O sono due, che hanno scelto
d'essere conosciuti come uno?*

*Per soddisfare la domanda
il senso giusto ho trovato:
non senti forse dai miei canti
che sono uno e sono doppio?*

Johann Wolfgang Goethe

cfr. <http://piantemedicinali.blogspot.com/2008/02/ginkgo-biloba.html>

Restaurare significa anche – e direi prima di tutto – **capire la fatica fatta da altri, magari lontani da noi secoli. Significa domandarsi come un oggetto è stato fatto per poi cercare di intervenire.**

Occuparsi di volontariato nei confronti degli essere umani è gratificante perché anche solo uno sguardo, un semplice grazie ci ripaga dei nostri sforzi. **Con un'opera d'arte è più difficile, perché non è possibile che l'opera d'arte ci sorrida e ci ringrazi.**

Nel restauro occorre saper mettere a tacere la propria individualità, fare un passo indietro.

Perché Abelardo si tira indietro? Ha la possibilità di incontrare Bernardo e forse anche di imporre le sue convinzioni eppure rifiuta lo scontro diretto e si appella al giudizio del Papa.

L'atto di Abelardo è in prima istanza di tipo politico: due fazioni si scontrano e prima di arrivare a uno scontro finale una delle due chiede l'opinione di un'autorità superiore. Succede in politica, nella legge, in tanti aspetti umani. Ma Abelardo le spalle coperte, politicamente parlando, ce le aveva. E allora perché si è tirato indietro? **Perché c'è anche un meraviglioso atto umano.**

La bellezza del restauro è che ti costringe a leggere la parte in ombra. Abelardo subisce una castrazione, per una grande passione. Nel momento in cui c'è una nuova possibilità di palesarsi si castra da solo, ripercorre un identico dolore. La bellezza di quel tirarsi indietro di Abelardo è il rendersi conto che il lavoro di Bernardo è ancora più eversivo del suo. È il rendersi conto di prender parte ad uno scontro fortissimo tra due grandi spiriti.

Il tirarsi indietro è un atto di grande dignità umana. Abelardo intuisce che lo scontro con Bernardo rappresenta la stessa differenza che esiste tra una dimostrazione ed una definizione.

La **definizione ci dice che cosa una cosa sia, una dimostrazione ha bisogno di provare ciò che afferma.** È esattamente lo scontro tra Bernardo e Abelardo.

XI. 2 La doratura. Lamine, polveri e stucco: metodi e modi di dorare

2a. il paradosso di Teseo: la persistenza dell'identità originaria

Ma veniamo al tema di oggi: il restauro di cornici, specchiere, mobili e dipinti dorati.

Nel restauro di questo tipo di manufatti il primo problema che si pone è mirabilmente riassunto da quello che è conosciuto come il **paradosso di Teseo**.¹³⁹

Teseo aveva una barca. Nel tempo Teseo sostituisce via via le vele, il timone, i remi, il fasciame. La domanda è: **la barca che ne risulta è ancora o no la barca di Teseo?**

O, espressa in altri termini, **dopo una serie di trasformazioni e cambiamenti vige ancora l'effettiva persistenza dell'identità originaria?**

Forse la storia è più conosciuta come il pennello da barba del nonno. Una volta si rompe il manico e viene sostituito, l'altra si consumano le setole del pennello che vengono sostituite. È ancora il pennello da barba del nonno?

I manufatti dorati quali cornici, specchiere e mobili spesso subiscono trasformazioni e modificazioni nel corso del loro tempo/vita.

Come si interviene in tali casi? e soprattutto esiste un diverso approccio per quanto concerne il mercato privato?

Facciamo un caso specifico. Si tratta di una coppia di **girandoles** (candelieri) a 4 ordini in cristallo di Boemia, ferro e legno dorati. (foto1)¹⁴⁰. Si tratta di esemplari in collezione privata, destinati al mercato antiquario.

¹³⁹ Teseo è lo stesso personaggio del mito di Arianna e del labirinto. La figura del labirinto è una immagine archetipica connessa alla ricerca ed alla conoscenza di sé, impiegata sovente anche dai teologi medievali e connessa anche con il tema della guarigione spirituale ed i pellegrinaggi

Per ulteriori approfondimenti cfr. **ECO U., Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione**, Milano, Bompiani, 2007

MELCHIOR-BONNET S., Storia dello specchio, Bari, Dedalo, 2002

STEVENS A., Il filo di Arianna. Guida ai simboli dell'umanità, (trad. it. a cura di Elena Campominosi), Milano, Il Corbaccio, 2002

Lo stato di conservazione era discreto, tuttavia i candelieri non erano in asse, avevano subito danni. Il legno dorato presentava delle abrasioni e delle lacune nella doratura, oltre a fenditure della parte lignea. Si registravano parecchi depositi in cera ed alcuni cristalli erano stati sostituiti con vetri.

Trattandosi di manufatti in collezione privata (di non grande rilevanza storica si è optato - in accordo con la Committenza - per un intervento di restauro di tipo integrativo e non museale.

Le girandoles sono state smontate, pulite, la parte lignea è stata restaurata e consolidata, e poi sono state riassemblate, risarcendo le parti dorate mancanti con una doratura a guazzo all'oro zecchino.

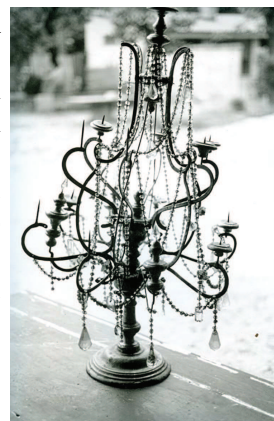


foto 1 - una di due girandoles in legno e ferro dorati con cristalli di Boemia, prima del restauro

2b. d'oro e d'argento: lamine, foglie e polveri nella storia

Fin dall'antichità l'uomo ha impreziosito le proprie opere con l'oro. *“La luce emessa da una certa sorgente interagisce con la materia e ne ottiene qualcosa di nuovo e diverso: il colore, elemento magico capace di stimolare emozioni nell'uomo.*

Quale colore se non l'oro, può trasferirsi dall'incanto di albe e tramonti alla condizione di sostanza, superando il valore di puro simbolismo per diventare parte integrante delle grandi concezioni cosmogoniche, della figura sacra, delle liturgie?

L'oro quale il più intimo e sacro segreto della terra.

Trattando dell'uso dell'oro, da sempre considerato il metallo più prezioso, duttile, levigabile, lucente e ampiamente resistente al calore ed agli acidi non si possono trascurare i portati simbolici e le connessioni con la magia, le religioni e le cosmogonie.

Da sempre simbolo di immutabilità, eternità e perfezione per le sue qualità materiche l'oro fu quasi ovunque identificato con il sole e con il fuoco; fu pertanto interpretato come simbolo della conoscenza, in particolare esoterica.”¹⁴¹

Gli Egizi e poi i Romani erano soliti abbellire le proprie opere martellando sottili **lamine d'oro** sulle superfici dipinte e scolpite per farle aderire al supporto.

Sia Greci che Etruschi - e di conseguenza poi anche i Romani - impiegavano anche la **foglia d'oro**, più economica, per dorare. La lamina d'oro veniva battuta tra due lastre di rame e ridotta allo spessore di un **foglio**, appunto.

Durante tutta l'antichità ed il Medioevo esistevano artigiani specializzati nella produzione di fogli d'oro e d'argento: gli **aurifex brattarii** o **battiloro**, la cui attività svolgeva un ruolo di grande preminenza nell'economia delle città italiane. Ricordiamo a questo punto che il XV secolo è il momento di massimo splendore non solo dei dipinti e delle opere italiane, ma anche dei tessuti fabbricati in Italia: sarà proprio Leonardo da Vinci ad inventare in quel periodo il **maglio battiloro**.

“Per i battiloro è un periodo decisivo. Iscritti alle corporazioni, essi trovano un contatto più stretto ed organizzato con i pittori: tocca infatti al pittore l'esecuzione della doratura della cornice, che costituisce ancora un'unica entità con il dipinto.”¹⁴²

Attraverso l'attività dei battiloro e dei **tiraoro**, l'oro e l'argento potevano non solo essere laminati, ma anche filati (per poi tesserli) o semplicemente se ne impiegava la polvere che si incollava sulle superfici lignee e metalliche.

Nel caso delle polveri (d'oro e d'argento) queste possono anche essere miscelate a **cere e/o colle** (in quest'ultimo caso è **l'oro in conchiglia**) per ottenere una pasta con cui dorare.

¹⁴⁰ le fotografie del presente capitolo appartengono all'archivio fotografico della Franco Antonelli s.a.s.

¹⁴¹ cfr. **PIGNOLO G.**, *Effetti d'oro. Storia e tecnica della doratura nell'arte*, Bologna, Compositore, 2000, pag. 13

¹⁴² cfr. *ibidem*, pag. 27

Al giorno d'oggi non si impiegano solo più esclusivamente metalli preziosi per dorare ed argentare ma anche materiali di sintesi e polveri di ossidi metallici (come le **bronzine**), ovviamente meno costosi.

2c. la preparazione a stucco

La foglia (o la polvere) d'oro non può essere applicata direttamente sul legno, ha bisogno di una preparazione in parte simile a quella con cui si preparano le tele dipinte.

Si utilizza colla di pesce o colla animale che viene reidratata e poi sciolta a bagnomaria. Solitamente si aggiunge **fenolo** per evitare la putrefazione. Alla colla fluida viene unito **gesso di Meudon** o **di Bologna**. Sempre a bagno di vapore si amalgamano i due componenti finché le parti grasse non si saturano, arrivando a formare quello che in gergo tecnico è definito come **l'occhio** - una sorta di bolla ben definita.

Di prassi si stendono almeno 3 strati di stucco impiegando un pennello di setola. Ogni strato asciutto viene levigato e lisciato con pomice e carta abrasiva, fino ad ottenere uno strato compatto, perfettamente liscio e di consistenza cornea.

2d. il bolo

La foglia d'oro ha bisogno di un collante o **mordente** per aderire allo strato di gesso. Questo collante è costituito dal **bolo armeno** (così chiamato perché un tempo il migliore proveniva dall'Armenia).

Si tratta di un'argilla grassa di colore rossastro che si stempera a caldo in colla animale. La soluzione, diluita e tiepida, viene stesa sulla preparazione a stucco, in modo omogeneo e senza poter essere ripassata. Eventuali sbavature vengono corrette con una levigatura a pomice finissima, ma il risultato che si deve ottenere è sempre quello di avere uno strato liscio, compatto e corneo.

Nel corso del tempo si sono impiegati anche altri tipi di bolo: ocra e nero (soprattutto per la foglia d'argento). Il bolo bianco o **bolo di Cina** è un'argilla bianca - il caolino - componente primario della porcellana.

2e. dorare a guazzo o a missione

La **doratura a guazzo** è una tecnica rimasta immutata dall'antichità. Consiste nel far aderire la foglia di metallo prezioso alla superficie preparata con stucco e bolo. La foglia viene tagliata a seconda delle esigenze su un **guancialino** in pelle per doratore, con un coltello, non particolarmente affilato. La foglia d'oro è particolarmente sensibile alle correnti d'aria ed alla polvere per cui si procede in questa operazione in un ambiente adatto. La foglia d'oro - data la sua sottigliezza - non può essere toccata con le mani ma ci si serve di un pennello specifico, in vaio o martora, i cui peli vengono caricati elettricamente passandolo tra i capelli. Inumidito il bolo, si raccoglie la foglia con il pennello e la si adagia delicatamente sulla superficie da dorare.

La stessa operazione viene fatta per l'argentatura, l'unica differenza è che la foglia d'argento è un poco più spessa di quella d'oro.

La doratura a **missione** si ottiene sostituendo il bolo con una **colla che rende irreversibile l'intervento di doratura**. La colla impiegata può essere all'olio - nel caso di metalli - all'acqua o con materiali di sintesi. Necessita sempre della preparazione a stucco, ma al contrario della doratura a guazzo, non può essere **brunita**.

2f. la brunitura

La **brunitura** permette di rendere liscia, compatta e lucente la lamina applicata.

Mediante lo sfregamento con il **brunitoio** (un utensile alla cui estremità è montata una **pietra d'agata** di diverse conformazioni, a seconda delle forme da brunire) sul gesso e sul bolo le

superfici dorate o argentate divengono più morbide e arrotondate, facendo *cantare* l'oro lucido e splendente. (foto 2) Nel passato si impiegavano anche denti di cane, di cinghiale e ossi di seppia.

Come si può facilmente comprendere la brunitura va eseguita in un preciso lasso di tempo dopo l'applicazione della lamina affinché il gesso e il bolo (asciutti ma non secchi) non si deformino alla pressione del brunitoio.

foto 2 - una di due girandoles in legno e ferro dorati con cristalli di Boemia, dopo il restauro



2g. vernici e mecche

Le parti dorate possono ricevere una finitura ulteriore per mezzo di vernici o cere, qualora si desideri ottenere effetti di maggiore

“calore” e morbidezza della lamina d'oro.



foto 3 - divanetto meccato a più colori

Nel passato si era soliti impiegare la lamina d'argento - metallo meno prezioso dell'oro - che poi veniva verniciato a **mecca** per renderlo simile all'oro.

La vernice **mecca** è di colore giallo ed è ottenuta con una miscela di resine disciolte in alcool: **aloe, gomma gutta, sandracca e sangue di drago**.¹⁴³

Alla vernice mecca possono essere miscelati pigmenti (oggi si impiegano le aniline) per ottenere colorazioni diverse. Nella foto 3 è visibile un esempio di un divanetto scolpito in forma di pavone, completamente argentato, i cui piumaggi erano stati meccati con diversi colori per rendere l'iridescenza tipica delle piume di pavone. A questo proposito vi segnaliamo il **retablo della chiesa di Melezet**, la cui cornice presenta trionfi di frutta e una raffigurazione di Dio Padre interamente meccati in vari colori.

Bibliografia

- AA.VV. *Enciclopedia dell'Arte*, Milano, Garzanti, 2002;
 AA.VV., *Il restauro del legno. Secondo congresso nazionale "Restauro del Legno" Firenze 8-11 novembre 1989*, vol. I e II, Firenze, Nardini, 1990;
 AMATI F., *Restauro ligneo secondo le Regole dell'Arte*, Milano, Di Baio, 1993;
 CASAZZA O., *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze, Nardini, 1981;
 GIANNINI C. e ROANI R., *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Firenze, Nardini, 2000;
 LIOTTA G., *Gli insetti e i danni del legno. Problemi di restauro*, Firenze, Nardini, 1991;
 MONTENEGRO R., *Mobili. Guida completa al riconoscimento dei mobili dal Rinascimento agli anni 50*, Milano, Mondadori, 1995;
 ORDONEZ C. e L., DEL MAR ROTAECHE M., *Il mobile. Conservazione e restauro*, Firenze, Nardini, 2003;

¹⁴³ cfr. GLOSSARIO in Appendice

- PIGNOLO G.**, *Effetti d'oro. Storia e tecnica della doratura nell'arte*, Bologna, Compositore, 2000;
- PLENDERLEITH H.J. e WERNER A.E.A.**, *Il restauro e la conservazione degli oggetti d'arte e d'antiquariato*, Milano, Mursia, 1986;
- TURCO T.**, *Il doratore*, Milano, Hoepli, 1987;
- TURCO T.**, *Il gesso. Lavorazione, trasformazione, impieghi*, Milano, Hoepli, 1990;
- VACCARI A.V.**, *Dentro il mobile. Storia, antiquariato e restauro del mobile italiano*, Bologna, Zanichelli, 2005;
- ZECCHINI A.**, *L'arte della scagliola sul Lario*, Milano, Edlin, 1992;

Bibliografia generale

- ECO U.**, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007;
- MELCHIOR-BONNET S.**, *Storia dello specchio*, Bari, Dedalo, 2002;
- STEVENS A.**, *Il filo di Arianna. Guida ai simboli dell'umanità*, (trad. it. a cura di Elena Campominosi), Milano, Il Corbaccio, 2002;

http://it.wikipedia.org/wiki/Ginkgo_biloba

<http://www.giardinaggio.it/giardino/Alberi/Ginkgo/Ginkgo.asp>

<http://piantemedicinali.blogspot.com/2008/02/ginkgo-biloba.html>