



10152 TORINO – VIA CREMONA, 3
tel. 011 8193739
C.F. e P.IVA 06416650015
cod. destinatario W7YVJK9
e-mail ravaec@ipsnet.it www.ravarestauro.it

L'intervento di restauro

Antonio Maria Massimo Rava

Il dipinto murale ad acrilico rappresentante la Fuga in Egitto, misurante m 5,35 x 4,70 è stato realizzato da Renato Guttuso nel 1983 ed è firmato e datato a destra in basso.

Introduzione

Prima dell'intervento attuale di restauro l'opera ha presentato un lungo iter restaurativo che ha reso complesso intervenire a posteriori su tanti strati sovrapposti da diversi restauratori. L'intervento realizzato nel 2004 da me e da Barbara Ferriani aveva dato un certo risultato ma è passato troppo tempo senza attivare una manutenzione e la situazione conservativa è tornata critica.

La costruzione della tettoia di protezione da agenti atmosferici ed irraggiamento solare, allora pensata e realizzata, si è rivelata sicuramente un buon presidio per la conservazione della pellicola pittorica, ma non ha interrotto l'alterazione superficiale della pittura di Guttuso.

Anche l'applicazione del prodotto protettivo allora selezionato è stata certamente utile perché ha compensato il comportamento anomalo degli strati applicati precedentemente, che hanno una reazione differenziale negli sbalzi di temperatura e umidità e creano fenomeni di ritiro e distacco della pellicola pittorica.

Lo stato di conservazione era dunque nuovamente carente e si notavano frequenti sollevamenti di pellicola pittorica oltre ad una diffusa patina offuscante dovuta al deposito di polvere e terriccio che si era lentamente stratificato sulla superficie.

Si è proposto di procedere nel restauro secondo le logiche identificate nell'ultima fase e di garantire la durata con una manutenzione costante.

Descrizione

Il visitatore che sale al Sacro Monte di Varese incontra un grande murale colorato in toni vivaci che appare di lontano accanto alla terza cappella, apparentemente incongruo e anomalo rispetto all'architettura manierista tutta giocata nei toni sobri della pietra e dell'intonaco con le sue forme evocative della classicità ma già tendenti al barocco.

Lo stupore resta ancor più vivo notando nel grande dipinto murale particolari naturalistici mediterranei, lineamenti siciliani nelle figure vivacissime delle Vergine e del San Giuseppe che la accompagna nella Fuga in Egitto. Un dipinto murale che ha sostituito il dipinto ad affresco del Nuvolone, del sec XVII, dal medesimo soggetto.

Renato Guttuso è l'autore di questa opera straordinaria e spiazzante, unica nel suo genere, che è stata concepita dalla mente aperta ed eclettica di papa Paolo VI, ai tempi in cui voleva che la Chiesa cattolica si aprisse all'arte contemporanea, in dialogo con un artista straordinario, vulcanico e sincero nelle sue passioni, come Guttuso che ai tempi viveva lunghi periodi dell'anno nella villa di Velate a pochi passi dal Sacro Monte di Varese.

Il contributo a Varese, sua città seconda, dopo Bagheria in Sicilia, lo ha portato ad accettare questa sfida alle consuetudini estetiche, aprendo l'immaginario collettivo a nuovi percorsi inediti.

Tecnica di esecuzione

Il dipinto murale di Renato Guttuso al Sacro Monte di Varese ha già una storia conservativa di quasi quarant'anni, a dimostrare la grande disponibilità dell'artista, che già avanti negli anni si è cimentato con un genere per lui nuovo, il muralismo, una sfida legata ai tempi in cui viveva, i primi anni ottanta in cui l'arte usciva dai musei e voleva incontrare persone diverse, in ambiti non codificati, per spiazzare ed allargare la sua possibilità di comunicazione.

In una intervista Renato Guttuso parlando di questo murale aveva detto:

“Ho realizzato la pittura ad acrilico, perché è il medium più compatibile con la pittura ad olio che utilizzo correntemente ed è il nuovo legante sintetico durevole all'esterno. Non ho usato la tecnica ad affresco perché è troppo specifica e dovrei sperimentarla a lungo prima di applicarla. e non ho questo tempo. Però ho contattato la ditta produttrice di colori Lefranc & Bourgeois, da cui mi servo da tempo, che mi ha venduto i colori per l'esterno e mi ha dato indicazioni sulla preparazione del fondo e l'applicazione della pittura in modo che possa durare più a lungo”.

E infatti, come dalle foto del percorso esecutivo che sono state conservate, venne realizzato un pannello in cemento molto resistente e autoportante, staccato dal muro retrostante dove ancora sono conservate le tracce dell'intonaco utilizzato dal Nuvolone, che ha costituito un ottimo fondo per la pittura ad emulsione acrilica, dal tenore basico per via degli emulsionanti utilizzati che ben

si aggrappano all'intonaco cementizio dall' elevato pH basico quando è realizzato da poco. È noto infatti che esposto all'aria il cemento lentamente nel tempo cambia tenore di pH e diventa più acido, ma questo non costituisce un problema per la pellicola pittorica ad acrilico che ormai si è asciugata e si è assottigliata in una sfoglia rigida ben adesa e relativamente inalterabile.

Indagini e proposte operative

Che cosa ha provocato allora i problemi conservativi del murale che da tanto tempo attanagliano gli addetti ai lavori e gli amministratori del luogo sacro dalla grande valenza artistica?

In un'intervista da me condotta da Amedeo Brogli, il giovane pittore che accompagnava Guttuso nella realizzazione del settembre - ottobre '83, che si è poi occupato della conservazione del murale per quasi vent'anni dopo la realizzazione, affermava di essere molto colpito dal fatto che proprio questo murale avesse mostrato tanti problemi, quando lui aveva realizzato tanti altri dipinti ad acrilico all'aperto senza che si ponessero problemi conservativi da decenni. E aggiungeva, oltre tutto con il gran lavoro che a questo murale è stato dedicato, dal momento che più volte sono tornato ad applicare protettivi e poi anche dopo il grande vandalismo del '94 quando furono scritte a spray sulle superfici del dipinto frasi ingiuriose ai tempi di tangentopoli... E qui sta il problema che abbiamo rilevato e studiato fin dal 2007 quando siamo stati chiamati io e Barbara Ferriani ad affrontare un degrado delle superfici che stava diventando inquietante.

Quando le superfici sintetiche all'aperto sono sovrapposte in più strati, soprattutto di tipo diverso come stesure pittoriche e protettivi, la risposta ai bruschi cambiamenti di temperatura diventa progressivamente più estrema, producendo sbollature ed esfoliazioni, che richiedono nuove applicazioni di pittura in un crescendo che non diventa più gestibile e controllabile, soprattutto con le modifiche climatiche degli ultimi anni che provocano nelle mezze stagioni escursus anche di 20 gradi a poche ore di distanza . Questo fenomeno si definisce la risposta della pellicola pittorica alla temperatura di transizione vetrosa, in cui i materiali si modificano dal rammollimento alla rigidità vetrosa per l'appunto.

La situazione riscontrata quasi vent'anni fa era inquietante, come le foto e le indagini scientifiche che abbiamo allora realizzato documentano, con la sovrapposizione di molti strati, addirittura più di dieci in qualche punto, e l'esfoliazione degli strati diversi dai più sottili ai più spessi mettendo a nudo colori diversi e superficie bianca del supporto sottostante.

Questa è la problematica conservativa del murale a tutt'oggi, perché da confronti fotografici abbiamo riscontrato che la superficie pittorica odierna è completamente diversa da quella originale, per via di una ridipintura progressiva che ha completamente rifatto il dipinto negli stessi caratteri ma in colori leggermente più scuri.

Già nell'intervento del 2007 abbiamo provato a rimuovere lo stato acrilico sovrapposto ma è risultato difficoltoso, solo realizzabile meccanicamente a bisturi, con costi improponibili su tutta la grande superficie, oltre al fatto che non sappiamo quanta superficie dipinta da Guttuso sia ancora presente al di sotto della ridipintura, in quanto in diverse parti appariva il bianco della preparazione sul cemento sottostante.

Possiamo immaginare la difficoltà affrontata da Amedeo Brogli, incaricato al tempo, nel rimuovere la scritta spray rossa. che ricopriva due terzi della superficie, essendo solubile soltanto in solvente analogo a quello della pellicola pittorica, per cui è molto probabile che la ridipintura esistente sia dovuta alla necessità di correggere svelature e perdite del testo originale conseguenti a quell'increscioso avvenimento.

Abbiamo allora lasciato un tassello di pulitura nella zona inferiore dove appare un colore diverso del suolo desertico dipinto da Guttuso, molto più chiaro e giallo di quello attuale, che anche nell'attuale intervento abbiamo mantenuto per poter evidenziare immediatamente il problema.

In certe ore del giorno, solo dal tocco, portando la mano sulla superficie, abbiamo evidenza di temperatura molto diversa dato il diverso comportamento della zona sottile da quella a più strati sovrapposti nelle diverse condizioni di temperatura di giorno e notte, ancor più dal mattino al mezzogiorno.

Intervento attuale di restauro

Le problematiche riscontrate in questa fase di intervento appena conclusa sono molto simili a ciò che avevamo già riscontrato al tempo, in quanto il fenomeno di delaminazione procede, distaccando piccole aree di ridipintura dal sottostante, che seguendo indicazioni metodologiche della Direzione dei lavori abbiamo lasciato con cautela a vista, lasciando che il processo di riemersione dell'originale avvenga nel tempo, senza insistere a ricoprire le pennellate dell'artista che progressivamente riappaiono.

In particolare in un primo tempo si è proceduto alla revisione del consolidamento, rimuovendo alcune zone sollevate della pellicola pittorica e poi reintegrando le lacune bianche che mettono a nudo il supporto/preparazione.

Un accorgimento fondamentale è stato selezionato, già nella fase precedente di intervento, nella scelta di un consolidante con la più elevata temperatura di transizione esistente, il polivinil butirrale B 60 che ha dato buona prova e che è stato utilizzato anche in questa fase iniettandolo sotto ai sollevamenti di pellicola pittorica e poi utilizzando il termocauterico per abbassare la deformazione e riformare la superficie planare.

Ci siamo proposti quindi di procedere nel restauro secondo le logiche identificate nella fase precedente e di garantire la durata con una manutenzione costante.

La superficie è interessata da fenomeni di sollevamento e strappo degli strati pittorici dovuti a contrazioni e raggrinzimento delle stesure originali e/o dei materiali applicati nei restauri succedutesi nel tempo, talvolta mettendo a nudo il tono bianco della preparazione sottostante e in altri casi la pittura originale.

Si rilevano diverse tipologie di degrado:

- Nella zona inferiore in genere si notano i sollevamenti di vernice superficiale e di colore, con alcune lacune create dalla caduta della pellicola pittorica
- Nella zona corrispondente all'immagine dell'asino si notano estesi distacchi, raggrinzimenti e rigonfiamenti a bolla che coinvolgono anche le stesure originali.
- Nella zona alta corrispondente al cielo molte cadute e sollevamenti mettono a nudo la materia sottostante di preparazione.

Dato per assunto il fatto che la pittura originale di Guttuso non è recuperabile per la complessità di separare gli strati originari dalle ridipinture, si è proceduto con una riforma dell'esistente, consistente in più fasi successive che sono state realizzate su tutta la superficie.

Il consolidante utilizzato è il Mowital **B60H**, polimero di vinil butirrale che presenta la proprietà più indicata per conservare l'opera ossia un'alta temperatura di transizione vetrosa (T.G.) di circa 60°C.

A seguito del lavoro puntuale di spianamento della pellicola pittorica con spatola calda e siringa ipodermica, per raggiungere tutti gli interstizi sollevati degli strati di pellicola pittorica e protettivi, si sono integrate pittoricamente le lacune per restituire unità al complesso pittorico e per poter verificare immediatamente ogni piccola modifica che possa insorgere a seguito.

Conclusione

Quello che è mancato alla fase precedente dell'intervento è dunque la manutenzione, una pratica indispensabile che deve garantire l'arresto dei fenomeni al loro insorgere, quando sono allo stato iniziale. Infatti se si ritorna solo vent'anni dopo certo si trova una situazione più compromessa che fa pensare ad un deterioramento irreversibile.

Attualmente con tre mesi circa di lavoro abbiamo riportato l'opera alla sua leggibilità ideale e abbiamo realizzato una documentazione fotografica puntuale ad alta risoluzione di tutta la superficie, che verrà confrontata con la documentazione a seguire nel tempo, mantenendo costante controllo e verifica del dipinto ed intervenendo sui piccoli problemi volta per volta identificati.

Con queste premesse siamo fiduciosi di consegnare nuovamente l'opera al godimento dei visitatori, che arrivano frequentemente richiamati dalla fama dell'artista e dalla collocazione insolita e intrigante del dipinto nel contesto del Sacro Monte.

Per Soc. Rava e C. S.r.l.
Antonio Rava

A handwritten signature in black ink, reading "Antonio Rava". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'A'.

Torino, 11 maggio 2021

LA “FUGA IN EGITTO” ALLA III CAPPELLA DEL SACRO MONTE: UN TEMA DI TUTELA, PASSATO E PRESENTE

*Giuseppe Stolfi**

1. Quando si varca l'arco d'ingresso al Sacro Monte di Varese, e subito si dirige lo sguardo verso il termine del primo tratto della Via Sacra, che lasciando a destra le prime due cappelle sale diritto fino alla prima svolta del percorso dove sorge la III Cappella, si incontra il vivido riquadro di un dipinto esterno che chiude come fondale la prospettiva, con i suoi toni squillanti anche in giornate di luce grigia. In distanza si colgono solo i colori, avvicinandosi si riconosce la raffigurazione di una scena sacra: quella della Fuga in Egitto, in cui Giuseppe, con Maria e Gesù Bambino, fuggono da Betlemme nel paese dell'esilio biblico dopo il sogno premonitore di un angelo, per scampare alla strage dei primogeniti che re Erode sta preparando. Il dipinto è collocato su una parete muraria appositamente costruita per accoglierlo, a lato sinistro della III Cappella, a modo di ciò che architettonicamente si chiama una “prospettiva”: e trova in relazione alla cappella e alla raffigurazione all'interno di essa della scena della Natività, come integrazione illustrativa e narrativa di questa, la sua ragion d'essere e il suo specifico ruolo, nel quadro della rappresentazione e narrazione evangelica della serie dei Misteri del Rosario, di cui il Sacro Monte varesino è traduzione nei mezzi delle arti visuali tutte, architettura scultura e pittura.

Benché sia riportato, tra i sinottici, nel solo Vangelo di Matteo¹ (oltre che in diversi apocrifi), il soggetto ha comunque una certa frequentazione nella pittura sacra, ed è rappresentato tra gli altri da grandi artisti come Giotto, Angelico, Caravaggio, Murillo, Poussin. Può darsi che qui sia parso opportuno, nella sequenza di una via di pellegrinaggio qual è per sua natura un Sacro Monte, inserire con evidenza, proprio all'inizio dell'ascesa, una scena che ha per tema quel movimento di esodo, di uscita dalla propria terra per mettersi in cammino verso una prospettiva di salvezza, che fin dall'archetipo abramitico è atto fondante del pellegrinaggio terreno per un cristiano. Ma questa è solo una suggestione; dato di fatto è, invece, che un simile espediente di integrazione della sequenza narrativa affidata a un affresco in esterno, a lato degli episodi dei Misteri rappresentati nelle cappelle, fu originariamente adottato anche altrove nella Via Sacra, segnatamente alla IX Cappella della Salita al Calvario, sul cui prospetto sud si vede ancora l'ombra di un assai rovinato affresco raffigurante la scena dell'Ecce homo (opera, come gli affreschi interni, di Stefano Maria Legnani), in quel caso realizzato sul fianco stesso dell'edificio grazie sia al disegno architettonico della cappella, sia alla giacitura di essa rispetto al viale.

2. La “Fuga in Egitto”, che oggi si vede alla III Cappella, è un dipinto ad acrilico su pannello realizzato nel 1983 da Renato Guttuso, chiamato a questo incarico per lui inusitato sia per tema che

per tecnica da monsignor Pasquale Macchi, arciprete del Sacro Monte dal 1978 al 1988 dopo essere stato segretario personale di papa Paolo VI. L'opera ha preso letteralmente il posto di un'altra "Fuga", quella che era stata originariamente dipinta da Carlo Francesco Nuvolone, con l'apporto del quadraturista Francesco Villa, poco oltre la metà del Seicento, al pari delle pareti interne della III Cappella², così come Legnani aveva realizzato gli affreschi interni ed esterni della IX Cappella. Ma i due affreschi esterni, di Legnani e di Nuvolone, hanno avuto sorte diversa.

Il dipinto di Nuvolone era assai sbiadito e guasto nel 1982³, come appare nelle fotografie dell'epoca, quando fu presentata alla Soprintendenza per i Beni architettonici di Milano una proposta complessiva di restauro della III Cappella, la prima nel quadro di un vasto programma di lavori di restauro dell'intera Via Sacra, che versava in condizioni neglette, concepito e promosso con tenace volontà da mons. Macchi⁴. L'affresco era stato pesantemente ridipinto, soprattutto nella parte inferiore più danneggiata dall'umidità del muro, da Girolamo Poloni che ne aveva tentato un ripristino nel 1922-23, allorché – su incarico di Lodovico Pogliaghi, nume tutelare artistico del Sacro Monte per mezzo secolo – aveva restaurato anche gli affreschi interni della Cappella della Natività⁵. Era invece ancora ben conservata la quadratura di Villa, che sulla cornice muraria e sullo stesso piano del dipinto fingeva una sorta di proscenio teatrale, a inquadrare la scena raffigurata secondo il concetto proprio di tutte le "scene" apprestate nelle cappelle. L'intervento proposto era di restauro, con l'idea tuttavia di rimuovere le ridipinture successive nell'intento di recuperare quanto restava dall'affresco originale. Ma approvato il restauro, e messa mano all'opera, nel giro di breve tempo il quadro cambiò radicalmente rispetto alle attese⁶. La scelta di rimuovere le ridipinture novecentesche portò a dover constatare una eterogenea sovrapposizione di parziali rifacimenti di porzioni del dipinto originario, del quale residuavano avanzi estremamente esigui, il tutto in uno stato di ammaloramento dovuto all'umidità e a ai caratteri costruttivi del muro: una situazione che fu giudicata non recuperabile. Si aprì allora la via per una scelta radicale: Macchi ebbe l'idea due volte ardita di realizzare sulla parete una nuova Fuga in Egitto ad affresco, e di rivolgersi per eseguire l'opera a Guttuso, che da tempo viveva e lavorava per una parte dell'anno nella sua casa di Velate. Le circostanze e il contesto di questa commissione sono tema di cui si occupa un altro scritto di questo volume⁷; basti qui dire, ai fini della ricostruzione qui condotta, che (con l'assenso della Soprintendenza) gli intonaci e arricci storici superstiti furono con metodo rimossi e documentati, si preparò la parete con un arriccio per la nuova pittura, ma per scelta dell'artista si abbandonò l'idea dell'esecuzione a fresco, optando per la realizzazione di un nuovo supporto costituito da un pannello prefabbricato in cemento armato, assicurato con *numerose* zanche alla parete retrostante, su cui Guttuso eseguì la sua "Fuga in Egitto" tra settembre e ottobre 1983: non dunque un affresco (tecnica mai prima adoperata dal pittore di Bagheria), ma un murale dipinto con colori acrilici.

L'intervento non suscitò solo attenzione e curiosità, ma anche animate controversie e finanche seguiti giudiziari, giacché da parte di alcuni si deplorò vivamente la perdita dell'affresco di Nuvolone, giungendo anche a chiederne un impossibile ripristino. Tra gli altri, Italia Nostra levò una forte voce critica, protestando a più riprese presso la Soprintendenza che aveva consentito l'intervento: in una sua lettera del febbraio 1983 si parla di “distruzione già avvenuta dell'affresco del Nuvolone”, sollecitando sul tema l'azione del Ministero centrale. Si creò un aspro contrasto anche tra gli stessi uffici ministeriali; mentre da una parte la Soprintendenza per i Beni architettonici, diretta da Lionello Costanza Fattori, che aveva gestito la vicenda e che nel periodo è la destinataria e l'interlocutore di tutte le richieste di autorizzazione a lavori al Sacro Monte via via inoltrate da mons. Macchi, si limitò a richiedere (con un certo reticente imbarazzo) l'invio di un'ispezione ministeriale, di cui si dirà oltre, dall'altra parte la Soprintendenza per i Beni artistici, con a capo Carlo Bertelli, che già nell'agosto 1982 aveva contestato all'arciprete del Sacro Monte l'avvio di restauri non autorizzati⁸, prese una posizione assai critica e rappresentò al Ministero (che chiedeva di riferire circa gli esposti di Italia Nostra) come la denunciata “distruzione di affreschi esistenti” riguardasse “un affresco esterno di C.F. Nuvolone raffigurante la Fuga in Egitto che attualmente è scomparso perché malamente o inopinatamente strappato e distrutto”⁹, demandando alla Soprintendenza per i Beni architettonici di fornire spiegazioni al riguardo. Quest'ultima, dal canto suo, accenna al tema solo in una nota di mesi successiva¹⁰ concernente il restauro della Fontana della Samaritana, giacché qui si proponeva di strappare e portare nel museo locale le pitture novecentesche sovrapposte agli affreschi originali del Seicento: “il medesimo criterio è stato adottato nella parete esterna della III Cappella dove una tempera del 1924 di un certo Poloni, che ripeteva il tema della Fuga in Egitto originariamente dipintavi dal Nuvolone, molto deteriorata, è stata sostituita da un affresco di Renato Guttuso, con lo stesso tema, provocando però una serie di forti discussioni”; è dunque richiesto l'intervento di un ispettore, in tale incresciosa situazione”¹¹ (è l'unica comparsa del nome di Guttuso nella corrispondenza d'ufficio agli atti). Dopo che è stata effettuata la visita dell'ispettore ministeriale – ne è incaricato Renzo Pardi, già Soprintendente ai Monumenti della Lombardia tra 1974 e 1976 – e dopo che sono stati chiamati a esprimersi sulla questione i Comitati di settore congiunti per i Beni architettonici e per i Beni artistici, ovvero i massimi organi tecnici consultivi del Ministero, l'assai critica conclusione ministeriale, che palesemente ha per oggetto reale l'intervento di Guttuso (pur mai nominato) e non già il quesito sul restauro in corso della Samaritana, è infine comunicata nell'agosto 1985¹²: i Comitati di settore “hanno ritenuto che non si debba procedere in nessun caso ad ulteriori inserzioni moderne estranee alla sequenza iconografica originaria e, per quanto malridotte, le tracce degli affreschi originali debbano essere salvaguardate e consolidate”. Non c'è alcun seguito ulteriore, su questo fronte¹³; potrebbe darsi, comunque, che questo parere abbia contribuito a salvare quanto restava dell'affresco

esterno di Legnani alla IX Cappella da ipotesi di sostituzione con un intervento di arte contemporanea, analogamente a quanto accaduto alla III Cappella – o almeno, tanto si può ipotizzare da notizie stampa dell'ottobre 1984, che riportavano la voce di una ventilata commissione a Salvatore Fiume per un murale al Sacro Monte, proprio in spazi all'esterno della IX Cappella¹⁴.

3. Fin qui, nella loro elementarità il più possibile oggettiva, i meri fatti relativi al primo atto di questa vicenda, l'esecuzione dell'opera. Ma prima di inoltrarci nel secondo atto, ovvero il restauro del 2007, occorre soffermarsi a considerare il senso e il valore dell'intervento compiuto nel 1983, un tema complesso che va visto sotto molteplici aspetti.

Come si è detto, la realizzazione del dipinto commissionato da Macchi a Guttuso non fu ben vista dal Ministero per i Beni culturali, che ne fece segno di forti critiche ed esercitò azione di dissuasione a che una simile esperienza avesse a ripetersi. Sarebbe fuorviante ritenere che si tratti di una questione derubricabile a una pregiudiziale quanto banale chiusura al nuovo, pur a volte presente nel campo della tutela – ma forse più presente in certe posizioni preconcrete e ideologiche di ostilità al “nuovo nell'antico”, come quelle rispecchiate dalla citata protesta di Italia Nostra¹⁵, che non nella più aperta azione degli uffici ministeriali. *In tali termini dogmatici, una posizione siffatta non sarebbe né fondata né accettabile, per ragioni la cui discussione condurrebbe lontano dal tema di questo scritto.* Si tratta piuttosto del problema, niente affatto ideologico ma concreto e specifico, posto dall'inserimento, in un contesto monumentale di eccezionale valore quale il complesso del Sacro Monte, realizzato in un corso di tempo relativamente limitato e secondo un disegno progettuale e un volere artistico unitario e integro, tuttora ben conservato in tale unitarietà e integrità, di un innesto non solo moderno ma fortemente dissonante, prodotto da una maniera artistica assai distante da consonanze e rimandi con il *genius loci*. Ebbene, è innegabile che l'insero di questa specifica opera, in questo particolare luogo, sia stato un episodio due volte traumatico, nel senso di aver attuato una duplice rottura: quella di una perdita e di un'aggiunta al tempo stesso. Da un lato la perdita, non prevista né perseguita, di ciò che pur debolmente restava dell'originario dipinto di Nuvolone, conseguente a una scelta che pare difficilmente accettabile al giudizio odierno: eliminare interventi di “restauro” successivi, fortemente incidenti sulla materia e sulla forma del testo, al fine di riportare in luce uno stato originario dell'opera di consistenza assai incerta – mentre un atteggiamento più prudente e conservativo avrebbe suggerito di rispettare l'intera vita dell'opera, in tutte le sue stratificazioni esecutive e vicissitudini nel tempo, e sforzarsi di conservarla per quanto possibile nell'estensione e nella durata. Dall'altro lato l'aggiunta, problematica perché sotto vari aspetti dissonante, di una nuova presenza artistica di non agevole né immediata abitazione nel contesto, in quanto orgogliosamente autonoma nei modi e nella forma di svolgimento del tema iconografico che pure ne rappresenta, oltre che la causa generante, il fondamentale legame con il

luogo. Dissonante nella materia, avendo introdotto un diverso medium esecutivo di pittura murale, profondamente diverso per tipo di colore e per tecnica rispetto all'affresco cui sono affidati tutti gli apparati pittorici nella Via Sacra. Ma ancor più, dissonante nella forma, dato che né la tavolozza cromatica con i suoi squillanti colori, né la rinuncia a ogni espediente di inquadratura teatrale della scena, né lo svolgimento del soggetto iconografico assegnato hanno ricercato elementi di relazione con il contesto artistico in cui l'opera era chiamata a inserirsi, anzi hanno marcato deliberatamente un'autonomia e distanza di episodio a sé stante – anche adottando proprie “licenze poetiche” quali la sostituzione, all'angelo del racconto evangelico puntualmente raffigurato da Nuvolone (e da tutti gli artisti che hanno dipinto l'episodio), di un'iconograficamente incongrua colomba con ramo di ulivo, più pertinente a Noè e al racconto di Genesi 8, 10-12 che a Matteo, legata forse a suggestioni di laicizzata attualizzazione politica che stanno in un registro altro rispetto allo spirito del luogo e della precisa narrazione scritturale che vi si svolge¹⁶. Dunque il carattere traumatico dell'inserimento alla III Cappella della Fuga guttusiana, nel vuoto che inopinatamente si era creato, appare sotto ogni punto di vista evidente.

4. Ma il tempo, e la storia, sono irreversibili. E tolgono, e danno, con due diverse mani. La presenza della nuova Fuga in Egitto a lato della III Cappella si è, come immagine, consolidata con il passaggio del tempo, mentre sempre più si riduce la memoria viva della situazione precedente; ed è diventata abituale e familiare, pur nello scarto figurale lievemente straniante cui obbliga lo spettatore. La sua notorietà e particolarità nel lavoro dell'autore, ma anche la sua peculiarità come innesto di arte contemporanea nel corpo antico del Sacro Monte, l'hanno resa motivo di speciale attrattiva. È divenuta parte del luogo, dotato di tale forza artistica e spirituale da essere capace di accogliere anche un simile innesto, e si è in qualche modo assimilata a esso: grazie anche al fatto basilare di aver preso il posto di un'altra pittura, di uguale soggetto, inserendosi nella stessa “mostra” architettonica antica a lato della cappella. Questi due “cardini” dell'inserimento hanno tenuto con sufficiente solidità. Ciò è vero anche dal punto di vista specifico del restauro dei monumenti, che vede attuato in questo caso un intervento di *reintegrazione di una lacuna*, attraverso un atto critico e creativo insieme: un atto che da una parte ha ripristinato una presenza iconografica là dove questa era perduta, ricucendo opportunamente una mancanza nella sequenza narrativa originaria; dall'altro, ha compiuto ciò nei modi propri del presente, innestando una realtà nuova e contemporanea sotto l'aspetto del linguaggio artistico, di rilevante valore per motivi (di cui più avanti) che vanno oltre la sua qualità intrinseca, e l'essere opera a suo modo unica di uno dei più reputati pittori italiani del Novecento. Questo è il sottile crinale di equilibrio, rispetto al contesto monumentale, in cui la presenza della Fuga guttusiana si è stabilmente collocata. Un equilibrio sottile messo a rischio, con non piccolo peso, anche dal fattore del rapido forte deperimento cui

l'opera fu presto soggetta, dovuto principalmente all'inadeguatezza della tecnica esecutiva ad acrilico in rapporto al luogo e alle severe condizioni ambientali date dall'esposizione all'aperto, inadeguatezza assai maggiore di quella dei vecchi affreschi di durata comunque plurisecolare; un deperimento che in un breve giro di anni ha reso necessari ripetuti interventi di ritocco e ridipintura, essi stessi portatori nella loro sovrapposizione di conseguenze non pienamente controllate, e concausa del continuo progressivo degrado del dipinto.

5. Questo difficile equilibrio tra assimilazione ed estraneità dell'opera al luogo è venuto pienamente alla ribalta a metà degli anni duemila, quando si volle affrontare in modo radicale e risolutivo il problema della difficile conservazione del murale guttusiano, la cui precarietà – come già accennato – aveva reso necessari fin dai primi anni costanti e quasi annuali interventi di riparazione dei danni e di vera e propria estesa ridipintura, sempre ad opera di Amedeo Brogli che già era stato assistente di Guttuso nell'esecuzione dell'opera; interventi la cui somma aveva già ampiamente compromesso l'autografia materiale del dipinto, modificandone talvolta in misura sensibile alcuni valori formali e cromatici; e che data la loro natura non si possono definire di “restauro” nel senso proprio del termine¹⁷. Ritenendo che il degrado fosse da attribuire alla sola causa delle condizioni ambientali, si pensò allora (2005) da parte dell'Amministrazione del Santuario che potesse essere soluzione definitiva quella di mettere il dipinto in un interno, realizzando tra il muro e la roccia retrostante una struttura apposita chiusa da una grande vetrata, in condizioni di temperatura e umidità artificialmente controllate. Su questa ipotesi di intervento ci si interrogò a lungo, anche da parte delle Soprintendenze¹⁸: le quali, dopo un'iniziale apertura e dopo molta riflessione, di comune accordo e operando questa volta e ben diversamente da vent'anni prima in piena intesa, ritennero di indicare una diversa strada e non approvare l'esecuzione del progetto, considerando che la prevista addizione chiusa alla III Cappella fosse tale da alterare quel sottile equilibrio di cui si è detto, sbilanciandolo troppo nel senso dell'enfaticizzazione dell'inserito contemporaneo e del suo peso visivo, al quale non doveva essere riconosciuta un'autonoma preminenza bensì un ruolo di componente del complesso sacromontano di cui è parte ed episodio. Si considerò che l'integrazione del dipinto moderno nel contesto, già difficile sotto l'aspetto artistico, sarebbe stata resa più critica e aggravata sotto l'aspetto architettonico dalla formazione, in uno spazio e in un assetto definito e concluso nel suo disegno originario, di un manufatto avente carattere di volume, con carattere troppo ormai distante dalla configurazione della “mostra” seicentesca; e che la forte unitarietà architettonica del viale delle Cappelle non permettesse una tale alterazione, se non a prezzo di un sensibile snaturamento del luogo. D'altronde, anche sotto il profilo specifico della tutela il murale, che non è in se stesso bene culturale in stretto senso giuridico mancando il requisito dei 70 anni di età a tal fine richiesto dal Codice dei Beni culturali, è ricompreso in una sfera di tutela e attenzione

proprio in quanto episodio componente e integrante del complesso del Sacro Monte, e in quanto tale può ricevere le debite attenzioni conservative anche dagli uffici preposti alla tutela culturale, attenzioni da ricondurre entro il più ampio orizzonte della tutela del complesso. Insomma, si ritenne di riconoscere prevalenza alle ragioni complessive di tutela del tutto, ovvero il sito del Sacro Monte, rispetto a quelle della salvaguardia di una parte, l'inserito contemporaneo di autore illustre pur se ormai pesantemente rimaneggiato – si può dire – quanto il suo perduto predecessore secentesco.

Non per questo si rinunciò a un'azione di salvaguardia dell'opera, quale elemento del sistema monumentale di cui era entrata a far parte; ma essa fu impostata diversamente negli obiettivi e nei mezzi, a partire da un'analisi approfondita delle cause di degrado che non si fermò alle sole condizioni ambientali esterne, ma mise in luce il contributo dei fattori costituiti dalla tecnica esecutiva stessa, e dalla sovrapposizione degli interventi successivi di ripassatura e ridipintura¹⁹: non si intese dunque più mettere al riparo l'opera da ogni interazione con l'ambiente esterno (sorte peraltro paradossale, per un dipinto nato anche nella scelta tecnica come opera in esterno, in luogo di altra analoga), ma ridurre nella misura possibile i fattori causali di degrado, e neutralizzare la quota di deterioramento, comunque inevitabile nel tempo, attraverso un'attività periodica di monitoraggio e manutenzione. Non pretendere di arrestare in modo definitivo la trasformazione dell'assai instabile materia dell'opera, ma contenerne gli effetti e stabilizzare lo stato della pittura in misura tale che il danno, limitato, fosse agevolmente gestibile e rimediabile da atti di manutenzione periodica: questo parve il sottile equilibrio da perseguire, tra esigenze di conservazione dell'opera e ragioni di tutela dell'eccezionale contesto, che all'opera dà senso e ragion d'essere.

Su queste linee di metodo fu attuato l'intervento del 2007, a cura dei restauratori Antonio Rava e Barbara Ferriani, il primo eseguito sull'opera che fosse definibile come restauro in senso proprio. Sulla base di lunghe e accurate indagini, sui materiali e replicate sperimentazioni di tecniche d'intervento, fino a individuare da un lato la più esauriente diagnosi, dall'altro le più efficaci modalità di intervento: ovvero, massima conservazione della materia pittorica come arrivata a noi, riadesione ove possibile delle pellicole pittoriche sollevate, limitate integrazioni nelle zone di perdita, declinate all'identica secondo il particolare carattere del palinsesto pittorico, e soprattutto consolidamento superficiale con un prodotto ad alta temperatura di transizione, a contrasto degli effetti dei forti sbalzi termici; con l'aggiunta di una misura di protezione passiva, ossia il ridisegno con maggiore sporto della tettoia protettiva, ad aumentare il riparo dalla pioggia e dall'insolazione.

6. Quando la constatazione recente delle peggiorate condizioni del murale ha suggerito di rimettere mano a una revisione del precedente restauro, dopo che ormai per oltre un decennio era mancata, se non il monitoraggio, l'attuazione di interventi manutentivi come si era prefigurato all'epoca, le medesime linee sono state seguite anche nell'intervento da poco eseguito tra la fine del 2020 e

l'inizio del 2021, sempre a cura di Antonio Rava. Lo stato del dipinto, che pure aveva inevitabilmente sofferto delle condizioni ambientali, era complessivamente tale da permettere un intervento di ripresa e revisione secondo l'impostazione a suo tempo adottata, riproponendo la già collaudata metodologia operativa mediante lo stesso tipo di operazioni, ma in una misura più limitata, grazie alla sostanziale tenuta dell'intervento precedente.

Così nuovamente restaurato, e (nei propositi) auspicabilmente destinato a essere oggetto di costante controllo nel tempo riguardo al suo stato di conservazione, in una logica di “conservazione programmata”, il murale potrà ancora a lungo svolgere il suo ruolo nella grande messa in scena artistica della narrazione della Via Sacra, con il valore aggiunto di essere portatore di un contributo dell'espressione artistica contemporanea. Infatti, assai più che nella sua intrinseca qualità formale, di cui resta la forte ideazione originaria ma non la assai compromessa autenticità autografica, è in questa testimonianza culturale che si può riconoscere il più saldo e significativo valore dell'opera, ripensando soprattutto all'intento del suo committente di innestare un ramo di arte contemporanea nel tronco antico e solido di un'eccezionale sacra rappresentazione: un'azione in cui la commessa guttusiana non fu episodio isolato, e che venne perseguita con ampiezza di visione e attraverso altri interventi artistici di spicco. L'altro grande inserto di arte contemporanea voluto da Macchi è infatti la statua bronzea di papa Paolo VI, opera di Floriano Bodini, che nel febbraio 1983 egli chiese di collocare nel piazzale del Santuario, e che fu inaugurata nel 1986²⁰: il papa che si era rivolto agli artisti in una famosa omelia, il 7 maggio 1964 nella Cappella Sistina²¹, nel tentativo di ritessere il rapporto tra arte e fede, rivolgendolo loro un appello a ritrovare quella “capacità prodigiosa di esprimere, oltre l'umano autentico, il religioso, il divino, il cristiano” che sempre era stata propria dell'arte lungo tutta la storia della cristianità; il papa del “Messaggio agli artisti” del 12 dicembre 1965, al termine del Concilio Vaticano II²²; il papa che promuove nel 1973 la creazione nei Musei Vaticani della Collezione d'Arte religiosa moderna (poi Collezione d'Arte Contemporanea), e che è committente di molte opere d'arte in Vaticano. L'opera di promozione di Macchi sul fronte dell'arte contemporanea, di cui è testimonianza la sua collezione conservata essa pure al Sacro Monte nel “Centro Espositivo” che porta il suo nome, si inserisce pienamente in questa volontà di dialogo della Chiesa con la cultura del presente; ha un respiro che va oltre l'esito di singoli episodi, e si misura con il grande tema del ruolo dell'arte sacra nell'epoca attuale. Non si comprende né si apprezza l'importanza degli interventi di arte contemporanea al Sacro Monte, se non si ha a mente questo contesto, che a essi dà valore di viva testimonianza di storia e di cultura.

* *Soprintendente Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio, Varese.*

¹ Mt 2, 13-23. Tra gli apocrifi, è presente nello pseudo-Matteo, e nel Vangelo arabo dell'infanzia.

² Bozzetto a sanguigna conservato al Museo Baroffio, datato 1654.

³ “In condizioni disperate”, lo definisce S. COLOMBO 1982.

⁴ L'istanza, presentata il 26 aprile 1982, e che riguarda insieme la III Cappella e la Fontana della Samaritana al principio della Via Sacra, è accompagnata da una relazione tecnica a cura del restauratore Carlo Alberto Lotti cui è affidato l'incarico, protagonista della stagione di restauri attuata da mons. Macchi. La relativa autorizzazione risulta rilasciata il 2.6.1982 (Archivio Soprintendenza ABAP Milano, “Varese. Santuario del S.Monte”, cart. S/6/9272/I).

⁵ Sac. C. DEL FRATE, *S. Maria del Monte sopra Varese*, Chiavari 1933, p. 55, 110; che attesta come Poloni, sotto la guida di Pogliaghi, avesse “restaurato” le pitture di ben undici cappelle (“Poloni è l'umile e bravo pittore sotto il cui pennello rivissero le bellezze di questa e di altre dieci Cappelle, tutte rimettendole completamente a nuovo negli affreschi e nelle plastiche, conservando scrupolosamente quello che ancora di autentico rimaneva... Lo si può dire un perfetto secentista nato”). Cfr. pure AAVV, *Il Sacro Monte sopra Varese*, Milano, Electa, 1981, pp. 290.

⁶ Devo molte fondamentali informazioni su questo passaggio della vicenda alla cortesia di Piero Lotti, restauratore, figlio e continuatore dell'attività di Carlo Alberto, che ringrazio per la sua partecipe disponibilità. La tormentata vicenda meriterebbe di essere ricostruita e raccontata in modo più approfondito di quanto non possa fare il presente scritto, sulla scorta dei documenti conservati nell'archivio Lotti, e in quello dell'Amministrazione del Santuario di S. Maria del Monte. Riguardo al ruolo degli uffici del Ministero per i Beni culturali, potrebbe accrescere la conoscenza una ricerca presso gli archivi romani del Ministero, essendo quelli degli istituti periferici alquanto laconici sull'argomento.

⁷ Cfr. pure L. ZANZI, *Guttuso al Sacro Monte sopra Varese. Il murale della fuga in Egitto*, Milano, Electa 1983, p. 48.

⁸ Nota del ... (Archivio Soprintendenza ABAP Milano, “Varese. Santuario del S.Monte”, cart. S/6/9272/I).

⁹ SBAS a UCBAAS, 13.9.1983, ibidem

¹⁰ SBAA a Min 19.3.1984, ibidem

¹¹ 19.3.84 SBAA a UCBAAS, ibidem

¹² UCBAAS a SBAA 30.8.1985, ibidem

¹³ C'è invece un seguito giudiziario, su esposto del soprintendente Bertelli, che si conclude con archiviazione giacché gli interventi risultavano autorizzati dalla Soprintendenza BAA.

¹⁴ “La Prealpina”, *TITOLO*, 6.10.1984, ibidem

¹⁵ Italia Nostra a SBAA, 19.3.1984, questa volta sulla chiesetta dell'Annunciata all'ingresso del Sacro Monte, dove è collocata una vetrata artistica di Trento Longaretti: “...l'inserimento di opere contemporanee in un contesto antico, indipendentemente dal loro valore, è sempre e comunque equivoco e dirompente” (ibidem). È notorio che la posizione culturale di Italia Nostra, costantemente e indifferentemente replicata dagli anni cinquanta dello scorso secolo al presente, è sempre stata di aprioristica e dogmatica negazione di legittimità a qualsiasi inserto attuale, artistico o architettonico o urbanistico che fosse, in contesti storici.

¹⁶ Un tale notazione, del tutto oggettiva, non entra in alcun modo nel merito del tema del rapporto tra il pittore e il sacro, che è l'oggetto di un saggio di mons. C. VALENZIANO, *Guttuso credeva di non credere*, Libreria Editrice Vaticana, 2014, pp. 152.

¹⁷ RAVA et al., *Atti Convegno Bressanone*, 2008.

¹⁸ Il relativo carteggio è in Archivio Soprintendenza ABAP Milano, “Varese. Santuario del S.Monte”, cart. S/6/9272/II. Si occuparono del tema la Soprintendenza per i Beni storici e artistici di Milano, soprintendente dr.ssa Carla Enrica Spantigati, funzionaria ispettrice di zona dr.ssa Isabella Marelli; e la Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici di Milano, soprintendente arch. Alberto Artioli, funzionario ispettore di zona chi scrive. Con una sorta di coordinamento per “sussidiarietà orizzontale”, affidato alla collaborazione di squadra senza necessità di direzione sovraordinata, si precorse di fatto in quel caso l'odierna concezione integrata, anziché suddivisa per settori disciplinari, dell'attività degli uffici di tutela, che dal 2016 è propria dell'attuale organizzazione del Ministero della Cultura.

¹⁹ RAVA 2008, cit.

²⁰ S. COLOMBO, 1986

²¹ Pubblicata, proprio nel 1973 per l'inaugurazione della Collezione d'Arte religiosa moderna, con il titolo *Paolo VI agli artisti*.

²² Un appello ripreso ancora da Giovanni Paolo II nella “Lettera agli artisti” del 1999, e da Benedetto XVI nel 2009.

LA TUTELA DEI DIPINTI ALL'APERTO E IL RESTAURO DELLA FUGA IN EGITTO

Sonia Segimiro

I dipinti murali arricchiscono, completano, o imitano un'architettura, con elementi iconografici differenti a seconda dei temi richiesti dai committenti e dei periodi storici in cui sono stati eseguiti. E' scorretto pensare l'elemento decorativo slegato dall'architettura su cui è stato realizzato: se possiamo dire che il dipinto murale trova il suo pieno significato nel contesto per cui è stato concepito d'altro canto l'architettura trova il suo completamento nell'ornamento policromo, e questa unione si legge anche nella loro storia conservativa: un degrado della struttura architettonica porta con sé alterazione dell'elemento decorativo. Pertanto quanto si interviene sui dipinti murali non ci si può limitare solo alla rimozione degli effetti del degrado, ma bisogna agire con la rimozione delle cause perché se queste non vengono eliminate le patologie, se pur curato temporaneamente, tenderanno a ripresentarsi secondo il principio ciclico di causa effetto.

Molteplici sono le problematiche conservative che si possono manifestare nei dipinti murali all'aperto, e se confrontiamo tali fenomeni con quelli che osserviamo sulle stesse tipologie di opere ma ubicate in luoghi confinati noteremo nei primi un degrado più veloce e di conseguenza una riduzione della loro conservazione nel tempo. Tra le cause di degrado che si possono riscontrare sui dipinti in luoghi confinati vi sono per esempio la risalita capillare dell'acqua, la formazione di umidità di condensa, le infiltrazioni dalle coperture o dalle finestre che non svolgono più correttamente la loro funzione, i cedimenti strutturali ed negli errori costruttivi, i danni antropici e così via; tali cause possono avere come effetti la formazione di efflorescenze e subefflorescenze saline, di crepe, di fessure, il distacco degli strati preparatori tra loro e di questi dalla muratura, la caduta di porzioni di intonaco e il distacco e caduta della pellicola pittorica, e questi sono solo alcuni esempi.

A quanto sopra descritto si aggiungono altre problematiche che tipicamente interessano i dipinti murali conservati all'aperto; di seguito si cercherà di analizzare le cause e gli effetti del deterioramento di tali tipologie di manufatti. Il punto da cui partire, a cui si lega la conservazione nel tempo di un manufatto, è il luogo in cui è collocato, in questo caso un *sito in ambiente aperto*. I dipinti murali ubicati all'aperto sono soggetti ad azioni, dirette e indirette, che derivano da manifestazioni e variazioni improvvise delle condizioni meteorologiche. A seconda dell'esposizione dell'opera si creano condizioni macroambientali che porteranno a un progressivo e a volte accelerato degrado: una parete dipinta esposta a Nord sarà per esempio soggetto alla formazione e allo sviluppo di un attacco biodeteriogeno, mentre una esposta a Sud sarà soggetta all'azione costante dell'irraggiamento solare. Tra gli elementi naturali che incidono in maniera rilevante sulla conservazione c'è da annoverare la pioggia battente, che con la sua azione meccanica - e nell'ultimo secolo anche chimica - determina

un'accelerazione della decoesione dello strato superficiale cromatico fino ad arrivare ad una disgregazione del materiale sottostante di supporto. L'acqua in presenza di crepe, di fessure dello strato superficiale si insinua e penetra provocando, con le variazioni stagionale e repentine delle temperature e a seguito dei passaggi di stato, fenomeni ciclici di gelo e disgelo; questi quando si verificano in profondità, all'interno degli strati preparatori, determinano variazioni di tensioni e forze meccaniche che spingono verso l'esterno provocando il distacco degli strati preparatori dalla muratura e in casi di degrado grave addirittura la caduta dei materiali costitutivi.

Nell'ultimo secolo, con le modifiche introdotte nei cicli produttivi industriali, si è verificata una variazione degli agenti inquinanti presenti nell'atmosfera, che in caso di piogge vengono portati sulla superficie dei monumenti conservati all'aperto; ecco così che alle azioni meccaniche sopra descritte si aggiungono le azioni chimiche di degrado derivanti reazioni di solfatazione che porta a una lenta alterazione dei materiali. Il principale bersaglio delle piogge acide risulta essere la pietra calcarea: l'acido solforico, presente nelle piogge acide, reagisce con il carbonato di calcio e lo trasforma in bicarbonato di calcio e solfato di calcio, cioè in gesso solubile in acqua e meno resistente del calcare; questa reazione è favorita da varie sostanze catalizzatrici presenti nello smog come la polvere, il carbone, gli ossidi metallici. Tale situazione si verifica non solo nei monumenti lapidei, ma anche quando le piogge vengono a contatto con malte a base di calce o cementizie: nel primo caso vi è reazione tra l'acido solforico e il carbonato di calcio, nel secondo invece reagisce con l'alluminato tricalcico e si forma solfoalluminato di calcio; il processo che determina questa reazione crea un aumento di volume che provoca la dilatazione e la disgregazione dei materiali costitutivi.

Il vento svolge due azioni sui dipinti murali posti all'aperto: una meccanica di erosione superficiale, fenomeno ulteriormente accentuato per la presenza di sabbia e polvere all'interno del suo moto, e un'azione fisica, facilitando l'evaporazione dell'acqua presente nei muri e nei materiali costitutivi dell'opera determinando di conseguenza la migrazione dei sali verso la superficie.

Un altro fattore da tenere presente è l'irraggiamento solare, la cui azione diretta determina un'accelerazione del processo di disgelo dell'acqua all'interno dei materiali costitutivi, e quindi la solubilizzazione dei sali, seguita dall'evaporazione e dalla loro migrazione verso la superficie; svolge un'azione fotossidativa nei confronti dei pigmenti, determina una perdita di saturazione cromatica soprattutto per i colori scuri ed inoltre crea un surriscaldamento della superficie irraggiata.

Se finora sono stati presi in considerazione gli agenti atmosferici che interagiscono con i materiali costitutivi delle opere, tuttavia non è da sottovalutare il degrado antropico a cui sono soggetti proprio perchè esposti all'aperto; l'azione dell'uomo può essere involontaria (urti accidentali), ma il più delle volte vi è azione dolosa voluta.

Ultimo aspetto, ma non meno importante: il degrado dei dipinti murali può essere legato anche alla tecnica esecutiva con cui sono realizzati e alla qualità delle materie impiegate: un dipinto realizzato

a fresco avrà durata maggiore rispetto alle campiture cromatiche realizzati a secco; una pittura realizzata con colori vinilici o acrilici avrà un comportamento, rispetto ai fattori di degrado sopra elencati, diverso rispetto ai dipinti a fresco; l'uso di ossidi come pigmenti può determinare, sotto l'azione del sole, fenomeni di viraggi cromatici ecc.

Nel caso specifico della "Fugo in Egitto" di Renato Guttuso, le prime considerazioni da fare riguardano il concetto stesso di dipinto murale. Osservando l'opera, a prescindere dalla tecnica con cui è stata eseguita, si nota che è un dipinto realizzato su un pannello in cemento armato, non in aderenza con il muro retrostante, ma vincolato ad esso attraverso dei profilati in acciaio. Se è vero che il dipinto murale deve essere pensato come un completamento dell'architettura su cui viene realizzato e che "vive" come un tutt'uno con essa, in questo caso tali enunciati vengono meno e pertanto potremmo escludere che l'opera in questione sia un dipinto murale, inoltre non possiamo neanche farlo rientrare nella categoria dei *murales*. Dal punto di vista della tecnica esecutiva lo definiremmo come un dipinto acrilico su un pannello.

Al di là di questa considerazione, il fatto di essere all'aperto non lo esclude dalle problematiche conservative derivanti da una collocazione in un luogo non confinato.

Vorrei ora trasportare quello che sopra è stato descritto per le problematiche conservative al caso specifico del dipinto ad acrilico "La Fuga in Egitto" di Guttuso, partendo dall'analisi prima del luogo e poi dell'azione che questo ha sull'opera.

Varcato il I Arco si inizia a salire lungo un selciato di sassi di fiume, conficcati nella terra, distanti tra loro in modo tale che un leggera erbetta riesca a crescere; il percorso è in pendenza e questo fa sì che l'acqua piovana, pur imbibendo la terra, riesca a fluire a valle senza determinare un ristagno eccessivo. Osservando a sinistra sempre salendo per giungere alla Terza Cappella c'è un muro di contenimento che continua fino alla cappella stessa. Su questo terreno, se pur soggetto a una potatura e a un controllo periodico, cresce una folta vegetazione; il terrapieno e la vegetazione incombono sulla parete a cui è vincolato il pannello della *Fuga in Egitto*; questo fa sì che si formino alcune patologie di degrado come per esempio la risalita per capillarità dell'acqua dalle murature, anche se per quote minime, con successiva formazione di efflorescenze saline, il proliferare, in alcuni punti dei sottosquadra degli aggetti architettonici, di patine biologiche, e la caduta di vegetazione superiore sulla parte sommitale della copertura con eventuale movimentazione dei coppi. L'opera non in aderenza con la parete di fondo, risente poco delle patologie di degrado che interessano l'architettura, e in minima parte degli agenti ambientali. Tra tutti i fattori di degrado analizzati, quello che incide maggiormente sulla conservazione dell'opera è l'irraggiamento solare. L'opera è collocata a Sud e pertanto soggetta alla continua azione del sole, che irradiando la superficie provoca un'azione di degrado dei materiali costitutivi, in particolar modo della pellicola pittorica, derivante da una fotossidazione dei pigmenti e dal surriscaldamento dello strato superficiale della materia. Bisogna

tenere presente che la pellicola pittorica che ora noi vediamo non è quello originale del 1983, ma è una sovrapposizione di colori e di protettivi tutti a base acrilica che negli anni, vuoi per interventi manutentivi, iniziati già poco dopo la realizzazione dell'opera, vuoi per porre rimedio ad un danno vandalico avvenuto nel 1992, si sono stratificati tanto da influire sulla temperatura superficiale sottoposta ad un irraggiamento solare; infatti a un'analisi tattile condotta sul tassello stratigrafico, eseguito nell'intervento del 2007 che ha rimosso gli strati sovrapposti fino ad arrivare allo strato di colore acrilico steso nel 1983, si è constatato come la temperatura superficiale in questa area sia inferiore a quella limitrofa. Il materiale, colori acrilici, con cui è realizzata l'opera se da un lato crea una barriera all'azione della pioggia, possiamo definirlo quasi un film plastico che consente all'acqua di scivolare via proteggendo così il cemento dall'azione dell'acido solforico, dall'altro risente particolarmente dell'azione del sole.

L'irraggiamento costante porta ad aumentare la temperatura di transizione vetrosa (T_g) del materiale causando un'alterazione dei legami chimici delle particelle tanto da causare un rammollimento della pellicola pittorica, che si distacca dallo strato sottostante determinando un degrado sotto forma di bolle. Con l'abbassamento delle temperature, derivante dal cambio delle stagioni, le bolle precedentemente formatesi si irrigidiscono e questo fa sì che a lungo andare queste si fessurino e si distacchino. Quando si presenta questo fenomeno l'integrità protettiva della pellicola viene meno e queste discontinuità possono essere fonti di ulteriori fenomeni di degrado in particolare per il supporto. Tuttavia è stato possibile osservare che il sollevamento e il distacco della pellicola non avviene per tutti gli strati, ma solo per gli strati più esterni, e che il colore acrilico utilizzato in fase di esecuzione nel 1983, presente per buona parte sotto le varie sovrapposizioni, si presenta adeso al substrato.

Come già accennato per poter conservare un'opera alla base della progettazione e dell'intervento di restauro dovrebbe esserci l'obiettivo di procedere con il rimuovere o ridurre le cause che portano al formarsi del degrado; tuttavia proprio per la tecnica utilizzata nell'esecuzione di quest'opera le cause non possono essere rimosse né ridotte, non si può agire nel contesto in cui è stata realizzata, e nessun sistema, argomento di cui si è anche ragionato negli anni, può essere utilizzato per interrompere l'azione del sole.

Nel 2007 si era reso necessario, visto lo stato conservativo del dipinto, procedere con un intervento di restauro basato su un studio scientifico dell'opera; un gruppo di lavoro multidisciplinare ha analizzato i diversi fattori che hanno portato alla formazione delle patologie di degrado e sono stati fatti dei prelievi dei materiali costitutivi che sono stati sottoposti ad analisi chimiche e fisiche; i risultati così ottenuti hanno permesso di definire i prodotti e metodi più idonei per procedere con le fasi operative dell'intervento. Fino al 2007 erano stati condotti degli interventi che non potevano definire di restauro ma di ridecorazione continua dell'opera che andavano a sistemare le

problematiche che pellicola pittorica esposta al sole presentava, già appena poco dopo la sua esecuzione, agendo per sovrapposizioni di colori e vernici a base acrilica. Le ridipinture si erano rese necessarie anche per colmare la mancanza causate dall'utilizzo di solventi impiegati per pulire l'opera e per rimuovere la scritta dell'atto vandalico del 1992; infatti l'utilizzo di questi materiali non solo aveva rimosso le scritte ma aveva indebolito e in alcuni punti asportato la pellicola pittorica, solubilizzando tutto quello che era materia acrilica.

Nel novembre del 2020 dopo una verifica dello stato conservativo del dipinto si è valutata la necessità di intervenire nuovamente in quanto si erano riscontrati nuovi problemi conservativi della pellicola pittorica con formazione di bolle, distacchi, e in alcuni punti caduta della stessa. Se l'intervento del 2007 per la fase di consolidamento e ristabilimento dell'adesione dello strato pittorico era stato esteso all'intera superficie, proprio per lo stato conservativo precario dello stesso, quello appena concluso è stato puntuale, visto che il degrado caratterizzava solo alcune aree localizzate dell'opera. Dopo una pulitura superficiale per la rimozione dei depositi di particolato si è proceduto con il far riappianare le bolle e le deformazioni intervenendo in alcuni casi con l'utilizzo del solo termocauterio (riscaldando la superficie con una temperatura controllata la materia si ammorbidiva e acquisiva un'elasticità tale che permetteva la sua ricollocazione in sede e l'adesione al substrato era garantita dall'adesivo dell'intervento precedente ancora presente e riattivato); mentre per le aree più critiche si è reso necessario abbinare all'uso del termocauterio l'applicazione di adesivo (lo stesso usato nel intervento del 2007 visto i buoni risultati ottenuti) attraverso iniezioni sotto scaglia o all'interno delle bolle.

La caduta puntuale dello strato superficiale ha messo in luce in alcuni punti la pittura di Guttuso in altri invece il supporto completamente bianco, questa situazione è stata il punto di partenza per definire come procedere per l'abbassamento dell'interferenza visiva causata dalle lacune: si è così deciso di lavorare in leggero sottotono in presenza delle sole cadute di colore che lasciavano a vista il supporto bianco, visto che la convivenza della pittura di Guttuso e degli strati sovrapposti non creavano disturbo ad una percezione visiva.

In base a quanto sopra esposto, un elemento molto importante da tenere presente per tutti i beni culturali, ma in particolar modo per quelli esposti all'aperto è la necessità di procedere ad una manutenzione programmata nel tempo finalizzata alla registrazione temporale dello stato conservativo dell'opera e all'intervento manutentivo tempestivamente eseguito qualora si riscontrino le prime patologie di degrado onde vanificare l'intervento condotto e arrivare alla perdita del "documento".

Questa prassi è quella che si vuole attuare oggi per quest'opera, considerando l'ultimazione dell'intervento appena concluso come il tempo zero da cui iniziare a monitorare con cadenza regolare

lo stato conservativo del manufatto registrandone ogni variazione e alla minima insorgenza intervenire.