

## La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false

La conoscenza delle tecniche artistiche per la riproduzione di dipinti antichi può essere utile per cogliere tutti quegli aspetti che possono servire ad individuare opere "false" immesse sul mercato.

Un approccio corretto da un punto di vista metodologico - che dovrebbero utilizzare esperti d'arte, antiquari e collezionisti - sarebbe quello di attuare una regolare ricerca riguardo la storia, la provenienza e le tecniche di esecuzione di tutte quelle opere che essi incontrano nel loro lavoro di riconoscimento e valutazione.

Come individuare la differenza fra un'opera autentica e una falsa?

Innanzitutto per le opere d'arte, si parla di falso quando c'è un «preciso intento di ingannare circa l'autore e l'epoca di esecuzione»<sup>1</sup>.

L'esigenza di creare delle copie o riproduzioni di manufatti artistici esiste da sempre, infatti, le copie nascono con una funzione sia didattica, per apprendere le tecniche e lo stile di maestri, quindi per istruire gli allievi, sia divulgativa, cioè per diffondere un modello, ed esse erano richieste da committenti assolutamente consapevoli della loro non-originalità.

Grazie ai copisti dell'antica Roma abbiamo la conoscenza di originali, purtroppo perduti, dell'arte greca ed ellenistica di cui rimane testimonianza solo attraverso fonti.

Le copie nel corso del tempo hanno rappresentato il termometro del gusto, aggiornandoci sulla moda culturale sia dei collezionisti che delle richieste del mercato.

Tracciando una breve storia della falsificazione come primo esempio ci possiamo riferire dunque ai Romani i quali copiarono assiduamente sculture greche ma le loro repliche avevano un fine di decoro sociale, molte delle quali poi però sono state poi vendute come originali.

Nel Medioevo sono state falsificate reliquie di santi e soprattutto leggende, contratti e cronache. Poiché le reliquie cristiane erano molto ricercate e la loro domanda superava l'offerta, molti pensarono di produrre una quantità inesauribile di schegge di ossa, di sante spine e chiodi della Croce: in questi casi non veniva falsificata la natura dell'oggetto ma piuttosto l'atto che accompagnava l'oggetto e ne certificava l'origine. Riguardo la *Sacra Sindone* di Torino sappiamo attraverso studi ed indagini che essa in realtà risale al 1350 ca. anche se a tutt'oggi ci sono ancora delle perplessità sulla tecnica con cui l'immagine sia stata eseguita.

Nel periodo rinascimentale e barocco creare delle copie antiche serviva a richiamare il glorioso passato, tanto che le falsificazioni di opere d'arte divennero una pratica consueta nel Seicento: opere create all'antica ancora oggi continuano a confonderci e spesso nei musei ci sono spostamenti continui di opere da una sezione all'altra. Anche il bassorilievo marmoreo con *Venere e Cupido* - un'opera che si trova inserita in una delle "panoplie" nel cortile di palazzo Medici Riccardi a Firenze - oggi riferita a Michelangelo, era da sempre stata considerata un pezzo archeologico antico.

---

<sup>1</sup> Luigi Grassi, Mario Pepe, Giancarlo Sesteri, *Dizionario di antiquariato*, Torino, 1989, p. 445.

Lo scultore Antonio Lombardo partecipò alla decorazione di sculture per il camerino dei Marmi di Alfonso I d'Este concepito come una mostra delle più recenti sculture antiche<sup>2</sup>. La scultura del *Laocoonte* - scoperta nel 1506 - fu replicata da molti artisti, tra questi anche Jacopo Sansovino che nel 1578 vinse il concorso organizzato proprio dal Bramante.

Secondo Vasari, Michelangelo, quando era studente, scolpì un *Cupido dormiente* in marmo, acconciandolo all'antica. L'opera fu sotterrata in una vigna, poi una volta recuperata durante uno scavo il *Cupido* fu venduto con l'inganno nel 1495 a 200 scudi come opera 'antica' al Cardinale Riario. Egli l'acquistò credendola veramente autentica ma quando scoprì che si trattava di un falso la rifiutò e il *Cupido* fu venduto a Isabella d'Este. Nonostante il prezzo ben più alto, Michelangelo aveva ricevuto solo 30 scudi per questo lavoro realizzato, forse, per Lorenzo di Pierfrancesco De Medici, il cugino di Lorenzo il Magnifico.

Interessante il giudizio di Giorgio Vasari il quale ritiene ugualmente belle le opere contemporanee create con tanta sapienza e in riferimento al rifiuto del cardinale afferma che ciò avviene perché «*non conoscendo la virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, che tanto sono buone quanto le antiche per che sieno eccellenti, essendo più vanità quella di coloro che van dietro più al nome che a' fatti*». E' noto che Michelangelo abbia anche prodotto molte repliche di disegni del pittore Domenico Ghirlandaio come dichiara sempre Vasari nelle Vite: «*Ha anche copiato disegni di antichi maestri così perfettamente che le sue copie non potrebbero essere distinte da quelle originali, poiché ha fumato e colorato la carta per dargli un aspetto di età. Era spesso in grado di mantenere gli originali e restituire le copie in loro vece*»<sup>3</sup>.

Prima del Rinascimento dunque, copiare dipinti creati da altri era una parte fondamentale di qualsiasi apprendistato e questo non costituiva contraffazione. Molti artisti rifecero le opere dei loro maestri, come nel caso dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello che possiamo confrontare con l'opera del Perugino, oppure la *Venere dormiente* di Giorgione e quella Tiziano, ed ancora il *Cupido che prepara l'Arco* del Parmigianino cui guardò Rubens. Molte sono le copie delle opere di Raffaello fatte dal Sassoferrato e grazie alla copia di Rubens della *Battaglia di Anghiari* possiamo avere oggi un'idea di come doveva essere il progetto originale di Leonardo.

Venendo a tempi più recenti non mancano esempi di omaggi a grandi artisti come farà Van Gogh guardando sia al *Seminatore* di Millet che alla *Pietà* di Delacroix.

Luca Giordano fu famoso per la sua competenza proprio anche di falsificare tanto che fece un quadro falso di *Cristo che guarisce gli storpi* acquistato dal suo mecenate che poi lo denunciò perdendo però la causa, poiché nessuno poteva colpevolizzare Luca Giordano di saper dipingere così bene quanto Durer<sup>4</sup>.

Certi atteggiamenti di ammirazione verso la virtuosità di molti artisti li ritroviamo nel corso della storia, i quali non vennero comunque condannati.

Le opere di Durer, Tiziano, Giorgione, Guercino, El Greco, solo per citare alcuni autori, furono oggetto di falsificazione e lo stesso El Greco eseguì delle copie delle sue opere religiose su richiesta del culto. Le opere di Claude Lorrain furono grandemente falsificate al punto che egli fu talmente indignato da redigere il *Liber veritatis* cioè un catalogo delle sue opere autentiche.

---

<sup>2</sup> Cfr. Matteo Ceriana, *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Milano, 2004.

<sup>3</sup> Cfr. Vasari, *Vite*, vol. VII.

<sup>4</sup> Cfr. Otto Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1961, pp. 15-18.

Anche Turner fece copie di Claude Lorrain ed è curioso che esse oggi valgono - commercialmente parlando - molto di più degli originali ai quali si era ispirato.

Anche Rembrandt fu spesso oggetto di falsificazione ma è molto difficile capire quali siano sue opere autentiche, perché spesso firmava disegni di studio fatti dai suoi allievi ma corretti da lui personalmente, inoltre i suoi discepoli migliori spacciavano come autentici i quadri che dipingevano nell'atelier del maestro.

Oltre al fenomeno di riproduzione di opere pittoriche e scultoree, non deve sorprenderci il problema anche della falsificazione di animali mai esistiti per le collezioni delle stanze delle meraviglie, conosciute come "wunderkammer".

Nel 700 poi il Grand Tour a Roma, Ercolano e Pompei riportò all'attenzione il fascino dell'Antico e furono restaurate molte opere costituite mettendo insieme dei pezzi di opere originali, vendute poi come tali anche se erano degli assemblaggi. Sappiamo che Piranesi fu denunciato e criticato per le sue opere definite "pasticci".

Interessante è l'operato di Scipione Maffei, il quale fondò il museo lapidario di Verona dove si trovano epigrafi antiche con una sezione di falsi per aiutare proprio gli studenti a distinguere il falso dall'autentico<sup>5</sup>.

L'epoca d'oro dei falsi è però l'Ottocento quando il collezionismo si diffuse in tutte le classi sociali e le opere d'arte divennero sempre più richieste dai collezionisti.

I mercanti d'arte pensarono di risolvere la mancanza di opere originali commissionando delle copie a pittori e scultori creando un mercato di oggetti venduti poi come originali col fine di trarne un importante vantaggio economico.

Il falsario Federico Joni è conosciuto per la sua capacità di imitare alla perfezione la pittura senese del Trecento e del Quattrocento che nei suoi anni era stata grandemente rivalutata. Mark Jones sostiene che «*Ogni società, ogni generazione falsifica ciò che più brama*»<sup>6</sup>.

Sappiamo ad esempio che Dossena creò opere etrusche, rinascimentali con tecniche e materiali vari nel periodo tra le due guerre e le sue opere furono comprate dai maggiori musei americani. Egli creava nuovi soggetti e opere, non copiando e anche dopo lo smascheramento l'artista fu apprezzato per le sue capacità.

Dagli anni Trenta divenne sempre più difficile eseguire delle contraffazioni poichè era sempre più difficoltoso trovare i pigmenti e materiali usati in passato e produrre dei falsi non fu considerato più un atto da ammirare ma viceversa da condannare.

Nel nostro secolo gli oggetti più falsificati sono quelli di lusso e di marca, come gli orologi Cartier, i Rolex, o le valigie di Louis Vuitton e Prada.

Dall'antichità a oggi, i metodi per riconoscere le falsificazioni si sono molto affinati e con la moderna tecnologia adesso è possibile risolvere molti casi. Infatti, i raggi x e la riflettografia, oltre a molte altre tecniche evidenziano i pentimenti e le modifiche in corso di molte opere, molto visibili anche con foto a infrarossi.

Spesso la mancanza di pentimenti nelle opere, può risultare un indizio negativo nel periziare un quadro che già suscita delle perplessità.

---

<sup>5</sup> Cfr. Otto Kurz, *Early Art Forgeries: From the Renaissance to the Eighteenth Century*, in: «Journal of the Royal Society of Arts», vol. CXXI, n. 5198, Jan. 1973, p. 87.

<sup>6</sup> Così sostiene Mark Jones nell'introduzione del catalogo relativo alla mostra del 1990 al British Museum di Londra sulle opere false. Vedi Trad. it. *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di Mark Jones e Mario Spagnol, Milano, 1993.

Per riconoscere i falsi occorre controllare bene l'utilizzo dei materiali, come la trama della tela, l'utilizzo dei colori e la tipologia della loro stesura.

Sappiamo per esempio che Renoir aveva una pennellata molto morbida, Monet non usava mai colori puri, i suoi fondi erano molto chiari. La trama della tela per esempio di Matisse era finissima, mentre viceversa Van Gogh - con scarse possibilità economiche - utilizzava dei sacchi di patate e aveva pennellate molto espressive, materiche e dense. Degas usava della carta ruvida color crema, mentre Gauguin prediligeva una trama a spina di pesce. Le opere più falsificate attualmente sono quelle di autori come Picasso, Modigliani, Scatizzi, Schifano solo per citare alcuni autori vicini a noi e dei quali è sempre più difficile individuare anche la falsificazione, dato che i materiali usati sono quelli contemporanei.

Nel XIX secolo, con la diffusione dei telai industriali, vennero prodotte tele la cui altezza poteva superare oltre i quattro metri. Fino a poco tempo fa era uso comune sostituire i vecchi telai anche se lo stato di conservazione non lo richiedeva. Quando la tela si allentava, su un telaio fisso, l'unico modo per riportarla in tensione era quello di schiodarla e fissarla di nuovo tendendola, in questo caso i vecchi telai venivano sostituiti con telai nuovi e inserite delle biette, cioè dei cunei di legno posti agli angoli per fare entrare in tensione la tela.

In un dipinto può essere proprio il retro a svelare l'autenticità di un'opera.

Nei secoli passati esistevano telai di grandi dimensioni, quindi le cuciture della tela possono apparire come un difetto estetico in un dipinto, ma allo stesso tempo sono anche un segno di autenticità poiché è difficile che un falsario abbia tenuto in considerazione l'eventualità di usarle. Per comprendere l'autenticità di un dipinto può essere utile considerare anche il tipo di tessitura della tela, dato che, se sono presenti fili molto fini e stretti essa è sicuramente di tipo industriale.

Per individuare un dipinto falso è necessaria la conoscenza delle caratteristiche dei pigmenti e soprattutto avere ben presente una tavola sinottica del loro uso. L'utilizzo delle terre esiste già al tempo delle civiltà antiche, ad esempio il cinabro è molto più antico rispetto al rosso di cadmio che appare nel XIX secolo, e anche il blu Egizio era conosciuto nelle civiltà antiche, come il lapislazzuli e l'azzurrite nel XV secolo, mentre il blu di cobalto e l'oltremare faranno la loro comparsa solo dal XIX secolo.

Il falsario tedesco Wolfgang Fisher fu scoperto e arrestato nel 2010 grazie al fatto di aver usato un tubetto di bianco di titanio per il dipinto di Max Ernst facendo emergere discrepanze nella composizione chimica del colore rispetto a quella esistente al tempo dell'artista.

Fischer non copiava ma inventava opere nello stile di diversi artisti, principalmente Max Ernst e sua moglie mostrava ai futuri acquirenti delle vecchie fotografie con i quadri appesi in casa della nonna affermando che erano dipinti della collezione di famiglia bollati al tempo come arte degenerata.

In realtà questi documenti fotografici presentati erano delle istantanee della moglie di Fischer - Helene - vestita con abiti dell'epoca della sua nonna e eseguite con una vecchia fotocamera, poi stampate su una carta sensibile scaduta e sciupate ad arte in laboratorio.

Han Van Meegeren fu invece accusato di aver tentato di vendere un tesoro nazionale olandese, cioè *Cristo e l'adultera* di Vermeer, ma di fronte alla possibilità della pena di morte confessò di averlo realizzato personalmente. Il suo falso ingannò anche il giudice che lo costrinse a realizzare come prova un altro dipinto mentre era in prigione.

Egli riuscì a far cadere le sue accuse di tradimento e venne arrestato per falso e truffa, morendo in prigione un mese dopo il suo processo. Il suo dipinto era stato acquistato dal generale Hermann Goering<sup>7</sup> e Van Meegeren fu considerato un eroe nazionale per aver truffato i nazisti con i suoi lavori perfetti. Una curiosità: il generale nazista braccio destro di Hitler aveva pagato il quadro di Vermeer con banconote false.

Altro caso interessante di falsario è l'americano Mark Lenders che è tecnicamente impunito perché non ha mai venduto ma sempre regalato le sue opere. Sono state scoperte più di 100 opere false date ai musei con firme studiate alla perfezione e altro caso è quello dell'inglese Eric Hebborn il quale una volta diventato ricco e stanco di non essere mai stato apprezzato come artista decise di convocare una conferenza stampa durante la quale confessò le sue frodi. Suscitò un enorme scandalo accusando esperti d'arte e mercanti di essere arrivisti e truffatori. I critici - che gli avevano impedito di diventare un pittore affermato - furono accusati di incapacità mettendo a nudo le loro negligenze dovute al fatto che per tanti anni era riuscito ad ingannarli con i suoi dipinti falsi.

Non fa meraviglia se il giorno 8 gennaio del 1996 fu trovato morente in una via malfamata di Roma, dove morirà dopo tre giorni senza riprendere coscienza. Da quel giorno le sue opere "false" e "non" saliranno alle stelle. Nella sua autobiografia, però, Hebborn si assolve da ogni accusa di falso per il fatto di non aver mai venduto un'opera attribuendola a qualcun altro e affermando che sarebbero stati i critici e i mercanti ad attribuire le sue opere ai grandi maestri.

Ma esistono delle caratteristiche comuni che possiamo considerare per poter collegare assieme le diverse personalità di falsari? In realtà ci sono almeno tre caratteristiche che li accomunano quasi tutti: una è che nessuno di loro sarebbe stato considerato con attenzione da parte di un critico o di un mercante d'arte se avesse prodotto opere secondo la propria capacità creativa o dote naturale; un altro elemento comune è la forte ambizione di dimostrare - anche se in modo indiretto - la loro bravura oltre all'elemento - non indifferente - legato all'aspetto economico che ha permesso loro di vivere una vita molto agiata.

Come scoprire un falso? Innanzitutto occorre analizzare i materiali impiegati, l'imprimitura, cioè la preparazione del fondo, se eventualmente è stata fatta la "rifoderatura" vale a dire se è stata applicata una nuova tela, la finitura del dipinto, l'utilizzo di vernici e anche l'usura dell'opera in questione.

Molti restauratori hanno l'abitudine di foderare i dipinti anche se non è strettamente indispensabile, rendendo meno "leggibile" qualsiasi dipinto. Anche il restauro, quando non è stato effettuato secondo il criterio di visibilità e si estende sensibilmente su gran parte dell'opera d'arte, può comprometterne la lettura e rendere l'opera stessa "falsa", se tali interventi non sono stati dichiarati al momento dell'immissione sul mercato.

Esistono molte opere che pur non essendo state prodotte per ingannare il prossimo, diventano comunque dei falsi a causa del dolo di chi li commercializza, o per errata attribuzione d'autenticità da parte di periti del settore.

Per essere certi dell'autenticità di un dipinto sono comunque necessarie le prestazioni sia di un critico d'arte che di un laboratorio scientifico. Occorre eseguire un attento esame iconografico compositivo ma procedere anche con accurate indagini diagnostiche e analisi chimiche.

---

<sup>7</sup> Otto Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1961.

Ci possono essere falsi di vario tipo come quelli da contraffazione, da alterazione, le repliche, quelli che in gergo sono chiamati “matrimoni”, cioè oggetti composti mettendo insieme elementi provenienti da materiali autentici dello stesso stile o non, pratica comune ad esempio sia nei mobili, sia nelle statue. Infatti, nell’antica Roma era considerata un’usanza normale cambiare la testa alle statue innestandole su busti di differenti stili ed epoche.

Una precisazione: la riproduzione più o meno fedele di un’opera d’arte originale, o la copia o la riproduzione in stile, possono essere prodotte con materiali e tecniche diverse dall’originale, o con materiali e tecniche proprie dell’epoca di un determinato artista, ma se non interviene l’elemento “dolo”, cioè la volontà di trarre un ingiusto compenso o di creare un danno al vero autore, la copia rimane tale e non assume i connotati di “falso da contraffazione”.

Nella creazione di un dipinto entrano in gioco vari aspetti legati alla tecnica, al soggetto e alla poetica.

Lo studio della tecnica con cui è stato realizzato un dipinto è fondamentale e importantissimo prima di procedere all’esecuzione di un’opera, in quanto permette di individuare se si tratta di pittura ad olio, a tempera, oppure di un affresco, facendo attenzione al tipo di stesura del colore, alla densità e alla forma stessa della pennellata. Infatti può essere utilizzata una stessa tecnica anche in differenti periodi, basta confrontare un’opera del Bronzino e una di Hayez, le quali sono molto simili nella stesura e finezza del colore anche se risalgono a periodi differenti, viceversa autori coevi possono usare tecniche completamente differenti, visibile questa differenza analizzando la stesura e la densità della pennellata di Van Gogh in confronto alla delicatezza dei tocchi di Renoir.

Lo studio del soggetto permette di capire cosa rappresenta, di che genere si tratta, se è raffigurata una scena storica, sacra, mitologica, letteraria, allegorica, una natura morta, una scena di genere, un ritratto, un autoritratto, un nudo, una scena d’interno, un paesaggio oppure una marina. Interessante è la *Teoria* del 1667, conosciuta come “*Gerarchia dei generi*”, che André Félibien - storiografo, architetto e teorico del classicismo francese - formulò elencando più generi artistici secondo valori di prestigio e culturali.

*« Chi fa un paesaggio perfetto è superiore a chi fa solo frutta, fiori o conchiglie. Chi dipinge animali vivi è più bravo di chi rappresenta solo cose morte e senza movimento; come la figura di un uomo è l’opera più perfetta di Dio sulla Terra, è anche certo che chi fa l’imitatore di Dio dipingendo figure umane, è più bravo di tutti gli altri ... un pittore che produce solo ritratti, non dimostra grande perfezione nell’arte, e non può pretendere l’onore che ricevono i più sapienti. Ciò richiede il passare dalla rappresentazione di una figura ad un insieme; il trattare la storia e la favola; rappresentare le grandi azioni come gli storici o gli argomenti piacevoli come i poeti; e andando ancora oltre, dover saper creare composizioni allegoriche, vale a dire far emergere sotto il velo della favola le virtù dei grandi uomini e rivelare la maggior parte dei misteri. »*

Quindi la scelta di un soggetto è molto importante poiché varia in base alle varie epoche storico artistiche e non minore importanza riveste lo studio della poetica, la quale riguarda ciò che l’opera ci comunica, qual’è il senso, e qual’è stata l’intenzione dell’artista.

Uno stesso soggetto comunica messaggi diversi, un esempio di questo lo possiamo avere nella *Canestra di frutta* del Caravaggio, la cui natura morta vuole alludere alla transitorietà della vita, non ricercando semplicemente una rappresentazione realistica e neppure un semplice virtuosismo tecnico.

Cennino Cennini nel suo *“Libro dell'arte”* al capitolo terzo ci indica con quali qualità ci si deve avvicinare all'arte:

*“Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù, principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza. E quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardi puoi, dal maestro ti parti”*<sup>8</sup>.

Taddeo Gaddi, rimase nella bottega di Giotto per ben 24 anni e suo figlio Agnolo Gaddi fu maestro del Cennini tenendolo a bottega per 12 anni.

Cennino nel libro insegna le varie fasi di lavorazione, preparazione dei supporti, dei pigmenti e molti segreti di mestiere.

I pigmenti possono essere di varia natura: pigmenti inorganici (dove nella composizione chimica non compare il carbonio se non in forma elementare o di carbonato, si tratta per lo più di ossidi, sali o silicati quindi di origine minerale) e organici (composti da carbonio e idrogeno, di origine vegetale o animale); pigmenti naturali e sintetici.

In base al medium utilizzato - se a base acquosa o oleosa - per disperdere i pigmenti, si distinguono diverse tecniche decorative, tra queste, la pittura ad olio, a tempera, ad encausto ad affresco, etc....

La pittura ad olio utilizza come legante per i pigmenti gli olii siccativi come l'olio di lino crudo che ha la proprietà di mescolarsi con il pigmento ed essiccare con esso a contatto con l'aria. Tale tecnica consente effetti molto particolari e trasparenze oltre che velature anche se non è la più antica utilizzata.

La pittura a tempera come legante per i pigmenti usa sostanze organiche come il tuorlo d'uovo, la colla di coniglio, la gomma arabica grandemente utilizzata da tutti gli autori medievali, mentre si parla di tempera acrilica se come legante si usano sostanze sintetiche come la resina acrilica.

L'encausto invece è una tecnica che utilizza come legante per i pigmenti medium cerosi tipo la cera d'api.

La tecnica ad affresco presenta una buona resistenza del colore dovuta al fatto che essa utilizza come legante per i pigmenti direttamente il supporto da decorare, cioè l'intonaco fresco (grassello di calce).

Ma come si realizza un dipinto in stile antico secondo i procedimenti degli antichi maestri? Innanzi tutto desidero sottolineare che il mio lavoro nasce dalla volontà di poter rendere fruibili a tutti oggetti interamente artigianali, legati a un certo stile, o a un determinato autore, senza dover spendere cifre astronomiche, dichiarando personalmente agli acquirenti che si tratta di libere interpretazioni o omaggi a grandi artisti, con possibilità di creare opere su misura e anche su commissione per soddisfare tutti i gusti dei clienti.

---

<sup>8</sup> Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, CAPITOLO III. *Come principalmente si de' provvedere chi viene alla detta arte.*

Procediamo per gradi. Inizialmente occorre preparare la tela o la tavola, o altro supporto sul quale si vuole dipingere.

Le tele, per lo più di lino, cotone o di canapa, prima dell'imprimitura, vengono montate e fissate su telai di legno con una tecnica di tiratura a croce per metterle sufficientemente in tensione. Anche nella preparazione della tavole si applica comunque una tela affinché la preparazione pittorica risenta meno dei movimenti della tavola e soprattutto per non rendere visibili eventuali fessurazioni dovute all'unione di più tavole.

L'imprimitura è la preparazione del supporto su cui dipingere consistente nella stesura di tre o quattro mani di gesso e colla di coniglio sulla tela in modo da chiudere tutti i buchi e preparare la superficie a ricevere il colore, e prima ancora di questo, il disegno preparatorio o "spolvero".

Con gli anni, sulla pellicola pittorica tendono a crearsi delle piccole fessurazioni dovute all'essiccamento dello strato di gesso, alle contrazioni della preparazione sul supporto e ai movimenti del supporto stesso.

Il cretto è provocato principalmente dalla perdita di elasticità della superficie pittorica che non riesce più ad adattarsi ai movimenti di dilatazione e contrazione della tela dovuti alle variazioni dell'umidità dell'aria.

Il cretto artificiale viene creato in diversi modi, cioè applicando uno strato di colore a essiccamento rapido su una pellicola che invece asciuga in tempi più brevi in modo da creare delle crepe ritirandosi, oppure utilizzando sia sbalzi di temperatura dal caldo al freddo e viceversa, sia passaggi rapidi da bagnato a asciutto. Altro metodo è quello di agire meccanicamente con uno strumento sufficientemente appuntito dal retro della tela per far "crettare" artificialmente la preparazione.

Le crepe naturali spesso si formano nel punto di maggiore tensione della tela, ma col tempo tendono a diramarsi ed inoltre anche il colore può influenzarne l'intensità.

Infatti nel bianco è generalmente impiegata una quantità minima di legante affinché sia mantenuto maggiormente il potere riflettente e per tale motivo il cretto appare più fitto rispetto ad altri pigmenti mescolati con maggior quantità di legante.

Una volta svolta la fase di preparazione della tela, cioè dell'imprimitura, viene tracciato il disegno a carboncino, a gessetto, a matita oppure con lo "spolvero" e conseguentemente poi si preparano i colori, ovviamente a seconda della tipologia dell'opera.

Nella fase di lavorazione pittorica si utilizza "il braccio", uno strumento indispensabile che serve per creare un punto di appoggio del braccio per non stancarsi dopo diverse ore di lavoro, ma può essere utilizzato anche come metro di misura e per tracciare linee, altrimenti più difficili da eseguire senza l'ausilio di questo strumento.

Dopo la fase pittorica occorre procedere con la fase di invecchiatura nella quale l'opera viene smontata dal telaio e invecchiata attraverso l'utilizzo di terre, oppure del mordente (penetro) o del bitume, a seconda che si tratti di dipinti realizzati a olio oppure a tempera. Poi il dipinto viene montato nuovamente sul telaio secondo lo stesso procedimento attuato inizialmente prima di applicare l'imprimitura.

Qualora la tela utilizzata fosse molto fine si può procedere alla rifoderatura applicando una nuova tela che la sostenga attraverso l'impiego e la preparazione della colla pasta alla fiorentina, la cui ricetta è la seguente: acqua 2,5 litri, colla di bue 250 g, aceto 50 cl, farina di grano OO 1kg, sale da cucina, parametil sodico come conservante, miele 125 g, fungicida 3% del totale.



Segue la fase di verniciatura finale che assolve a due funzioni ugualmente importanti: una funzione protettiva che serve per isolare lo strato pittorico da agenti esterni e degradanti come l'aria, la luce, l'umidità e la polvere; e una funzione estetica utile a migliorare la visibilità delle immagini per conferire inoltre al film pittorico un aspetto molto più brillante. Una delle migliori vernici è quella denominata a “spirito alla fiorentina”.

Credo che riuscire a creare un'opera d'arte sia una dimostrazione della potenzialità umana che non è concessa però a tutti, che essa si presenti come espressione di un pensiero, di un sentimento o come imitazione della natura o qualcos'altro, ritengo veritiera la citazione di Bertolt Brecht: “*Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte: quella di vivere*”.

Elisa Marianini

#### Bibliografia:

- Otto Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1961.
- Mark Jones e Mario Spagnol, *Sembrare e non essere - I falsi nell'arte e nella civiltà* Milano, 1983.
- Luigi Grassi, Mario Pepe, Giancarlo Sesteri, *Dizionario di antiquariato*, Torino, 1989.
- Eric Hebborn, *Il manuale del falsario*, 1995.
- Matteo Ceriana, *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Milano, 2004.
- Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*.
- Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione del 1550 e del 1568.