

RESTAURO,
CONSERVAZIONE
E TUTELA DEL
PATRIMONIO
CULTURALE

106

Cronache del restauro

Il Delphos di Mariano Fortuny

Un inedito di Geronimo Rizzardo in Sicilia

Restituito un dipinto di Nicola Vaccaro

Restauro architettonico

Finiture in cemento decorativo
a simulazione del travertino

Le tecniche

Alfred Sisley's quiet evolution

Temi d'arte

Prato fiorito e il ciclo degli *Idilli*
di Pellizza da Volpedo

La ricerca

La vicenda conservativa
della *Zingarella* di Correggio

Le rubriche

Internet

Dentro la pittura

Pillole di restauro timido

Le fonti

Normativa tecnica europea



ISSN 1122-3197



9 788832 029031

Sommario

In copertina:

Alfred Sisley,
The Cliffs at Penarth, Evening, Low Tide, Cardiff, National Museum of Wales, 1897, oil on canvas, 54.4 x 65.7 cm, detail.

By permission of Amgueddfa Cymru, National Museum of Wales.
(cfr. p. 44)

Attualità

- 4 **La fragilità della bellezza: la diciottesima edizione di “Restituzioni”**
- 8 **Diagnostica e restauro: il confronto tra esperti scientifici e restauratori al centro di un workshop**
- 10 **Perché salvare le opere d'arte: un convegno sulla prevenzione delle situazioni di rischio**
Donatella Biagi Maino, Giuseppe Maino
- 12 **Distanze e vicinanze tra Firenze e Roma. Lettera a Kermes**
Giorgio Bonsanti

Cronache del restauro

- 13 **Il *Delphos* in tessuto plissettato di Mariano Fortuny. Restauro e studi per l'attribuzione dell'esemplare conservato al Museo di Mirto**
Giorgia Petta, Lucia Nucci, Ilaria Degano, Francesca Sabatini



- 27 **Il restauro restituisce un dipinto di Nicola Vaccaro. *La Madonna con le anime del Purgatorio*, analisi e recupero di un testo pittorico**
Amalia Galeone, Paola Marraffa



Restauro architettonico

- 33 **Il municipio di Camposanto e le sue finiture in cemento decorativo. Dalla conoscenza del monumento all'intervento di restauro attraverso l'osservazione diretta del costruito e le analisi strumentali**
Alessandra Alvisi, Gian Carlo Grillini

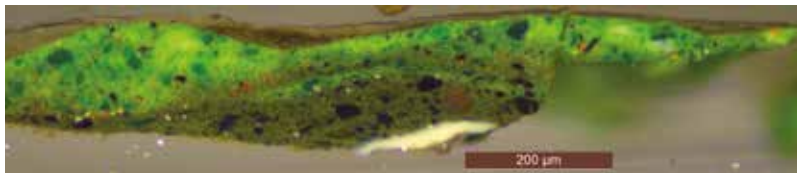


- 20 **Un'inedita tavola di Geronimo Rizzardo in Sicilia. Restauro e scoperta**
Loris Panzavecchia, Chiara Puglisi, Maurizio Vitella

Le tecniche

41 Alfred Sisley's quiet evolution

Emma Jansson, Christina Young



Temi d'arte

51 Studio del dipinto *Prato fiorito* e del ciclo *Idilli* di Pellizza da Volpedo. Indagine sulla tecnica esecutiva e ricostruzione del formato originario

Paola Carnazza



La ricerca

59 La vicenda conservativa della *Zingarella* di Correggio. Una rilettura alla luce delle ricerche sull'esposizione parigina del 1935 *De Cimabue à Tiepolo*

Annadea Salvatore

Le rubriche di Kermes

68 NORMATIVA TECNICA EUROPEA La norma EN 15898 - *Main General Terms and Definitions* stabilisce una terminologia condivisa a livello europeo

Vasco Fassina

70 INTERNET PER IL RESTAURO Una retrospettiva sulla computer art Giancarlo Buzzanca

72 DENTRO LA PITTURA "Avoltare suso un bastonzello": gli artisti trasportano le loro tele Paolo Bensi

73 PILLOLE DI RESTAURO TIMIDO Ulisse | Capire tutto? | Sporco/pulito Marco Ermentini, Shy Architecture Association

74 LE FONTI Dipinti su piombo? Un'ipotesi alternativa Claudio Seccaroni

Notizie e informazioni

76 Pratica di tecniche artistiche storiche. Le vernici di Teofilo Maria Antonia Zalbidea Muñoz, Ester Giner Cordero

78 Taccuino IGIIC Lorenzo Appolonia

PERIODICO TRIMESTRALE

kermes RESTAURO,
CONSERVAZIONE
E TUTELA DEL
PATRIMONIO
CULTURALE

ANNO XXX N. 106 / APRILE-GIUGNO 2017

ISSN 1122-3197 ISBN 978-88-32029-03-1
© 2018 Lexis

GARANTE SCIENTIFICO
Giorgio Bonsanti

COMITATO DI REDAZIONE
Carla Bertorello, Andrea Fedeli, Alberto Felici, Cecilia Frosinini,
Federica Maietti, Ludovica Nicolai, Lucia Nucci, Cristina Ordóñez,
Joan Marie Reifsnnyder, Nicola Santopuoli, Claudio Seccaroni

DIRETTORE EDITORIALE
Andrea Galeazzi

REDAZIONE
Laura Zamparo

EDITORE
Lexis Compagnia Editoriale in Torino srl
Via Carlo Alberto 55, 10123 Torino
tel. +39.011.0674847 / fax +39.011.0120914
e-mail: kermes@lexis.srl

iscrizione ROC n. 25625
autorizzazione del Tribunale di Torino n. 4892 del 12/05/2017

DIRETTORE RESPONSABILE
Antonio Attisani

STAMPA
Varigrafica Alto Lazio srl

ACQUISTI E ABBONAMENTI
abbonamenti@kermes.cloud

SERVIZIO COMMERCIALE E PUBBLICITÀ
commerciale@kermes.cloud

Tutte le immagini pubblicate sono state fornite dagli autori. L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini utilizzate di cui non sia stato possibile reperire la fonte. La responsabilità delle dichiarazioni, informazioni, dati e opinioni espresse negli articoli è riconducibile unicamente agli autori degli articoli medesimi. L'editore inoltre declina ogni responsabilità, diretta e indiretta, nei confronti degli utenti e in generale di qualsiasi terzo, per eventuali imprecisioni, errori, omissioni, danni (diretti, indiretti, conseguenti, punibili e sanzionabili) derivanti dai suddetti contenuti.

CRONACHE DEL RESTAURO

Il *Delphos* in tessuto plissettato di Mariano Fortuny

Restauro e studi per l'attribuzione dell'esemplare conservato al Museo di Mirto

Giorgia Petta, Lucia Nucci, Ilaria Degano, Francesca Sabatini

.....

Il riconoscimento dell'importanza del costume nella storia si è sviluppato lentamente nel corso degli anni. Essendo sempre stato strettamente collegato alla vita dell'uomo, l'abito si presenta come l'oggetto artistico più immediato nel documentare gli usi, i livelli sociali, il gusto estetico e gli ambienti del passato.

In questo contesto si inserisce l'artista spagnolo Mariano Fortuny y Madrazo¹, divenuto celebre durante la prima metà del XX secolo per la creazione del *Delphos*, una lunga tunica che prende il nome dall'*Auriga* di Delfi

e le cui forme si ispirano all'aderente e plissettato chitone ionico.

L'intervento di restauro sull'abito oggetto di esame ha avuto lo scopo di valorizzare un bene culturale ormai compromesso da numerosi degradi e ha permesso di avviare un lungo lavoro di ricerca per tentare di rivelare l'autenticità di quello che può essere il capo più rappresentativo di Mariano Fortuny e, questo in particolare, testimonianza di un unicum all'interno del territorio siciliano. Sulla tunica è stato eseguito un restauro conservativo, basato sui

Fig. 1. L'abito prima del restauro, fronte.



Fig. 2. L'abito prima del restauro, retro.



principi del minimo intervento, che ne salvaguardasse il valore storico con l'utilizzo di materiali compatibili e di operazioni completamente reversibili.

L'abito in seta plissettata fa parte della collezione del Museo del Costume e della Moda Siciliana di Mirto (ME).

Studio della foggia

Si tratta una lunga tunica a strascico, senza maniche, rosa dorato cangiante, a fitta plissettatura, cucita interamente a mano² (figg. 1, 2). Composta da 5 teli, ha una scollatura profonda adornata da un nastrino di seta rosa carnacino che compone anche le spalline, molto corte. I filati che costituiscono il tessuto dell'abito formano un'armatura semplice di tipo twill a effetto satin; il secondo tipo di armatura, che forma il tessuto e che compone il nastrino di seta, è un raso³, cucito al tessuto plissettato con un sopraggitto obliquo. I teli che compongono la tela sono disposti in modo irregolare: due si trovano sul fronte, il terzo gira sul fianco sinistro e altri due si trovano sul retro. Il lato destro presenta la congiunzione tra il telo n. 1 e il telo n. 5, mentre il lato sinistro è in un unico pezzo di stoffa.

I teli sono cuciti tra loro con una filza che ne assembla le cimose. Ogni telo presenta un orlo realizzato con due punti differenti: un soppiunto obliquo nei teli n. 1 e n. 2 e una filza nei restanti tre. La distanza tra i punti è molto irregolare e alcuni sono mancanti.

L'abito non presenta alcuna etichetta o logo con il marchio di Fortuny, né sono presenti le caratteristiche murrine cucite sui lati verticali. Tuttavia, lungo il fianco sinistro, sono presenti numerosi forellini e, sia sotto il giromanica destro sia sopra l'orlo destro, sono presenti due frammenti di un cordoncino di cotone, possibile testimonianza della originaria presenza delle perline vitree (fig. 3).

Fig. 3. Cordoncino di cotone cucito sotto l'incavatura del braccio destro.



Problematiche sull'autenticità dell'abito

Una delle problematiche principali che hanno caratterizzato il restauro dell'abito è stato il riconoscimento della sua autenticità.

Il manufatto non somiglia a nessuno degli abiti realizzati da Fortuny, quindi si è ipotizzato che la sua foggia sia stata modificata nel corso del tempo, forse per adattarsi a un nuovo gusto estetico, o a una nuova proprietaria.

La plissettatura fitta e irregolare sembra appartenere alla mano dell'artista, così come la presenza della fila di forellini sul fianco sinistro e dei due frammenti di cordoncino di cotone, anche se c'è un forte contrasto tra la preziosità del tessuto e la sua confezione. Per prima cosa, il nastrino di seta e le spalline sottili della parte superiore non sembrano far parte delle tipiche fogge di Fortuny. Sebbene egli avesse creato tuniche senza maniche, queste coprivano sempre le spalle e spesso erano decorate con murrine. Il nastrino poi è posto in modo irregolare, e le cuciture sembrano eseguite frettolosamente, così come le spalline, che sembrano eccessivamente corte e ricucite con dei punti eseguiti in maniera non accurata.

Un altro aspetto insolito è costituito dagli orli inferiori, che presentano due diversi punti di cucitura; mancano poi le fettucce in cotone che l'artista era solito inserire all'interno delle sue tuniche e che aiutavano la stoffa ad adattarsi al corpo di chi indossava l'abito.

Inoltre non esistono fonti scritte sul manufatto, eccezion fatta per l'inventario stilato dalla Soprintendenza di Messina nel 2012 in cui si dice che il manufatto "nei materiali e nella fattura ricorda molto il *Delphos* creato da Mariano Fortuny".

Di certo si sa che appartenne alla signora Anna Maria Lauricella, una nobildonna dell'agrigentino morta qualche anno fa, la quale ne fece dono a Giuseppe Mirauda, attuale direttore del Museo del Costume e della Moda Siciliana di Mirto. La signora era a conoscenza dell'importanza del vestito, infatti affermò di non averlo mai indossato e di averlo tenuto gelosamente custodito in una scatola. Pare che l'abito fosse accompagnato dalla sua cintura, di cui tuttavia si sono perse le tracce. Non si sa inoltre se avesse le sue murrine originali e/o se queste siano andate perdute nel tempo.

Fasi di riconoscimento dell'autenticità dell'abito

Per questi motivi appena descritti, gran parte degli studi è stata rivolta alla ricerca di elementi che potessero aiutare a rivelare l'originalità del manufatto.

Una prima ricerca presso gli archivi fotografici del Museo Fortuny di Venezia non ha dato i risultati sperati. Il confronto con un *Delphos* autografo ha invece mostrato una certa corrispondenza tra i due abiti, eccezion fatta che per le cimose, che nell'opera mirtese sono state eseguite in maniera più grossolana, rispetto a quelle del *Delphos* autografo che presentavano anche l'etichetta con il nome di Fortuny sui bordi ripiegati.

Particolare attenzione è stata poi posta al tessuto. In merito ai colori utilizzati da Fortuny, esiste una scarsa bibliografia, ma si è deciso di partire dalle poche informazioni disponibili per un'analisi delle tinture usate

dall'artista. Sappiamo infatti che Fortuny usava polvere di argento per fissare i colori e dare loro brillantezza.

È stata quindi effettuata una spettrofotometria XRF⁴, che si è rivelata molto utile per il riconoscimento dei metalli presenti nei mordenti che vengono usati nella tintura dei tessuti. Gli spettri delle misure condotte sul tessuto in seta e sul nastrino dello scollo hanno mostrato significative concentrazioni di argento, zinco, potassio e calcio. Come segnalato in precedenza, la presenza dell'argento fa presupporre che il tessuto sia effettivamente una seta tinta da Fortuny. La presenza del potassio potrebbe derivare da mordenti come allume o cremor tartaro, così come anche il bismuto, usato anticamente come mordente.

Estrazione e caratterizzazione del colorante organico

Mariano Fortuny, definito non per caso il "Mago di Venezia", era ossessionato dal colore. Dal suo biografo ufficiale, Guillermo De Osma apprendiamo che Fortuny "mai o raramente usò colori chimici che si potevano trovare ovunque: quando quasi nessuno produceva o usava colori naturali lui elaborava i suoi. Importava tutti i diversi ingredienti: la cocciniglia dal Messico, l'indaco dall'India e altre piante ed erbe dal Brasile"⁵.

Nel corso degli anni sono stati effettuati degli studi sulla natura dei componenti delle tinture di Fortuny: il primo⁶, effettuato tramite TLC⁷ e spettrofotometria di assorbimento, ha identificato quattro coloranti: indigotina, brasilina (derivata da legni rossi come il pambuco, *Caesalpinia* spp.), acido carminico (cocciniglia, *Dactylopius coccus* Costa) e una serie di coloranti gialli. La TLC ha indicato che la componente principale dei gialli è la *Chlorophora tinctoria* Gaud., con l'aggiunta di un secondo colorante, probabilmente corteccia di quercitrone. I verdi e i marroni erano ottenuti da diverse concentrazioni di indigotina e gialli, più altri elementi non riconosciuti, mentre i rossi includevano brasilina, acido carminico e una serie di coloranti gialli. Interessante notare che non è stata identificata l'alizarina, segno dell'assenza della robbia.

Nella seconda indagine⁸, i risultati sono stati ottenuti mediante SERS (Surface Enhanced Raman Scattering). Si è quindi visto come le fibre animali (come la seta) fossero colorate con cocciniglia o brasilina, usando allume ($KAl(SO_4)_2$) e cremor tartaro ($KC_4H_5O_6$) come mordente.

Partendo da queste conoscenze, è stata quindi inoltrata una richiesta di analisi delle tinture su un campione del tessuto alla professoressa Ilaria Degano e alla dottoressa Francesca Sabatini, del Laboratorio SCIBEC⁹. Il campione è stato trattato per estrarre i cromofori caratteristici dei coloranti impiegati nella sua tintura. Il metodo utilizzato ha previsto un trattamento blando per l'estrazione del colorante che permette di evidenziare la presenza di componenti labili, e garantisce inoltre un minimo effetto matrice. In particolare, l'estrazione prevede l'aggiunta al campione di 200 μ l di soluzione di 0,1% Na_2EDTA in H_2O/DMF (1:1, v/v), un riscaldamento bagno a ultrasuoni a 60 °C per 60 minuti, la purificazione

su filtri in PTFE (0,45 μ m), e infine l'iniezione di 50 μ l di estratto nel sistema cromatografico HPLC-DAD. Le condizioni strumentali adottate e i materiali di riferimento, i reagenti e le soluzioni impiegate sono riportati in dettaglio in altre pubblicazioni¹⁰. Dall'analisi HPLC-DAD, confermata dalla medesima analisi effettuata con rivelatore a spettrometria di massa, risulta la presenza del solo acido carminico, colorante tipico della cocciniglia¹¹. Questo tipo di tintura naturale è coerente con quanto riportato essere tipico dei tessuti impiegati da Fortuny¹². Il campione contiene inoltre fenoli (provenienti dal trattamento del tessuto prima della tintura, indicati con l'asterisco nel cromatogramma) e un composto incognito non colorato (identificato dal punto interrogativo nel cromatogramma) (fig. 4).

I risultati, se paragonati con le analisi effettuate precedentemente, sembrano quindi confermare che l'abito sia effettivamente un *Delphos* autografo.

Lo stato di conservazione

Per quanto riguarda lo stato di fatto, l'abito presentava uno stato di conservazione all'apparenza discreto ma in realtà molto precario. Già da un primo approccio ci si è infatti resi conto della fragilità della seta che lo costituiva e dei numerosi degradi nascosti dalla fitta plissettura.

Le condizioni ambientali e la modalità di conservazione hanno influito molto sulle forme di degrado del manufatto. L'esposizione prolungata senza alcuna protezione aveva prodotto uno spesso strato di deposito incoerente che aveva offuscato la naturale brillantezza della stoffa. La lunga esposizione sul manichino, con le tensioni concentrate sulle spalline, aveva provocato una generale lacerazione del plissé (fig. 5). Tra le cause del deterioramento bisogna segnalare che il capo è stato indossato nel 2007 dall'attrice Maria Grazia Cucinotta per un servizio fotografico pubblicitario. Tutti questi fattori hanno provocato un gran numero di strappi che hanno interessato l'intero manufatto, che infatti si presentava assai lacerato.

Sul tessuto sono stati trovati anche dei piccoli fori più o meno regolari causati da una probabile infestazione non più in atto causata da *Tineola bisselliella*. Tra i degradi di tipo meccanico si riscontrava anche un allenta-

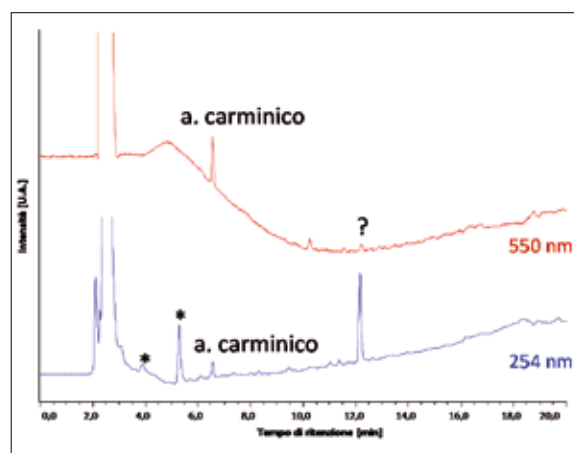


Fig. 4. Cromatogramma HPLC-DAD del campione, acquisito a 254 e a 550 nm.

Fig. 5. Lacerazioni del plissé, telo 1.



5

mento e perdita delle cuciture di congiunzione dei teli e dei bordi inferiori, così come la presenza di pieghe perpendicolari all'andamento verticale del plissé che erano presenti in tutti i teli. Sulla stoffa erano inoltre presenti vistosi rilassamenti della plissettatura, riscontrabili anche nel giro manica, infragilito e ingiallito dal sudore.

Erano inoltre evidenti numerose tracce di sostanze di varia natura e colore; la macchia più ampia si trovava sulla parte bassa del quarto telo in un ampio alone dai bordi irregolari e giallastri la cui origine potrebbe trovarsi in un liquido che si era allargato lungo il tessuto provocando un'ampia gora. Altre macchie sono state identificate come deiezioni di insetti e come depositi di elementi organici come cibo o bevande.

L'intervento di restauro

Il fattore che più di tutti ha influito sulle procedure di intervento è stata la plissettatura, che si è rivelata il principale ostacolo per il normale svolgimento delle usuali operazioni di pulitura. Ogni *Delphos*, infatti, quando doveva essere lavato, veniva rimandato nel 'laboratorio Fortuny' dove, una volta pulito, veniva ricreata manualmente la plissettatura, di cui l'artista deteneva il brevetto.

La presenza del plissé ha dunque escluso l'utilizzo dell'acqua, che avrebbe disteso il tessuto eliminando le pieghe. Questo ha inoltre impedito l'utilizzo di resine consolidanti¹³, che solitamente vengono utilizzate disperse in acqua deionizzata e spruzzate sotto forma di microgoccioline sulle superfici. Si è dunque deciso di escludere qualsiasi metodo di pulitura acquosa e di procedere con la pulitura a secco, sebbene l'impossibilità di effettuare un'idratazione delle fibre abbia fatto sì che il tessuto sia rimasto molto fragile.

Una volta eseguiti i test preliminari, sull'opera è stata effettuata una microspolveratura delle superfici con un microaspiratore provvisto di beccuccio in vetro soffiato. Dopo questa operazione, si è potuto notare un radicale cambiamento del tessuto, che ha riacquisito la brillantezza originale.

Le macchie sono state trattate con tamponcini in bambagia di cotone imbibiti di acqua demineralizzata o di saliva artificiale¹⁴, strofinati leggermente sul tessuto. Questa operazione ha permesso di rimuoverne alcune, mentre altre si sono solo alleggerite.

Per quanto riguarda il consolidamento del tessuto, è stato escluso l'utilizzo di un supporto totale che, a causa della presenza della plissettatura, avrebbe compromesso la morbidezza e la flessibilità caratteristica del manufatto. Si è dunque deciso di intervenire sulle parti strappate con un risanamento mediante supporti parziali realizzati con una tela crepeline di seta, detta Velo di Lione, un tessuto molto sottile e particolarmente leggero che ben si adatta al manufatto senza interferire con la sua flessibilità. In seguito alla sua sbragnatura, il supporto è stato tinto, sciacquato, steso ad asciugare, messo in forma e stirato.

Lo schema adottato per il consolidamento è stato determinato dallo stato di degrado del tessuto. Le rotture, infatti, si presentavano del tutto casuali e non hanno reso possibile attenersi a uno schema d'intervento precostituito. Pur avendo ben chiara una linea guida generale, per ricostruire la solidità perduta della stoffa ogni strappo è stato trattato singolarmente, usando un tipo di cucitura specifica a seconda del caso richiesto. La presenza della plissettatura è stata determinante per la scelta dei punti, perché bisognava fare in modo che il supporto accompagnasse la piega senza appiattirla.

Una volta numerati gli strappi e le lacune, si è proceduto con il rilievo di questi ultimi con un foglio di carta da melinex. Anche questa operazione si è rivelata necessaria, in modo da poter definire la grandezza dei supporti parziali, a cui è stato deciso di dare una forma rettangolare, più gestibile e meglio adattabile alla plissettatura. Fatti i rilievi, i fogli di melinex sono stati via via ancorati in dritto filo al tessuto, avvolto in un rotolo di cartone. I bordi dei supporti sono stati trattati con un'emulsione di carbossimetilcellulosa al 15%, in modo da avere un taglio più netto, e applicati sul tessuto con degli spilli entomologici fermati con un'imbastitura con filo di poliestere, eseguita con un ago curvo da sutura 000.

Per quanto riguarda i fori d'insetto, è stato creato un doppio strato con il Velo di Lione e la sua cimosa per dare una consistenza più spessa e simile al tessuto originale.

Sono stati quindi individuati due punti di cucitura, eseguiti con l'ausilio di un ago curvo e di un filo tratto di organza di seta, ossia un punto filza, eseguito lateralmente allo strappo in modo da unire i lembi (figg. 6-7) e il punto di sutura. Questo è stato utilizzato per gli strappi presenti sul tessuto in rilievo. È stato realizzato sul rovescio dell'abito, in modo che sul fronte risultassero visibili solo delle piccole filze. Le cimose e i bordi inferiori sono stati cuciti sul rovescio, senza l'ausilio di un supporto, utilizzando gli stessi punti di fermatura del tessuto. Le stesse operazioni

sono state eseguite per la parte toracica, con la creazione di supporti sagomati che dessero robustezza, applicati sul tessuto con spilli entomologici e cuciti, procedendo dall'esterno verso l'interno, cercando di riallineare le plissettature.

Infine, nel tentativo di ripristinare l'immagine originaria dell'opera e migliorarne la lettura, si è proceduto con la creazione di una cintura in raso di cotone, prendendo come modello una cintura osservata al Museo Fortuny e diverse foto con *Delphos* dai colori simili all'opera in esame, realizzata con la tecnica a stencil mediante l'utilizzo di colori per tessuti e cucita poi a mano.

Al termine dei lavori è stato riscontrato un miglioramento generale dello stato dell'abito, sia a livello estetico, sia a livello di robustezza, in particolar modo nella zona toracica che poteva essere manipolata senza il rischio di creare nuovi strappi nel tessuto (figg. 8, 9).

Tuttavia, l'impossibilità di utilizzare una resina per consolidare le fibre ormai degradate ha fatto sì che l'opera sia rimasta comunque molto fragile e, proprio per questo, è necessaria una particolare cura durante la sua movimentazione, e una particolare attenzione al modo in cui verrà conservata.

Nonostante l'intervento di restauro, l'abito si trova ancora in uno stato di estrema fragilità e, proprio per evitare

ulteriori rotture del tessuto, è da escludere una sua prolungata esposizione in verticale; l'abito infatti, a causa della sua precarietà strutturale, potrebbe non reggere il suo peso, rendendo vane le operazioni su di esso effettuate.

Conclusioni

L'obiettivo del lavoro svolto è stato quello di studiare i possibili interventi di recupero su un manufatto altamente compromesso, adattandoli alle esigenze che man mano si presentavano durante il restauro. Le maggiori difficoltà fronteggiate hanno riguardato sia l'attribuzione dell'opera a Mariano Fortuny, sia l'impossibilità di utilizzare l'acqua durante le fasi d'intervento. Per quanto riguarda la prima, le analisi richieste hanno effettivamente dato un'indicazione certa dell'originalità dell'opera, sebbene essa abbia subito, nel corso degli anni, numerose manomissioni.

Per quanto riguarda il restauro, si è cercato di arginare l'inarrestabile degrado del tessuto con gli unici interventi possibili a disposizione. Resta l'amarezza per l'impossibilità di andare oltre senza compromettere ulteriormente il manufatto, ma anche la speranza che la futura scoperta di nuovi consolidanti, che non utilizzino un mezzo acquoso, possa servire a salvare l'abito. L'adeguata conservazione potrebbe salvaguardarne l'integrità in attesa di un ulteriore intervento risolutivo.



6



7

Fig. 6. Strappo di una plissettatura 'rilassata' prima del restauro.

Fig. 7. Cucitura con punto filza dopo il restauro.



8

Fig. 8. Abito dopo il restauro, fronte.



9

Fig. 9. Abito dopo il restauro, retro.

NOTE

1. Granada, 11 maggio 1871-Venezia, 3 maggio 1949.
2. La lunghezza della parte frontale è di 138,5 cm, mentre sul retro l'abito presenta un leggero strascico di circa 4,5 cm. I cinque teli che compongono l'abito sono larghi 79 cm ciascuno.
3. Le analisi merceologiche sono state condotte con un microscopio ottico a luce trasmessa AxioCam Zeiss a ingrandimenti di 100x, 200x e 500x presso il Laboratorio di Chimica Organica dell'Università di Palermo, da Maurizio Bruno, Ivana Pibiri e Lucia Nucci.
4. Eseguita presso il Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro di Palermo, in collaborazione con il dottor Cosimo Di Stefano, responsabile del Laboratorio di Chimica.
5. De Osma 2012, p. 159.
6. Pritchard 2001.
7. Cromatografia su strato sottile.
8. Idone *et al.* 2013.
9. Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Pisa.
10. Degano *et al.* 2017.
11. Degano *et al.* 2009; Peggie *et al.* 2008.
12. Pritchard 2001; Idone *et al.* 2013.
13. Vinilacrilonitrile/isotwente $\text{CH}_2 = \text{CHCN}$.
14. Triammonio citrato al 5%.

BIBLIOGRAFIA

- Degano I., Ribechini E., Modugno F., Colombini M.P., *Analytical methods for the characterisation of organic dyes in artworks and in historical textiles*, in "Applied Spectroscopy Reviews", 44, 2009, pp. 363-410.
- Degano I., Tognotti P., Kunzelman D., Modugno F., *HPLC-DAD and HPLC-ESI-Q-ToF characterisation of early 20th century lake and organic pigments from Lefranc archives*, in "Heritage Science", 5, 2017, pp. 7-22.
- De Osma G., *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012.
- Idone A., Gulmini M., Henry A.-I., Casadio F. *et al.*, *Silver colloidal pastes for dye analysis of reference and historical textile fibers using direct, extractionless, non-hydrolysis surface-enhanced Raman spectroscopy*, in "Analyst", 138, 2013, pp. 5895-5903.
- Peggie D.A., Hulme A.N., McNab H., Quye A., *Towards the identification of characteristic minor components from textiles dyed with weld (Reseda luteola L.) and those dyed with Mexican cochineal (Dactylopius coccus Costa)*, in "Microchimica Acta", 162, 2008, pp. 371-380.
- Pritchard F., *Mariano Fortuny (1871-1949): his use of natural dyes*, in Kirby Jo. (ed. by), *Dyes in History and Archaeology 16/17*, London, Archetype Publications, 2001, pp. 39-42.

ABSTRACT

THE DELPHOS IN PLEATED SILK BY MARIANO FORTUNY: RESTORATION AND STUDIES FOR ATTRIBUTION OF THE EXEMPLAR PRESERVED IN MIRTO'S MUSEUM
 The *Delphos* gown in pleated fabric by Mariano Fortuny: restoration and research on the possible attribution of the model preserved at the Museum in Mirto (Messina)
 The article is about the restoration and valuing of a *Delphos*, a long, pleated tunic made by Mariano Fortuny and is probably testimony of an unicum within the Sicilian territory. Due to the uncertainty of its authenticity, a long research accompanied the phases of restoration, focusing especially on the comparison with some autographed *Delphos* an analysis of mordants and colourants. The results of a XRF and a combined HPLC-DAD/MS showed a correspondence to the natural dyes used by Fortuny. The silk gown was characterised by a very dry fabric, extremely fragile and compromised by the presence of many tears and stains over the entire surface. Once the state of the gown was analysed and its measures, materials and deteriorations were reported on AutoCAD, a conservative restoration was effectuated. First of all, dirt was removed using a micro vacuum cleaner, and the gown, because of its pleats, was dry cleaned. Then, the intervention consisted of sewing conservation with the use of a silk crepeline gauze for support, dyed for the purpose. In order not to compromise the flexible and delicate fabric, the support was cut and basted on the back over each tear, which was then sewn again with a running stitch and a whip stitch. Due to the lack of its original belt, another one was created, based on some autographed models made by Mariano Fortuny, and a manual of scheduled maintenance was produced.

KEYWORDS

Delphos, textile restoration, Mariano Fortuny, sicilian heritage, conservative restoration, mordants and colourants analysis, sewing conservation

LE AUTRICI

Giorgia Petta

Restauratrice tessile, laureatasi nel 2016 in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali all'Università di Palermo. Tra il 2016 e il 2017 ha lavorato a Firenze prima e, in seguito, presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Dopo aver trascorso un breve periodo a Berlino, attualmente risiede a Norimberga.

Lucia Nucci

Restauratrice di opere d'arte tessile per Enti pubblici e privati, si è dedicata a studi sperimentali per il consolidamento delle stoffe dipinte, per la pulitura col mezzo laser, ecc. collaborando con importanti Istituti scientifici nazionali e internazionali. Ha svolto attività di docenza per l'Università di Firenze dal 1995 al 2011 e dal 2013 a tutt'oggi per l'Università di Palermo. Ha lavorato per progetti UNESCO in Cambogia ed è autrice di molti contributi scientifici.

Ilaria Degano

Professore associato presso il Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Pisa, dove è responsabile di corsi e svolge ricerche nell'ambito della chimica analitica, con particolare attenzione allo sviluppo di tecniche per lo studio dei materiali organici nel campo della scienza della conservazione. I suoi principali interessi riguardano lo studio dei coloranti organici naturali e sintetici impiegati nella tintura e produzione di pigmenti, e la caratterizzazione di materiali lipidici in campioni archeologici e nella pittura moderna e contemporanea. Collabora da oltre dieci anni con Istituti di ricerca e restauro in Italia e in Europa ed è coinvolta in network di ricerca europei. È autrice di oltre sessanta pubblicazioni su riviste internazionali di chimica analitica e scienza della conservazione.

Francesca Sabatini

Laureatasi in Chimica presso l'Università di Pisa nel 2014, è attualmente dottoranda presso il Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale, dove svolge una ricerca incentrata sullo studio della degradazione di pigmenti e coloranti organici nell'arte e nella tintura dei tessuti, tramite un approccio multinaleatico basato su tecniche spettroscopiche e di spettrometria di massa. Ha presentato i risultati delle sue ricerche in numerose conferenze ed è autrice di cinque pubblicazioni su riviste internazionali di chimica analitica e scienza della conservazione, realizzate anche grazie alle numerose collaborazioni con Enti di ricerca nazionali ed europei.

Art Bonus

Siamo tutti mecenati

Sostieni la cultura
Per te il 65% di bonus fiscale

Tutti possono donare

Il credito d'imposta Art Bonus è riconosciuto alle persone fisiche, agli enti non commerciali e alle imprese per erogazioni liberali in denaro destinate ai seguenti interventi:

- manutenzione, protezione e restauro di beni culturali pubblici (es. monumenti, edifici storici, opere d'arte);
- sostegno degli istituti e dei luoghi della cultura di appartenenza pubblica (es. musei, biblioteche, archivi, aree e parchi archeologici, complessi monumentali), delle fondazioni lirico-sinfoniche, dei teatri di tradizione e di altri enti di spettacolo di cui all'art. 5, comma 1, della Legge 22/11/2017, n. 175;
- realizzazione, restauro e potenziamento di strutture di enti e istituzioni pubbliche dello spettacolo.


 Per informazioni:
info@artbonus.gov.it www.artbonus.gov.it

Come donare

Se hai già individuato l'intervento che vuoi sostenere, contatta l'Ente di riferimento e concorda i dettagli dell'erogazione. Effettua, quindi il versamento (tramite banca, ufficio postale, carta di debito o di credito e prepagate, assegni bancari e circolari) e conserva la ricevuta con l'evidenza della causale Art Bonus per poter usufruire delle agevolazioni fiscali.

Se non hai ancora scelto l'intervento da sostenere con la tua donazione, consulta la lista degli interventi già inseriti sul portale www.artbonus.gov.it (dove puoi segnalare anche nuovi interventi), oppure il sito web delle istituzioni pubbliche/organizzazioni culturali presenti sul tuo territorio e informati su quali beni e attività puoi sostenere.

