

Tecnica e conservazione della pittura murale etrusca

Riassunto

L'eccezionale contributo che lo studio della pittura tombale etrusca offre alla conoscenza del mondo antico si fonda su due motivi. L'uno è diretto, intrinseco, cioè, all'aspetto stesso del monumento con tutte le sue implicazioni storiche, archeologiche, formali ecc. ; l'altro è indiretto, poichè permette, in modo indotto, di risalire ai connotati della grande pittura greca, di cui restano solo scarsissime testimonianze : un patrimonio a cui gli Etruschi attinsero in larga misura, grazie a quei contatti storicamente accertati fin dalle epoche più antiche e che, pur se con alcune intermissioni e flessioni, proseguirono fino all'esaurimento della cultura figurativa etrusca, un momento che, grossomodo, coincide con la perdita dell'autonomia del popolo etrusco.

Analogo interesse, ma per un periodo cronologico molto più limitato, presenta la pittura romana.

Gli aspetti particolari su cui ci si soffermerà sono quelli relativi alla tecnica di esecuzione e ai metodi di conservazione, sia perchè pertinenti allo specifico tema di questo corso, sia perchè i mezzi di lettura offerti dalla scienza permettono di raggiungere dati conoscitivi e applicazioni tecnologiche di rilievo. Sono queste le premesse e le « ricadute » di interventi che confermano la valenza del restauro come mezzo di conoscenza.

La pittura tombale etrusca può essere in qualche modo considerata una pittura rupestre, poichè gli ipogei sono scavati ad una profondità di qualche metro nel banco roccioso che, a seconda della geomorfologia del luogo è tufo, arenaria, calcare, ecc. Mentre, però, l'uomo preistorico utilizzava le asperità naturali della caverna, valendosene anche a volte, per effetti plastici, in Etruria la roccia è tagliata e levigata con cura in modo da ottenere pareti piane e uno spazio interno regolarmente quadrangolare.

Le zone destinate alla pittura erano lisciate e polite, mentre in quelle nude appare ancora evidente il segno del piccone usato per la sbazzatura.

Le principali necropoli con tombe dipinte si trovano a Veio, Cerveteri, Tarquinia, Vulci, Chiusi e Orvieto ; a Cerveteri è poi invalso l'uso di decorare l'interno delle tombe con lastre in terracotta dipinte.

Le tombe più antiche risalgono al periodo orientalizzante, quando attraverso le frequentate rotte marine ed un florido commercio, arrivavano in Etruria i raffinati prodotti dal mondo orientale (Es. tomba delle Anatre e tomba Campana a Veio, VII sec. a. C).

Il colore è steso direttamente sulla roccia ; il contorno delle immagini è indicato con una linea incisa e segnata in bruno. Si tratta di un disegno colorato con l'impiego di rosso, giallo, bruno e nero, la cui originaria vivacità è oggi sovente irrimediabilmente scomparsa e rimane affidata in specie per la tomba Campana, scoperta da quasi un secolo e mezzo (1843), alle riproduzioni e alle descrizioni più antiche.

Nel VI secolo la tecnica diviene più complessa ; la decorazione dipinta occupa sempre più frequentemente tutte le pareti e il soffitto. Sulle pareti viene applicata un'ammanitura di argilla e roccia macinata e una scialbatura di calce su cui sono stesi i colori, ma che funge anche da fondo per la pittura. In alcune tombe questa preparazione conserva filamenti vegetali (tomba dei Tori) o particelle di torba (tomba delle Bighe), una tecnica comune alla pittura protostorica dell'Oriente mediterraneo (Egitto, Mesopotamia, Siria, ecc.) impiegata probabilmente per rendere meno compatta la preparazione e per ritardarne, in alcuni casi, la rapida essiccazione.

Il colore della preparazione varia dal bianco, al giallo, al rosato, al grigio e dipende dalla qualità dell'argilla e dei materiali in essa mescolati.

Per tracciare le fasce orizzontali e le riquadrature delle porte il pittore si serviva di una cordicella fissata alle estremità e battuta sulla superficie dove lasciava il suo segno impresso ; a volte è evidente anche la torsione dei fili (tomba dei Tori). I contorni delle immagini e gli elementi della composizione sono incisi con uno stecco o una punta metallica ; i cerchi sono segnati col compasso. Talvolta questa incisione manca, altre volte il pittore non la segue o ha dei ripensamenti (ad es. tomba del Colle a Chiusi, tombe del Barone, degli Auguri, del Triclinio, a Tarquinia, ecc.).

Questo dimostra come spesso l'artista agisse di getto e senza modelli preparatori o cartoni. Dei modelli probabilmente esistevano, ma solo parziali e non sempre. Un esempio di tale impiego è evidente in due lottatori della Tomba della Scimmia (Chiusi) ove la stessa « silhouette » è servita per rappresentare due figure, una di prospetto e l'altra di spalle.

Non è mai attestato l'uso di « cartoni » e dello « spolvero », consueto fin dal Medioevo. Il pittore, come i suoi confratelli ceramografi, attingeva probabilmente a dei repertori di figure che risalivano ad originali greci che talvolta, peraltro, non venivano più compresi ed erano male interpretati.

Già nella seconda metà del VI secolo la tavolozza oltre al rosso, al giallo, al bruno e al nero si arricchisce di altri colori, il bianco, l'azzurro, il verde e di varie gradazioni ottenute mescolando i colori di base. Talvolta la pennellata è grossa ed evidente ; la decorazione cominciava ovviamente dall'alto. I colori sono di natura minerale (ossidi di ferro il rosso e il giallo ; caolino il bianco ; malachite o celadonite il verde) o animale (nero) e si trovano tutti in natura, tranne l'azzurro che è un composto artificiale di rame, calcio e silice (« fritta egizia »), diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo fin dal II millennio e non più usato dopo il primo Medioevo.

Non è stato rilevato l'uso di leganti e la presenza di calce carbonata permette di considerare queste pitture come affreschi, poichè, grazie alla esigua preparazione e al supporto umido, si verifica la reazione tipica della pittura a fresco, cioè il fissaggio dei colori ad opera della pellicola di carbonato di calcio formatosi per la reazione della calce in presenza di acque ed anidride carbonica. Si tratta invero, di affreschi anomali rispetto a quello che sarà l'affresco canonico, illustrato da Vitruvio con i tre strati di arriccio e i tre strati di intonaco ; ad esso si avvicinerà, invece, la tecnica delle pitture etrusche a partire dal IV secolo ad es. le tombe Golini di Orvieto, la tomba François di Vulci, la tomba dell'Orco a Tarquinia ove appare un intonaco di rilevante spessore composto di calce e sabbia. Gli artisti che eseguirono queste pitture più tarde si valsero anche di quei sapienti

espedienti per cui erano famosi i coevi pittori greci, il chiaroscuro, ottenuto con tratteggio e giustapposizione di colori, gli effetti luministici, la prospettiva, ecc.

Fin dal momento delle prime scoperte, sporadiche nel '600 e nel '700 a sempre più frequenti e sistematiche nell'800, le condizioni delle pitture apparvero molto precarie e si aggravarono drammaticamente con la rottura dell'equilibrio fra umidità e temperatura verificatasi al momento dell'apertura con l'ingresso di visitatori e di correnti d'aria dall'esterno. L'umidità delle pareti, quasi allo stato di saturazione, rendeva difficile ogni intervento. Alcuni distacchi ebbero esiti disastrosi poiché le colle comunemente usate non arrivavano mai ad asciugarsi. L'unica operazione che può considerarsi riuscita fu il « trasporto » di quasi tutte le pitture della tomba François di Vulci eseguito nel 1862, grazie allo spessore della preparazione e alla minore umidità dell'ambiente.

Fu solo, però, a partire dal 1950 che, mediante l'impiego di collanti non solubili in acqua, l'Istituto Centrale del Restauro poté compiere il salvataggio delle pitture di alcune tombe che furono « strappate » e ricomposte in museo. L'elaborazione delle tecniche di intervento e rimontaggio subì sempre maggiori affinamenti anche in virtù dei nuovi materiali plastici che a partire da quegli anni hanno aperto nuovi orizzonti alle tecnologie del restauro.

Dal primitivo impiego della gomma-lacca sciolta in alcool per lo « strappo » si passò alle resine acriliche solubili in clorotene e i primitivi telai metallici furono sostituiti con complessi pannelli « sandwich » composti da stati alternati di polistirolo, poliuretano, lana di vetro e membrature in alluminio anodizzato.

Accanto a queste operazioni di salvataggio, e che rappresentano un estremo rimedio in casi estremi, si sono andate sviluppando ricerche sulle cause del deperimento e sui modi per prevenirlo. Una serie di indagini capillari e di misurazioni termoigrometriche hanno accertato che il maggiore sbalzo nell'equilibrio ambientale è determinato proprio dall'afflusso di visitatori. Le variazioni brusche di umidità e temperatura provocano una rapida idratazione e disidratazione con apporto di sali che migrano con l'acqua dal supporto roccioso in superficie attraverso la pittura.

Alle stesse conseguenze sono giunti gli studiosi che si sono occupati delle grotte di Lascaux attualmente chiuse al pubblico.

Di qui una serie di proposte e di esperimenti che vanno dal controllo del numero e dalla frequenza delle visite alla istituzione di diaframmi e di condizionatori per mantenere una costante termoigrometrica.

Contemporaneamente è in atto una meticolosa opera di restauro e manutenzione che consiste nella eliminazione di vecchi e dannosi restauri (bordi in cemento, graffe per reggere le parti pericolanti, integrazione arbitraria, ecc.), nel consolidamento del supporto, nella protezione della superficie pittorica con adeguate sostanze. (Esemplificazioni).

Il concorso di tutti questi sforzi, resi possibili da interventi interdisciplinari, permetterà una lettura più agevole di questa straordinaria documentazione artistica e allontanerà quei salvataggi di emergenza che, fra gli altri inevitabili, gravissimi sacrifici, richiedono lo straniamento delle pitture dal proprio contesto ambientale.

Licia BORELLI-VLAD
Ispettrice Generale
Ministero dei Beni Culturali
ROMA