

Dig *Italia*

Anno VII, Numero 1 - **2012**

Rivista del digitale nei beni culturali

ICCU-ROMA

Giotto com'era.

“Restituzione virtuale” delle Storie Francescane nella Basilica Superiore di San Francesco in Assisi

Giuseppe Basile

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Della lunga e complessa esperienza del lavoro di recupero, conservazione e restauro dei dipinti murali nella Basilica Superiore di San Francesco in Assisi in seguito al sisma del 26 settembre 1997 si è avuto modo di riferire in molteplici occasioni ed anche su questa rivista¹ in particolare per l'aspetto relativo al riassetto assistito da computer dei 300.000 frammenti recuperati dal crollo di due ampie zone della volta.

È invece rimasto finora piuttosto in ombra un aspetto che, in verità, non ha a che fare direttamente né con il restauro né, più in generale, con la conservazione, se mai con la salvaguar-

dia, se è vero – come è vero – che la conoscenza, che già in sé è un valore, può contribuire a proteggere meglio un'opera.

Restauro, ripristino, copia

Dunque, uno dei fenomeni che più mi avevano colpito durante la mia attività postsismica in Basilica era costituito dal numero incredibile di persone che si offrivano, anche gratis, di rifare i dipinti murali coinvolti nel crollo “com'erano in origine” e che alle mie obiezioni rispondevano, senza esitare, “ma si sa!”

La cosa era molto preoccupante per il timore che, da parte della “Commissione per il restauro



Assisi, la Basilica di San Francesco vista dalla Rocca

¹ Cfr. «*Digitalia*», (2009), n. 1: Giuseppe Basile, *Il digitale nel restauro [...] p. 24-43.*

della Basilica”, i cui membri (a parte lo scrivente) non avevano nessuna esperienza in merito, si finisce con l’autorizzare dei falsi al posto dei dipinti ritenuti – ancora una volta per mancanza di specifica esperienza - “distrutti”.

Del resto, nei primi mesi dopo il terremoto, non poteva certo prevalere la soluzione poi affermata, cioè la ricomposizione, il restauro e la ricollocazione dei frammenti, non solo perché si trattava della soluzione più difficile da condurre (almeno a livello di opinione pubblica media) ma anche, e soprattutto, perché mancavano allora le condizioni minimali per alimentare una tale ipotesi, se si pensa che tutto ciò di cui si poteva disporre a due mesi dal sisma era il volto di San Rufino, cioè poche centinaia di frammenti a fronte di un totale che già si preannunciava enorme, anche se nessuno avrebbe mai potuto prevedere di dovere avere a che fare con 300.000 frammenti.

I primi a farsi avanti erano stati pittori giapponesi che, tramite la loro Ambasciata in Italia,

facevano sapere di essere in possesso di tecniche particolari che avrebbero loro consentito di “far tornare più belli di prima” gli affreschi scomparsi.

Ma poi erano seguiti gli altri, tra cui parecchi italiani – anzi la proposta più originale (ricostituire le immagini perdute tramite le due tecniche della *astrazione cromatica* e della *selezione cromatica*, impiegate da alcuni restauratori per la reintegrazione delle lacune) era venuta proprio da parte italiana, per quanto lo stesso proponente la ritenesse irrealizzabile (ma solo a causa della insostenibilità dei costi ...), e comunque alla “Commissione ” erano stati fatti arrivare da parte di uno dei suoi componenti dei bozzetti di alcuni dei Santi crollati in cui l’ignoto (per me) autore aveva ottenuto risultati inaccettabili, dato che si trattava di copie fotografiche sottoposte a “trattamento particolare”, che avrebbero dovuto dare l’impressione che si trattasse di dipinti murali veri e propri.

Per parecchio tempo, fino alla riapertura della Basilica Superiore (29 novembre 1999), quei bozzetti sono rimasti dietro la tenda che copriva il vano della finestra del Parlatorio Grande, l’ambiente (uno dei pochi agibili dell’intero complesso conventuale) in cui teneva le sue riunioni la Commissione, vera presenza “palpabile” di quella che tanti pensavano fosse la vera soluzione: facile, poco costosa, in grado di chiudere tempestivamente quelle due enormi “occhieie” vuote nella volta del sacro edificio, la cui presenza (essi sostenevano) avrebbe penalizzato l’eccezionalità dell’impresa, cioè la riapertura della Basilica restaurata a soli due anni dal terremoto.

Poi le cose, com’è noto, andarono diversamente, soprattutto grazie all’intervento dei Frati del Sacro Convento, il cui Capitolo, appositamente riunito dal Custode Padre Giulio Berrettoni, prese all’unanimità la decisione di respingere qualsiasi soluzione alternativa alla ricollocazione dei frammenti originali nei tempi necessari ad un’operazione così impegnativa².



Assisi, interno della Basilica di San Francesco

² Nel frattempo, anche per guadagnare tempo, avevo messo a punto, con l’aiuto di Sandro Massa, un metodo di ricostruzione virtuale dell’immagine della Vela di San Matteo proiettata su un modellino in scala 1: 5.

Quella della *autenticità* costituisce, com'è noto, una questione fondamentale nella storia del restauro moderno, tanto che ad essa furono dedicati ad Assisi diversi convegni e seminari specialistici, a cominciare dal grande Convegno di Primavera del marzo 2001 (*La realtà dell'Utopia*, in particolare la sessione *Autenticità-identità: culture a confronto*).

Restauro e ri-creazione

Contemporaneamente, sempre nella convinzione che è necessario agire su più piani e mettere in campo strumenti diversificati a seconda dei destinatari, veniva allestita nella Sala Norsa, di fronte alla Basilica, in connessione con i due Santi Antonio da Padova e Benedetto restaurati e in attesa di essere ricollocati, una mostra di opere di Silvana Leonardi (*Francesco fratello del mondo*) ispirate proprio alla tematica della frammenta-

rietà delle immagini danneggiate dal terremoto³, facendo così toccare con mano come quelle immagini potessero ancora oggi ispirare qualsiasi tipo di creatività, che è però cosa assolutamente diversa dal restauro (fig. 1).

Ancora una volta, pertanto, la cosiddetta "gente della strada" aveva recepito benissimo un concetto che, nella formulazione di veri o più spesso presunti specialisti, diventa talmente complicato da risultare inintelligibile – come del resto era accaduto qualche tempo prima, quando era stata condotta una indagine statistica presso il pubblico che visitava il cantiere dei frammenti, con risultati la cui intelligenza e maturità poteva apparire imprevedibile solo a quanti (e sono tanti, anzi direi la stragrande maggioranza) non si erano mai presi la briga di controllare se veramente coincide con la realtà quello che da loro viene attribuito al modo di sentire e di giudicare della



Figura 1: Silvana Leonardi, *Francesco fratello del mondo*, Retablo, 2001⁴

³ Mario Lunetta, *Francesco fratello del mondo. Una interpretazione di Silvana Leonardi* cfr. *Dall'Utopia alla realtà*, 2, a cura di G. Basile e P. Nicola Giandomenico, Assisi, marzo 2001, p. 25-33).

⁴ Il Retablo è ispirato ai frammenti nei quali il sisma aveva ridotto alcuni affreschi della Basilica Superiore.

pubblica opinione (per esempio, quando il 95% degli intervistati condivide la decisione di recuperare i frammenti pur nell'incertezza del risultato finale, l'84% giudica preferibile ricollocare i frammenti una volta restaurati, piuttosto che esporli in museo e infine il 48% ritiene che sarebbe meglio lasciare dei vuoti nella decorazione pittorica in corrispondenza delle figure crollate piuttosto che ricorrere a soluzioni alternative alla ricollocazione dei frammenti originari)⁵.

Perché ricostruire criticamente l'aspetto originario

1. Queste esperienze ebbero a riconfortarmi sulla utilità di riprendere una mia vecchia idea, nata in occasione della annuale attività di controllo dei dipinti murali della Basilica, iniziata una ventina di anni fa partendo dalla Inferiore per poi passare alla Superiore, e che proprio a contatto con le *Storie di San Francesco* di Giotto, incomparabilmente più degradate e pertanto più impoverite rispetto ai cicli pittorici della Basilica Inferiore, mi aveva riconfermato nella intenzione di mettere a punto uno strumento di immediata spendibilità, quale appunto avrebbe potuto essere la ricostruzione dell'aspetto originario di quei dipinti, per fare notare la differenza enorme tra la sontuosità materica originaria e l'ombra di essa quale è riscontrabile oggi nella maggior parte di quelle scene.

Una differenza che oggi è diventata molto più difficile da cogliere anche da parte degli studiosi specializzati, a causa della tendenza ormai consolidata a ricercare nelle opere d'arte soprattutto i valori extra formali, o comunque a surrogare la percezione anche materica dell'opera con l'equivalente fotografico o addirittura digitale.

Peraltro, lo spettacolare sviluppo tecnologico della capacità di riprodurre le opere a colori⁶ ed il massiccio bombardamento delle stesse immagini di un determinato oggetto cui siamo sottoposti sempre più frequentemente, rende quasi naturale pensare che quell'oggetto (opera d'arte, monumento, paesaggio, etc.) non abbia mai potuto avere un aspetto diverso. Tanto più se – come generalmente accade – scatta contestualmente il ben noto, diffusissimo “pregiudizio” (cioè falsa convinzione) in base al quale l'opera d'arte è immutabile dato che l'arte è eterna.

Un “pregiudizio” che soltanto in questi ultimissimi anni si è andato attenuando (anche se ancora ben lungi dallo scomparire), soprattutto grazie alla martellante campagna sul deterioramento e il degrado dei Beni Culturali che ha consentito ad un numero non esiguo di realtà produttive tradizionali (industria edilizia, fabbricanti di attrezzi, di macchine, di apparecchiature scientifiche, enti di ricerca pubblici e privati) di riciclarsi nella attività di conservazione e restauro non solo di opere d'arte e monumenti storici ma dei centri storici, del cd “tessuto edilizio”, dei giardini, del paesaggio, del territorio.

Inutile dire quanto poco abbia giovato alle opere d'arte questo ampliamento di scala, che non ha precedenti nella storia: tanto che si può affermare senza tema di essere smentiti che, paradossalmente, l'aumentata attenzione, anche da parte dei mass media, alla sopravvivenza dei Beni Culturali, cioè di tutto ciò che serve a studiare, ricostruire, immaginare il nostro passato, ha finito col rendere meno sensibile la percezione del degrado a meno che questo non assuma caratteri macroscopici.

Tanto che, il giorno successivo al terremoto, rivelatasi per fortuna infondata la notizia cir-

⁵ Marco Causi, *Indagine sul pubblico visitatore del cantiere di restauro dei dipinti in frammenti della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, in *Dall'Utopia alla realtà*, 3, cit., Assisi, settembre 2001, p. 22-23 e, successivamente, in *Restauro in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell'Utopia*, Perugia, 2007, p. 223 - 227.

⁶ Con risultati ancora – checchè ne dicano i produttori – assai lontani dalla perfezione.

colata la sera prima, secondo la quale la volta della Basilica sarebbe risultata completamente crollata, si poteva notare come una sorta di delusione nei professionisti dell'informazione, prontamente riflessa nel servizio televisivo di un ben noto addetto ai lavori che cercò di ridimensionare drasticamente tutto osservando che non era per nulla sicuro che i Santi dell'Arcone e il San Girolamo fossero di Giotto e, quanto a Cimabue, era perduto già da prima in quanto alterato ... - figurarsi se ci si sarebbe dovuti preoccupare per il fatto che i riquadri con le *Storie di San Francesco* apparivano ricoperti da uno spesso "crostone" di polvere concrezionata, la cui rimozione per via di abrasione avrebbe poi richiesto molta più perizia e attenzione che non altre zone macroscopicamente rovinate.

E infatti nelle dichiarazioni alla stampa del coordinatore e portavoce della Commissione non si parla mai del ciclo di Giotto, se non per dire che stava bene⁷.

Del resto, non saprei a cos'altro imputare la mancata realizzazione, nella Basilica Superiore, di una bussola dotata di un sistema abbattipolvere, se non a questa viscerale sottovalutazione di quei danni che non comportino perdita appariscente di materiale costitutivo - e pensare che, in occasione delle ricognizioni effettuate dall'Istituto centrale del

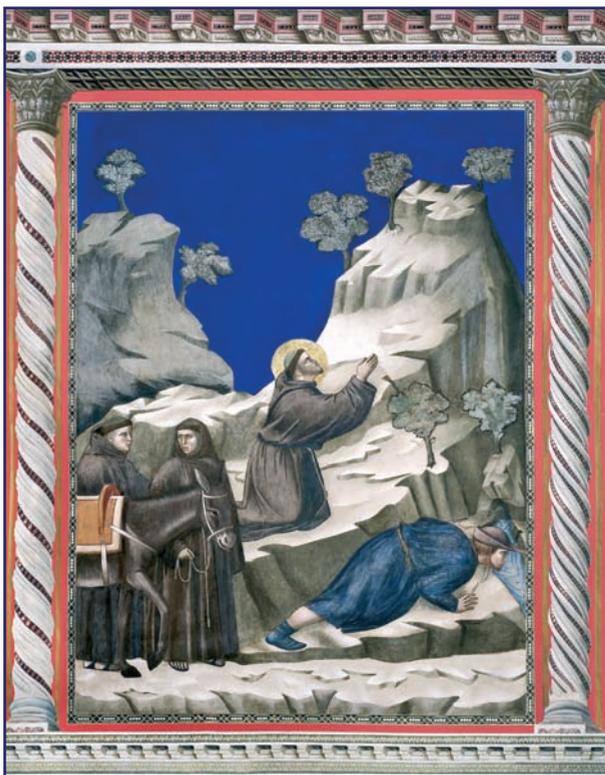
restauro nell'inverno 1993, erano stati rimossi ben 80 chili di polvere mista a inquinanti e che, sul momento, poteva sembrare avesse avuto un certo effetto positivo, sui responsabili della Basilica, fare toccare loro con mano come proprio una secolare attività di "gestione" quotidiana errata (oggettivamente anche se senza colpa) avesse causato quell'impoverimento della superficie pittorica, ridotta a poco più di una reliquia proprio a causa di spolverature e pulizie fatte su una superficie solo apparentemente liscia e compatta⁸.

2. Oltre a questa funzione primaria di *memento* l'operazione contiene anche un aspetto informativo, dato che, per sfruttare al meglio la disponibilità del ponteggio che allora interessava l'intero involucro della Basilica Superiore⁹, e nonostante la situazione di permanente emergenza, se non altro per rispettare i tempi che ci si era dati per portare a buon fine il lavoro prima della riapertura della Basilica per il Giubileo, ero riuscito a fare in modo che l'apposito Servizio dell'ENEA diretto da Sergio Omarini potesse effettuare una campagna di indagini non distruttive (purtroppo soltanto campionaria) sulla decorazione dell'intera Basilica e in particolare sulle Storie francescane di Giotto, rimaste accessibili più a lungo grazie all'impiego di un tra-

⁷ Uno dei 5 membri della Commissione, Paolo Rocchi, di fronte al vero e proprio ruscellamento che nella notte del 28 dicembre 1997 ebbe a interessare la parete destra della Basilica compresi un paio di riquadri delle *Storie francescane* di Giotto, si meravigliava del mio sconcerto per un danno che interessava " poche decine di metri quadri di intonaco"...

⁸ In occasione di mie lezioni ai frati del Sacro Convento per illustrare in che cosa consisteva l'attività di controllo e manutenzione che di anno in anno effettuavamo sulle decorazioni murali delle due Basiliche (dato che non si trattava di restauro ...) avevo infatti mostrato spesso foto a luce radente delle superfici dipinte. La situazione di estrema urgenza, nell'imminenza della riapertura della Basilica per il Giubileo, non aveva consentito di fare accettare ai frati l'idea di una bussola tecnologicamente così complessa e per di più senza precedenti, tanto da fare temere il verificarsi di seri inconvenienti anche soltanto nella gestione quotidiana. Rischio artatamente ingigantito da progettisti venutisi a trovare improvvisamente di fronte a problemi con i quali non avevano nessuna dimestichezza.

⁹ Con l'occasione infatti furono effettuati rilevamenti delle *giornate*, documentato fotograficamente il ciclo giottesco mediante microscopio e macrofotografia (*Microgiotto*) e a luce radente (*Giotto segreto*), eseguiti *calchi* di una cinquantina di particolari delle decorazioni murali, da utilizzare nello studio delle tecniche tradizionalmente impiegate per il "riporto" dei disegni su muro.



battello e quindi anche dopo che era stato rimosso il ponteggio generale.

Il rilevamento dei materiali costitutivi degli strati pittorici del ciclo giottesco era in realtà iniziato, in relazione a specifici problemi di degrado, prima del sisma e dovette essere continuato anche dopo la riapertura della Basilica. Proseguendo nel percorso iniziato nel '98 con le rivoluzionarie rilevazioni sulla tecnica del cosiddetto Maestro Oltremontano, esso costituisce il primo contributo nel campo su base scientifica relativo alle *Storie francescane*. Ma bisogna aggiungere che esso è servito anche, in taluni casi, a confermare o meno supposizioni derivanti dalle osservazioni diret-

te dell'opera, condotte ripetutamente dallo scrivente fin dai tempi del cantiere di controllo e manutenzione del 1993 e dall'autore delle ricostruzioni, Fabio Ferneti, in occasione dei lavori di restauro conseguenti al sisma del '97.

Perché il carattere più specifico di questa operazione consiste – coerentemente con la motivazione di fondo – nel limitare la ricostruzione allo sviluppo di tracce ancora (per quanto microscopiche) esistenti e nel risalire all'aspetto originario solo attraverso una interpretazione scientificamente fondata delle alterazioni presenti sulla superficie pittorica.

Non dunque per analogia con opere dello stesso autore o della stessa scuola o

della stessa epoca né, tanto meno, mediante considerazioni di "compatibilità" tecnica e formale ("come doveva essere"): pertanto, direi ineluttabilmente, con zone "irrisolte"¹⁰.

Tecnica "mista", digitale e manuale

Resta solo da sottolineare che la tecnica impiegata, piuttosto tradizionale rispetto a quella digitale, certo più attuale, deriva dalla constatazione di quanto, ancora oggi, siano insoddisfacenti i risultati di operazioni analoghe e per esempio (per restare nell'ambito della Basilica) della ricostruzione della Grande Crocifissione di Cimabue pubblicata nel volu-

¹⁰ A parte la *Canonizzazione*, dove non avrebbe potuto esserci alternativa alla invenzione tanto enorme è la lacuna, punti irrisolti sono tra gli altri: la nuvola dietro la mano nella *Rinuncia agli averi*; il colore del tondo nella *Morte del Santo*; la identificazione e la individuazione cromatica di numerosi particolari nel *Riconoscimento delle Stimate*; il colore del terreno nella *S. Chiara prende congedo dal morto Francesco*; i motivi decorativi della coltrice e delle armature nella *Confessione di una donna risuscitata*.

me dedicato, nel 1991, dall'ENEL alla illustrazione della Basilica in occasione della nuova illuminazione di essa (fig. 2).

Si tratta in realtà di una tecnica "mista" ottenuta attraverso un procedimento piuttosto complesso, che si riporta qui di seguito con le parole stesse dell'autore, che è un restauratore diplomatosi all'ICR ma con particolari doti di percezione e capacità di resa pittorica delle opere prese a modello.

"Le foto digitali ad alta risoluzione delle scene sono state ritoccate con l'ausilio del compu-

ter, con il programma Photoshop, intervenendo sulle sole parti mancanti e su quelle più rovinate e utilizzando – per quanto possibile – gli stessi colori impiegati da Giotto.

Tale procedimento ha consentito di apportare delle modifiche alle foto digitali, per esempio correggendo e aggiungendo nuovi colori o cambiando certi dettagli nelle singole foto.

Ultimata la fase di lavoro al computer, si presentava il problema della scelta di un supporto cartaceo in grado di garantire un'ottima qualità di stampa, in modo da consentire di



Figura 2: Ricostruzione digitale di un particolare della Grande Crocifissione di Cimabue¹¹

¹¹ Autori vari, San Francesco. Testimonianza artistica, messaggio evangelico, Milano, ENEL, 1991, p. 217.

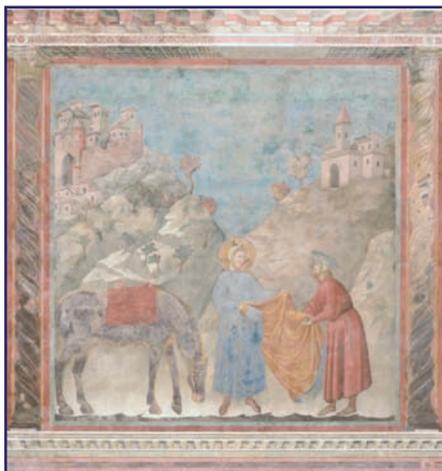


Figura 3: *Dono del mantello allo stato attuale dopo il restauro*



Figura 3bis: *Dono del mantello nella restituzione virtuale*



Figura 4: *Compianto delle Clarisse allo stato attuale, dopo il restauro*

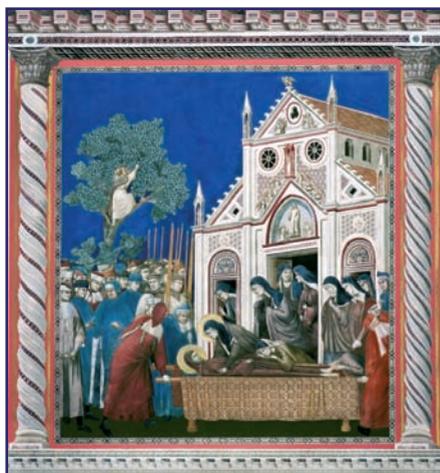


Figura 4bis: *Compianto delle Clarisse nella restituzione virtuale*

potere intervenire successivamente con il ritocco a mano.

Con l'intervento manuale, cioè impiegando pennello e colori nonché matite, si è proceduto alla fase di finitura delle tavole, per perfezionare il precedente lavoro di ricostruzione digitale allo scopo di ottenere un risultato pittorico più raffinato, non raggiungibile con il solo ausilio del computer.

Per questo motivo, alcune parti come i cieli,

sono stati tutti colorati manualmente, per non renderli troppo uniformi, ciò che avrebbe appesantito eccessivamente le ricostruzioni.

Il tipo di colori scelti per il ritocco delle tavole, sono gli acquarelli Winsor & Newton, della serie stabile, e tempere della stessa marca.

Terminati gli interventi di ritocco manuale, tutte le tavole sono state sottoposte a una verniciatura finale opaca, per fissare il colore, per uniformare le parti stampate con

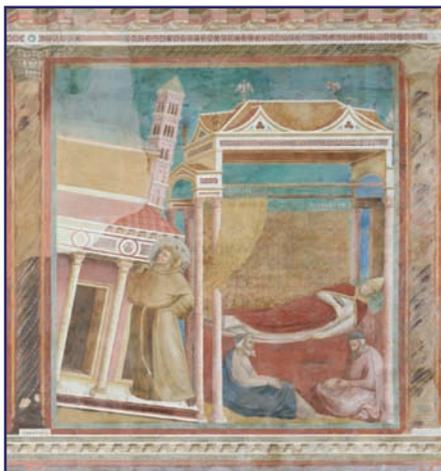


Figura 5: Sogno di Innocenzo III allo stato attuale, dopo il restauro

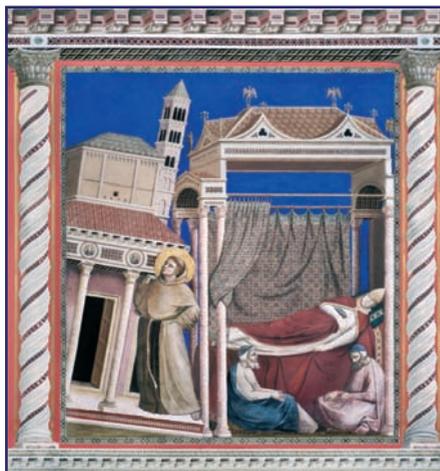


Figura 5bis: Sogno di Innocenzo III nella restituzione virtuale

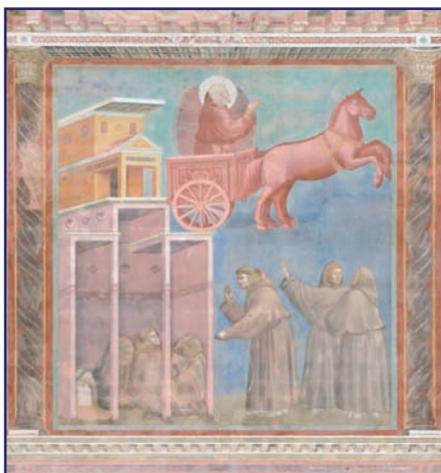


Figura 6: Visione del Carro di fuoco allo stato attuale, dopo il restauro



Figura 6bis: Visione del Carro di fuoco nella restituzione virtuale

quelle ritoccate a mano e, infine, per conferire alle ricostruzioni l'aspetto satinato tipico dell'affresco.

Nella fase di verniciatura, si è proceduto con delle prime mani applicate a pennello per es-

sere certi di fissare il colore, mentre le mani finali sono state date a spruzzo, tramite un nebulizzatore manuale, che garantiva un maggiore controllo nella stesura della vernice e quindi un risultato più omogeneo¹².

¹² Cfr. F. Fenneti, *Ipotesi di ricostruzione dello stato conservativo originario del ciclo pittorico*, in *Giotto com'era. Il colore perduto delle Storie di San Francesco nella Basilica di Assisi*, Roma, 2007, p. 20 -21.

* Per tutti i siti web l'ultima consultazione è avvenuta il 30 giugno 2012.