

Per ricordare Leonetto Tintori: vecchi restauri e nuove ricerche

di Cristina N. Grandin

Sono grata a chi mi ha offerto la possibilità di dare voce alla mia testimonianza, per ricordare un uomo a me molto caro come Leonetto Tintori. È stato il mio Maestro ed io la sua assistente per 10 anni: da lui ho imparato un modo nuovo di vedere, capire e giudicare la pittura antica, soprattutto quella murale, a cui come restauratore prima, ed esperto conoscitore poi, egli dedicò la vita intera. Lo conobbi che era già anziano, ma solo negli anni, perché la curiosità e la voglia di fare, lo resero sempre fanciullo. Mi volle con sé per avviare a Vainella, il progetto a lungo amato di uno speciale Laboratorio di Ricerca, in cui condurre uno studio razionale e scientifico, sulle tecniche della pittura murale, di cui conosceva bene per esperienza, le eccellenze da salvaguardare e le problematiche da risolvere. Ma prima di descrivere l'importanza del lavoro messo in atto con il Laboratorio, mi sembra necessario sottolineare alcuni aspetti relativi all'attività di Leonetto, come restauratore e pioniere di ricerca, che a volte oggi mi sembrano fraintesi. In questi anni ho avuto modo di leggere e ascoltare molte cose dette su di lui, da studiosi e professionisti autorevoli, i quali non hanno esitato, nel frangente di nuovi e celebrati restauri, ad imputare al suo operato le cause dei danni e dei malanni da risanare. Non sono mancate nemmeno delle buone tesi universitarie, che hanno fatto ordine nel lungo elenco delle sue campagne d'intervento. Fu giudicato ai suoi tempi dalla critica d'arte istituzionale, come lo rimane tuttora dalla scienza della conservazione ufficiale. La capacità di saper strappare gli affreschi, il colore neutro nell'integrazione delle lacune, l'uso di materiali diversi da quelli antichi, le collaborazioni scientifiche internazionali, l'insofferenza ai dettati burocratici, queste posizioni coraggiose, gli sono costate care. Le critiche e le polemiche che avevano accompagnato il suo cammino, lo amareggiavano ancora e a volte me ne parlava, esprimendo tutta la rinnovata sofferenza



per gli equivoci in sospeso. È con questo ricordo che mi sento in dovere, in veste di sua ultima portavoce, di risvegliare la memoria su quegli anni (semmai ce ne fosse bisogno verso le nuove generazioni di studiosi!) e su come un uomo semplice, come Leonetto, abbia saputo e dovuto affrontare in prima persona, il peso di un cambiamento epocale.

A sinistra, *Autoritratto*, olio su tela, 1925. A destra, *Ritratto della moglie Elena*, 1933

Gli anni '30-'70

Negli anni in cui Tintori opera restaurando i capolavori più importanti della pittura murale italiana, le norme che disciplinano la tutela del patrimonio artistico, attingono alla legge n. 1089/1939 a tutt'oggi valida anche se migliorata con provvedimenti successivi più specifici. Il Ministero della Pubblica Istruzione per le Antichità e Belle Arti, preoccupato all'epoca di regolamentare gli scavi archeologici fortuiti, di sorvegliare l'alienazione dei monumenti nazionali e d'impedire il commercio clandestino delle opere da parte dei privati, legiferava poche e scarse "disposizioni per la conservazione, integrità e sicurezza delle cose d'interesse artistico e storico"¹. In queste

¹ A. COPPOLA, *La legislazione dei beni culturali*, Napoli, 1997, pp.165-177, cfr. L.1089/1939, c.II e L.1487/1939.

“cose” di interesse storico artistico, rientravano i musei, le biblioteche, gli archivi e le bellezze naturali, a cui appartenevano le “bellezze d’insieme” (urbanistiche e paesaggistiche) e le “bellezze individue” (i singoli manufatti artistici, architettonici, archeologici), sottolineando come allora, il valore delle opere soggette a tutela, risultasse intrinseco all’antichità e legato all’estetica delle cose stesse. Nell’immediato dopoguerra, i provvedimenti governativi più urgenti, cercavano di fronteggiare il contrabbando estero delle opere trafugate e l’enormità di macerie ereditata coi bombardamenti. Nel 1954 compare per la prima volta, la definizione di “bene culturale”², in cui con il termine “bene”, si sottolinea la funzione economica e il valore nazionale del patrimonio artistico, mentre l’aggettivo “culturale”, respinge del tutto il criterio estetizzante che stabiliva il pregio dei monumenti. L’alluvione di Firenze nel 1966, metterà in luce i vuoti organizzativi e legislativi in fatto di tutela del patrimonio artistico nazionale, rimediando nel 1972, con l’emissione della prima Carta Italiana del Restauro³. Una chiara presa di coscienza giuridica e normativa, che servirà a delineare gli ambiti di competenza della conservazione e del restauro vero e proprio. Verrà sancito un protocollo unitario d’intervento, condivise le metodiche d’applicazione, incentivata la diagnostica scientifica, promossa la fotografia a documento di rilievo. La tutela dell’opera d’arte, uscirà per sempre dalla dimensione artigianale di cura privata, per diventare una mansione vigilata di carattere pubblico.

Nel 1972, Leonetto Tintori, alla soglia dell’età pensionabile, ha alle spalle più di 40 anni di attività e centinaia di importanti restauri. Ha fronteggiato da solo le difficoltà del suo incarico, sostenuto da una scrupolosa etica professionale, senza l’ausilio della scienza, dell’analisi di laboratorio, della tecnologia strumentale, dell’indizio storico, del placito solidale, della metodologia collaudata e, soprattutto, delle normative di legge istituzionali. “Ero fiero della fiducia accordatami, ma allo stesso tempo trepidante e poco sicuro che le mie capacità fossero all’altezza del compito. La stessa paura, paura dell’imprevisto, è stata sempre presente anche in seguito, e credo da questa paura di insicurezza sia dipeso il sempre maggior controllo delle più accorte sfumature di metodo e dei materiali usati”⁴. In tempi ingordi e dai risultati spavaldi, questo atteggiamento di prudenza dovrebbe far riflettere.

² Il termine viene adoperato per la prima volta nella “Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di 4° conflitto armato” durante il trattato dell’Aia del 1954.

³ F. GURRIERI, *Restauro e conservazione*, Polistampa Firenze, 1992, pp. 51-72.

⁴ L. TINTORI, *Autoritratto*, Firenze, 1986, p. 38.

Il miglior modo di avvicinarsi ai maestri del passato è senza dubbio quello di dedicarsi alla conservazione delle loro opere

Al restauro Leonetto ci arrivò quasi per caso, con la naturalezza tipica in quel periodo, di chi, avendo sensibilità e talento innato, si prodigava a mantenere in buono stato le opere d'arte della propria città. A Prato iniziò con i lavori in Duomo (1932-1939), operando sulle pitture murali del transetto e del coro. "Conquistata con un impegno tenace, rivedo la prima impalcatura montata per me nella Cappellina immersa nella suggestiva penombra densa di secoli. Importante incontro con elevate espressioni della



Ponteggi in Duomo,
xilografia
(Leonetto Tintori,
1985)



Tabernacolo di Filippino Lippi, opera bombardata nel 1944, poi ricomposta e restaurata da Leonetto Tintori (Prato, Museo di pittura murale)

materia antica e con i guasti da arginare”.

In questa circostanza, conobbe e fu apprezzato da un allora giovane soprintendente Ugo Procacci. “...Anni di raccoglimento e di approfondimento. Continuamente a contatto con opere d’arte importanti come gli affreschi del coro di Filippo Lippi, le sculture di Mino da Fiesole o di Andrea Pisano ecc. Lentamente penetrai e presi confidenza con un mondo di autentica creatività”⁵. Poi fu la volta del salvataggio del Tabernacolo del canto Mercatale, opera di Filippino Lippi, distrutto totalmente sotto i bombardamenti del 1944 e pazientemente ricomposto nei suoi mille frammenti, come oggi si ammira nel Museo di pittura murale in San Domenico.

Grazie ai consigli e alla stima di Procacci, Tintori fu incoraggiato a svolgere incarichi più impegnativi anche fuori città. Lavorò a Cortona, San Gimignano (1943), Arezzo (1945), Pisa (1948) Firenze (1950), Empoli (1953), per poi ritornare in città sugli affreschi della chiesa di San Niccolò, le sinopie di palazzo Datini, le pitture nel Convento di San Francesco (1956-1958), in un’ascesa continua di incarichi sempre più prestigiosi. Gli esordi lontani nel 1932 come pittore – decoratore – imbianchino, in funzione alle modeste richieste della committenza privata locale, avevano lasciato il posto alle commissioni più impegnative per conto

della Soprintendenza alle Gallerie fiorentine, ma in seno alla formazione artistica giovanile, risiedeva il merito alle sue capacità.

Il sistema antico

Oggi sarebbe impensabile e quasi sbagliato, affidare il restauro di un qualsiasi dipinto, alle mani di un bravo pittore e credere che nelle segrete ricette di bottega, si nascondano la buona e la cattiva sorte dei monumenti, eppure questo è stato per secoli, l’unico modo conosciuto e praticato per la salvaguardia delle antichità.

⁵ L. TINTORI, 1986, cit., p.33.

“L’arte del restauro non è cosa che indovinar si possa, ma esige, oltre le naturali disposizioni, un corredo di cognizioni fondamentali che fa d’uopo procacciarsi prima di esercitarla, la mancanza delle quali è sempre stata cagione di tanti guai. La si consideri nelle seguenti tre parti: 1) la *meccanica* la quale comprende ciò che i francesi chiamano *parquetage*, vale a dire il risarcimento delle tavole, la foderatura dei quadri, il trasporto dei dipinti dalla tavola alla tela e dal muro; 2) la *chimica* che si riferisce alla fabbricazione delle vernici ecc. e che è in rapporto specialmente al *pulimento*; 3) l’*artistica* che riguarda le cognizioni e la scelta dei colori opportuni per il restauro e le pratiche speciali per tutto ciò che ha relazione all’opera del pittore. Il perfetto restauratore insomma, deve avere tutte queste attitudini e soprattutto, deve rinunciare alla propria personalità artistica o meglio dimenticare del tutto le proprie tendenze ed uniformarsi invece strettamente agli svariatissimi stili degli infiniti autori dei quali è chiamato a ripararne le opere ... Non deve alterare il carattere o meglio l’originalità del dipinto imprimendovi il proprio ... Deve essere pittore in tutta l’estensione del termine e versato in tutte le pratiche dell’arte ... se egli dovrà rimettere dei pezzi talvolta anche importantissimi in un quadro che subì forti avarie, dovrà rimetterli in modo così perfetto, pittoricamente parlando, da non poterli distinguere”⁶.

Così riporta il famoso manuale del conte Giovanni Secco Suardo⁷ a cui fanno ricorso con fiducia molti restauratori del secolo scorso, Tintori incluso quando nel 1932, accetta con entusiasmo il compito di *“ricostruire lo stemma* (Datini che si trovava sulla facciata del canto dell’Aiale, n.d.r.) *come lo si poteva vedere nei manoscritti dell’archivio*”. In quei tempi, le doti indispensabili al mestiere, erano rappresentate dall’abilità manuale e dalla versatilità stilistica, espletate a tutti gli effetti dal pittore, unica figura competente che in sede di manutenzione e restauro, riusciva a garantire all’opera d’arte, i provvedimenti necessari alla sua sopravvivenza.

*“Rivisto a distanza e con più preciso concetto sul significato del restauro e della conservazione, non posso considerare quel mio lavoro che uno scempio, non perché il risultato ottenuto non fosse quello desiderato dai committenti, bensì perché, nella mia manipolazione, non mi ero affatto curato di conservare quel poco di autentico che c’era rimasto”*⁸.

I criteri di reversibilità e riconoscibilità dei materiali di nuova integrazione, nonché il divieto di ricostruire le parti mancanti di qualsiasi dipinto, prescritti di norma dalle metodologie conservative attuali, avrebbero fatto al-

⁶ G. PIVA, *L’arte del restauro*, Milano, 1984, pp. 6-9.

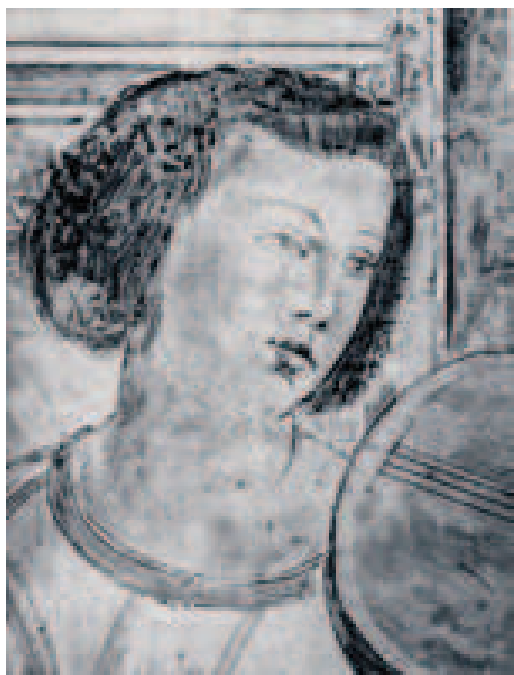
⁷ G. SECCO SUARDO, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell’arte del restauratore dei dipinti*, Milano, 1866 e *Il restauratore dei dipinti*, Milano 1894, rist. 1927.

⁸ L. TINTORI, *Antichi colori sul muro. Esperienze nel restauro*, Firenze, 1989, p. 4.



Firenze, S. Croce,
Cappella Bardi, Giotto,
*Apparizione di S. Francesco a
frate Agostino*. L'affresco prima
del restauro con i rifacimenti
di Gaetano Bianchi e dopo
l'intervento di rimozione
delle parti apocriefe, fatto da
Leonetto Tintori nel 1957





Firenze, S. Croce, Cappella Peruzzi, Giotto, *Convito di Erode*. Un particolare del suonatore di viola con i ritocchi pittorici di A. Marini e dopo il restauro di Leonetto Tintori nel 1958/'61

l'epoca inorridire chiunque. Negli anni '30, i capolavori iniziano a malapena a liberarsi dalle patine scure d'invecchiamento che il gusto ottocentesco aveva romanticamente preservato e per 30 anni ancora, si utilizzeranno nel restauro, materiali d'integrazione tanto simili agli originali da confondersi con essi, nell'ottica di una mimesi di rifacimento che tende a eguagliare la perfezione degli antichi.

“Quella era la prassi corrente e ben altre intromissioni erano state accettate dall'espertissimo Gaetano Bianchi sugli affreschi di Giotto, nella chiesa di Santa Croce a Firenze. In seguito ho potuto appurare come non tutti gli studiosi fossero privi del particolare rispetto dovuto alle opere antiche, e quanto al professor Botti fosse imposto negli affreschi del Camposanto di Pisa o per quelli di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, cioè tali affreschi” non dovevano essere toccati da pennello”⁹

Per molti decenni ancora, la ricostruzione formale delle lacune, sarà una prassi operativa normale nel restauro pittorico di un dipinto, anche quando risulta del tutto fantasiosa e arbitraria: l'esigenza di ripristinare l'unità estetica della composizione, sebbene apocrifa, prevarrà a lungo sulla valorizzazione del frammento autentico. Quando Leonetto opera nella Cappella della Cintola nel Duomo di Prato, interviene sui ritocchi pittorici che Antonio Marini aveva condotto con ben altro spirito, sui frammenti di Agnolo Gaddi e che il vecchio restauratore, aveva provveduto a completare e rielaborare secondo lo stile del tempo, interpretando addirittura l'idea presunta dell'artista. Con altro approccio e nuova filologia, si muove invece Tintori, mentre libera gli affreschi da ogni sorta di rifacimento spurio e,

⁹ L. TINTORI, 1989, cit. p. 4.

Firenze, S. Croce,
Cappella Peruzzi.
Tintori elimina
dalla scena
dell'Ascensione
del Battista, un
viso dipinto da
A. Marini nel
precedente restauro
ottocentesco,
conservandone però
lo strappo.
Lo stesso fece con
i rifacimenti pittorici
condotti ad affresco
da G. Bianchi nella
Cappella Bardi (in
basso a destra)



controtendenza, si avvicina alle idee critiche ed estetiche di Cesare Brandi¹⁰. Ma quando interviene sugli affreschi giotteschi nelle cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce (1957-1961), Tintori ha già assaggiato l'acerbità delle critiche, per aver assecondato in anticipo sui tempi, quell'innovazione ideologica e conservativa tanto auspicata, di cui fu pioniere convinto e precursore suo malgrado.

La "gara di abilità" intrecciata giocosamente contro Gaetano Bianchi che nel 1852 aveva osato integrare a buon fresco le lacune sui dipinti di Giotto nella Cappella Bardi a Firenze, fu vinta da Leonetto, il quale anziché demolirle, le strappò accuratamente, come ancora adesso fanno bella mostra di sé, nei locali attigui¹¹.

Ebbe riguardo in ripetute circostanze, come accadde con le ridipinture sulla Trinità di Masaccio e quelle nel ciclo aretino di Piero della Francesca, occultando l'invasione dei falsi, non con un intervento radicale di eliminazione (per altro impossibile), ma coprendo le superfici con una nuova tinta "neutra", che presto diverrà rimedio e cruccio nel dibattito dei critici d'arte futuri¹².

L'importanza delle copie

L'importanza della copia, risulta del tutto incomprensibile oggi, ma era fondamentale in passato, per favorire la cultura artistica e affinare la maniera pratica. Insuperabile è rimasto nella storia e nella critica d'arte, il giudizio positivo verso questa forma d'esercizio che, tramite l'incisione prima ed il disegno al tratto poi, ha consentito la riproduzione fedele di tanti capolavori, inclusi quelli persi. Il bisogno di replica insito nella copia, è inizialmente vincolato all'illustrazione dei caratteri formali e all'interpretazione stilistica delle opere antiche; il desiderio di diffondere la cultura classica e l'impossibilità di far circolare ovunque le opere che la rappresentano, favorisce nel '700 la produzione di copie, stimolando il collezionismo e sviluppando l'antiquariato. Nella prima metà del '900, subentra la fotografia a immortalare le immagini, preferendo documentare la condizione oggettiva dell'arte, anziché tradurre la versione emotiva ispirata dall'arte, come prima si realizzava con la copia.

¹⁰ Cesare Brandi è fondatore dell'I. C. R., direttore dal 1939 al 1960, e curatore del celebre Bollettino a cui si rinvia cfr. *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, Boll. I.C.R., 1959; *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza storica*, Boll. I. C. R. 1952; *Teoria del restauro*, Roma 1963.

¹¹ M. CIATTI, *La scopritura di cicli pittorici in un contesto ormai modificato. Alcuni esempi nel corso della storia del restauro*, p. 95, in *Il colore negato e il colore ritrovato*, a cura di Cristina Danti e Alberto Felici, Firenze, 2008.

¹² U. BALDINI, *Teoria del restauro*, vol. I, Firenze 1978; vol. II, ibid. 1981.



Leonetto Tintori del
Trionfo della morte
di Buffalmacco
nel Camposanto
monumentale di Pisa
(1950 c.a.)

Agli inizi del XX secolo, la formazione artistica impartita dalle accademie e praticata indistintamente da pittori, antiquari, falsari e restauratori, si basava sull'esercizio manuale di copia, per cui i modelli classici venivano riprodotti, emulati e ammirati, per i canoni eleganti e i materiali pregiati. A queste stesse nozioni, dove ...l'insegnamento era limitato a riprodurre il più fedelmente possibile vecchi disegni di composizioni floreali o al massimo il chiaroscuro di un bassorilievo in gesso¹³ si era ribellato Leonetto Tintori quando, frequentando a Prato la scuola d'arte Leonardo, ne veniva di lì a breve ufficialmente espulso. L'affinità spirituale verso l'opera antica ed il suo creatore, resta a quei tempi un'attitudine fondamentale per accedere al linguaggio artistico, anteposta all'azione stessa di salvaguardia.

“Nel duomo di Prato (...) mi esercitavo in copie a grandezza naturale degli affreschi di Filippo Lippi. Delle mie copie, che ho continuato ad aggiungere alle prime ogni volta si presentava un'occasione favorevole (oltre a Lippi, ho studiato e riprodotto particolari del Trionfo della morte del Camposanto di Pisa, Simone Martini, Masaccio, Daddi e

altri. Lo studio era prevalentemente tecnico ma inconsciamente assimilavo anche il significato artistico ed espressivo), ricordo alcuni giudizi tanto disparati che al momento mi disorientarono. Papini disse che per lui erano esercitazioni senza alcun interesse. Morandi sosteneva che dagli antichi si potevano imparare tante cose. Argan ne lodava l'interpretazione¹⁴ (...) Ora le copie che mi restano servono soltanto quali decorazioni, però a suo tempo hanno avuto una certa importanza quale sondaggio nel pensiero di artisti antichi”¹⁵.

Anche per Leonetto, l'esercizio della copia non è dunque pura imitazione meccanica ma ammirazione profonda, che lo pone vicino ad alcuni pittori (Piero della Francesca, Masaccio, Lotto) e lo allontana rispettosamente da

¹³ L. TINTORI, 1986, cit. p. 8.

¹⁴ “Poiché l'arte è un modo di comportamento, è sempre possibile stabilire, criticamente, in quali periodi della storia quel comportamento sia stato giusto” (G. C. Argan)

¹⁵ Ivi, pp. 53-54.



Copia di Leonetto
Tintori della
Crocifissione di
Masaccio del museo
di Capodimonte a
Napoli (1955 c.a.)

altri (Raffaello, Michelangelo, Botticelli), rimanendo una forma d'indagine conoscitiva, preziosa nell'arco di tutta la sua vita.

“Questa specie di ricognizione in un mondo lontano l'ho perseguita in seguito con rilievi e ricerche fino all'estremo tentativo di imparare a pensare e operare insieme ai vecchi amici”.

I rilievi che egli effettuò a partire dagli anni '60, sugli affreschi di Giotto e Piero della Francesca, con le prime analisi diagnostiche che apriranno la strada al restauro moderno, si basano proprio su quel genere di osservazioni, ricavate dall'esperienza tecnica del pittore, piuttosto che dalla lente dello scienziato novello.

Al lavoro sugli
affreschi strappati
dal Camposanto
Monumentale di Pisa
(1949)



“Nella ‘Missione di Gabriele’ (a Padova negli affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni n.d.r.), i gradini del trono immaginati in marmo prezioso, come tutti i marmi della cappella, furono eseguiti a stucco lucido. Questa tecnica particolare, che può essere elencata tra gli affreschi e che ebbe nell’epoca romana la più larga diffusione, non è mai stata dimenticata del tutto”¹⁶.

La profonda conoscenza delle tecniche artistiche di sua prima formazione e la frequentazione assidua sui ponteggi, gli faranno dire che “*i maestri del passato attraverso la tecnica, i difetti della loro tecnica e le vicissitudini della materia, possono essere capiti come in nessun altro modo. Con il duplice scopo di guadagnarmi da vivere e di rivivere le grandi imprese pittoriche, mi avviai ad una vera missione più che ad un mestiere redditizio*”¹⁷.

Il distacco degli affreschi

Dalla collaborazione giovanile con Ardengo Soffici, da cui veniva chiamato spesso per staccare dal muro i propri affreschi, deriva la grande capacità di

¹⁶ Archivio Tintori, appunti e manoscritti inediti. Gli ultimi restauri condotti dall’I.C.R. sui capolavori di Giotto, confermeranno le sue prime osservazioni. Tutta la documentazione relativa agli interventi di Tintori è stata resa disponibile e successivamente acquisita dal Comune di Padova.

¹⁷ L. TINTORI, 1986, cit. p. 70.



Firenze, S. Felicità,
la cappella Capponi.
Gli affreschi del
Pontormo vennero
strappati da Leonetto
del 1966

Leonetto, di eseguire lo “strappo” di un dipinto, cosa che gli tornerà utile nella sua carriera, quando opererà sulle pitture murali di artisti ben più famosi. Il metodo consiste nel rimuovere dal muro per mezzo di colla e tele, le opere guaste nell’intonaco per trasferirle su supporti sani. La tecnica, già nota in passato nella formula dello stacco a massello, era stata migliorata nell’800 dai francesi, limitando l’asportazione della pittura, allo strato minimo dell’intonaco (distacco) o del solo colore (strappo), rendendo più leggera e mobile l’opera così svincolata dal muro.

“L’unica mia preoccupazione, era di sapere, se sarei stato all’altezza del



compito o no. Seguì alla lettera le istruzioni del libro sul restauro scritto nell'ottocento dal Secco Suardo. I distacchi di affreschi moderni riuscitissimi in precedenza mi tranquillizzavano un po', ma era il primo affresco antico che mi capitava sotto. Non ci furono incidenti di sorta"¹⁸.

L'assenza di strumenti diagnostici per l'accertamento dei danni e l'inefficacia dei mezzi in grado di curarli, ancora negli anni '60, non davano spazio ad alternative di sorta: staccate dal muro per essere salvate dai pericoli imminenti, molte opere tornavano sui luoghi d'origine, minacciate da altri rischi o appese come tele, in collezioni museali ben protette. Tintori fu considerato un eccellente estrattista, eseguendo per circa un trentennio, la rimozione di molti capolavori pittorici, ma non fu esente da polemiche per la pratica ritenuta eccessiva, dimenticando ancora una volta, che il suo operato rimaneva critico ed in linea con le teorie correnti.

“Da tempo una sempre più incalzante serie di accuse per una certa facilità di decisioni favorevoli al distacco, ci impose un compromesso per il “Miracolo della manna” nel Duomo di Siena. Non sono passati molti anni, una decina al massimo, da quando l'affresco invece del distacco, ebbe dal nostro gruppo tutte le cure possibili sul muro (...) Qualcuno sarà meravigliato della rapida riconquista dell'affresco da parte dei solfati, ma le nostre previsioni lo davano per scontato”¹⁹.

Inizia così la lunga stagione degli strappi (1948 - Camposanto Monumentale di Pisa; 1953 - Andrea del Castagno, Cenacolo di S. Apollonia; 1958/59 - Paolo Uccello, affreschi del Chiostro Verde in Santa Maria Novella; 1966/67 - Pontormo, Annunciazione nella chiesa di S. Felicità; e ancora Benozzo Gozzoli, Ambrogio Lorenzetti, Beato Angelico, Andrea del Sarto e tanti altri)²⁰, ritenuti ancora più indispensabili, dopo i disastri lasciati sui monumenti fiorentini, dalla furia dell'alluvione, molti dei quali furono salvati proprio grazie a Tintori e ai suoi provvedimenti d'emergenza (come gli affreschi di Giorgio Vasari e aiuti nella Cappella della Compagnia di S. Luca in SS. Annunziata a Firenze, dove egli tentò di sottrarre rapidamente l'umidità, con un ingegnoso sistema empirico di areazione alla base del muro, compensato dalla costruzione sul fronte di una parete posticcia riempita con sacchi di sabbia, il tutto riscaldato da fiaccole a gas)²¹.

Solo il recupero delle sinopie²², eccellenti rivelazioni emerse dagli arricci svelati (un esempio per tutte quelle di Nicolò di Pietro Gerini, nella chiesa

¹⁸ L. TINTORI, cit. 1986, p. 27.

¹⁹ L. TINTORI, cit. 1989, p. 57

²⁰ Per l'elenco completo delle opere cfr. *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di G. Basile, vol.1, Firenze, 2003, pp. 109-137.

²¹ Ivi, p. 130.

²² La sinopia è il disegno sottostante alla pittura che l'artista esegue sull'arriccio per studiare la composizione in scala reale. Nel disegno si adopera in genere un pigmento minerale rosso, detto appunto “sinopia”.

Affreschi e sinopie
di Paolo Uccello,
strappati da Tintori
nel 1959/'60 dal
Chiostro Verde, in
Santa Maria Novella
a Firenze





di S. Francesco a Prato e quelle del Chiostro degli Aranci nella chiesa di Badia Fiorentina), sostenuto e promosso con convinzione da Procacci e Baldini, riuscì a confortare un poco, l'arte martoriata di quel periodo²³.

Pioniere del restauro moderno

Con l'attività di Leonetto, si afferma una nuova concezione del restauro: muovendo dalla profonda conoscenza e dall'utilizzo dei materiali tradizionali, dei pigmenti, dei leganti e delle tecniche pittoriche antiche, Tintori dimostra un'acuta capacità di lettura verso le opere dei grandi maestri che incontra, decifrando ora le "giornate" di lavoro, i segni dello spolvero, le quadrettature con il filo a piombo, ora i colori preferiti o proibiti da cia-

Badia fiorentina, Chiostro degli Aranci, Storie della vita di S. Benedetto. Particolare di una scena fotografata prima (in alto a sinistra), durante (in alto a destra) e dopo i restauri fatti da Tintori nel 1958/'59 che portarono al recupero delle sinopie

²³AA.VV. *Da Firenze. I secoli d'oro dell'affresco italiano. Mostra di affreschi staccati presentati dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze*, Firenze, 1970.

Gli effetti
dirompenti dovuti
alla solfatazione su
un affresco di
Domenico
Ghirlandaio



scuno, la qualità degli intonaci, le finiture di completamento. Nota il peso dell'invecchiamento che offusca le pitture con i "beveroni" e l'abuso dei ritocchi che suppliscono agli originali mancanti. Non può ancora osservare al microscopio, la malattia dovuta ai solfati e ai nitrati che minacciano gli affreschi, ma vede e tocca i loro effetti devastanti.

Fu il primo intorno agli anni '50, a sperimentare per conto della soprintendenza alle Gallerie di Firenze, l'uso delle resine sintetiche nel consolidamento degli affreschi. L'utilizzo di queste materie, è stato chiamato in causa più volte a suo detrimento, come se Leonetto avesse introdotto in maniera irresponsabile, pratiche e sostanze del tutto inopportune. Per

spiegare il fatto, bisogna risalire a Giotto e ai restauri della Cappella degli Scrovegni iniziati a Padova nel 1956-57. Tintori subentra al ben più noto restauratore Pelliccioli, dopo che quest'ultimo, viene ufficialmente licenziato e con lui, le soluzioni proposte a salvezza degli affreschi giotteschi. Lo scontro in realtà, non è tra i due restauratori, ma tra due grandi poli del restauro italiano: l'Istituto Centrale del Restauro, fondato a Roma da Cesare Brandi (nel 1939 con il sostegno del governo) con G.C. Argan come esponente di punta del Ministero delle Belle Arti ed il Laboratorio di Restauro della Soprintendenza di Firenze (nato in autonomia nel 1934), con Ugo Procacci, Sanpaolesi, altri restauratori e qualche artigiano, che poco e male riconoscevano l'autorità della neonata istituzione romana. Il Laboratorio fiorentino di cui Leonetto faceva parte, era una struttura agile ed efficiente, attenta agli aspetti critici del restauro e favorevole alle innovazioni tecnologiche emergenti: una struttura impegnata soprattutto a conciliare gli interessi storici e scientifici dell'arte, adoperandosi in ogni lavoro, con prontezza e maestria artigianale.

“Scambio di informazioni tecniche o scientifiche, giusta ripartizione del lavoro, collaborazione aperta e costante, sono questioni importanti nel restauro. Questo era il metodo dominante e rispettato nella saggia amministrazione di Procacci”²⁴.

La propensione da parte del Laboratorio a condurre soprattutto “restauri di scoperta, recupero o ripristino” come sottolineerà Paolucci²⁵, esponeva indubbiamente ciascun professionista, ad esiti alterni. Capita che le migliori intenzioni possano essere tradite in qualunque momento da sviluppi ignoti all'origine, ma non per questo l'intero operato di Tintori, deve essere messo sotto processo. Personalmente ritengo che la fiducia da lui riposta nelle resine sintetiche, non sia stata sbagliata, solo un po' eccessiva per quanto inevitabile a quei tempi. Il contributo scientifico era praticamente inesistente: l'I.C.R. che doveva garantire e coordinare la diagnostica in questo campo, non possiede fino al 1961, un gabinetto scientifico ben attrezzato; le università italiane non fanno ricerca e l'industria, rivolta soprattutto alla siderurgia, non studia materie diverse da quelle grezze, mentre l'avanguardia americana, inventa il nylon e la plastica, cambiando faccia al XX secolo. Molte delle sostanze incriminate, presenti ancora sui dipinti murali sottoposti ad attuale revisione, sarebbero imputabili secondo alcuni, all'uso sconsigliato di Tintori, sebbene gli stessi prodotti commercializzati oggi con altri nomi, rimangano in uso e, col senno di poi, siano utilizzati in modo più cauto e circostanziato. La stessa prudenza, riservata non ai materiali plastici di nuova importazione, ma ai metodi selettivi di loro applicazione, non bastò a Leonetto, per tutelare gli affreschi di Giotto,

²⁴ L. TINTORI, cit. 1989, p. 37.

²⁵ A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino, 1986, p. 34.

I test preliminari dei consolidanti e dei fissativi che L. Tintori fece su provini, prima di restaurare gli affreschi del Giudizio universale di Giotto a Padova (1957 c.a., Archivio Privato Tintori)



dalla solfatazione in atto. Questo processo devastante, vera e propria piaga degli intonaci dipinti, nel lontano 1957, era insospettabile per i laboratori scientifici italiani.

Dopo aver interpellato l'I.C.R. a Roma senza ricevere risposte adeguate in materia, Tintori contatta alcuni ricercatori americani del Conservation Centre presso l'Istitute of Fine Arts di New York, dai quali riceve finalmente i chiarimenti tanto attesi. L'intraprendenza personale (e la preziosa amicizia con Eve Borsook) che aveva dato i suoi frutti, risultò però cosa sgradita al Prof. Molaioli, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, per la mancata fiducia dimostrata verso i connazionali e questo la dice lunga su come andassero allora le cose!

“Era stato rilevato, durante l’esame della superficie, il sollevamento del colore, dovuto alla decomposizione dell’intonaco. Il direttore del Museo e i funzionari dell’Ufficio tecnico del Comune avrebbero voluto che proteggersi la pittura con una velinatura. Mi fu faticoso convincerli che, quando fosse venuto il momento di rimuovere la velinatura, gran parte del colore avrebbe seguito la carta o la tela, data la fatiscenza della pittura. Dopo prove e riprove, confronti, discussioni a non finire, alle quali più volte partecipò anche il Consiglio Superiore, la decisione finale fu per un consolidamento realizzato con resina acrilica”²⁶.

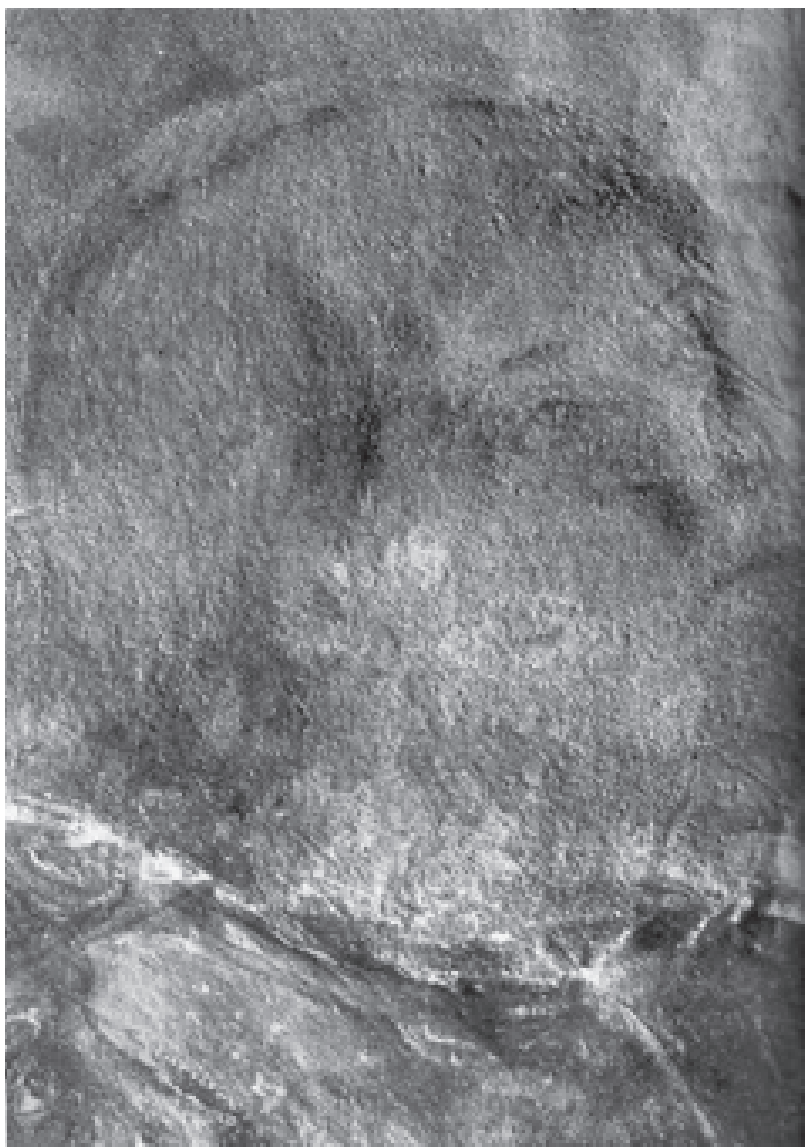
Una decisione non facile data l’importanza dei celebri affreschi e travagliata per tutti, in primo luogo per lo stesso Tintori, preoccupato non di eliminare radicalmente il problema dei sali, né di svolgere un intervento definitivo, ma di garantire al meglio la sopravvivenza dei capolavori in attesa di soluzioni più efficaci. Oggi questo si chiamerebbe provvedimento d’emergenza, in cui il lecito compromesso tra mali minori, sarebbe una scelta obbligata e onorabile: tra perdere irrimediabilmente un’opera e agire tempestivamente per non lasciarla sparire, non ci sono esitazioni.

“Il primo incarico offertomi dal comune di Padova, fu quello di sorvegliare gli intonaci pericolanti all’interno, mentre i muratori provvedevano all’esterno all’istallazione di nuove catene di ferro incluse nel muro. Fu un’occasione unica per studiare con calma le reali condizioni della pittura. Se il pericolo temuto era quello del crollo anche parziale di qualche intonaco affrescato, all’osservazione risultavano visibili ben altri rischi: colore polverulento, colore sollevato in piccole croste, intonaco tumefatto”²⁷.

La polemica sollevata di recente sull’utilizzo delle resine acriliche, di fatto non esiste se inquadrata nella giusta cornice temporale e giudicata nell’ordine delle priorità d’intervento: il consolidamento dei colori polverulenti, sollevati e fragili sopra gli intonaci fatiscenti, è atto preliminare doveroso quanto critico nel restauro, poiché insieme al pigmento, si rischia di consolidare parte dello sporco. La reversibilità e la tenacia dei fissativi impiegati per l’operazione, sono qualità richieste quanto spesso disattese, perché non solo le sostanze sintetiche ma anche quelle naturali (come la gommalacca o la cera proposte in alternativa da Pelliccioli), ingialliscono e diventano col tempo insolubili. La forza adesiva proporzionata alla diluizione, come avviene nei leganti naturali, diminuisce in genere con l’invecchiamento: nelle resine sintetiche rimaneva inalterata e questo, a fronte della rapida perdita dei colori e degli intonaci, sembrava essere un elemento a favore. L’intenzione di arginare i sali, di cui Leonetto conosceva bene l’effetto dirompente dentro e sopra il muro, rimaneva fallace e temporanea, ma il ri-

²⁶ L. TINTORI, cit. 1989, pp. 40-41.

²⁷ Archivio Tintori, appunti e manoscritti inediti.



Prato, Duomo, affreschi di Filippo Lippi. Il degrado della pittura dovuto alla presenza di sali nell'intonaco in un dettaglio della Predica di S. Giovanni

corso alle resine, era l'unica pratica sostenibile. I provvedimenti messi in atto, limitavano il rapido propagarsi del degrado, senza consapevolmente sconfiggerlo del tutto, perciò non mancano in futuro i puntuali solleciti del Maestro, rimasti inascoltati a lungo.

“I restauri a Padova e ad Arezzo erano stati condotti con perfetta conoscenza delle trasformazioni in atto e del pericolo cui erano esposti gli affreschi anche dopo l'intervento. Non mancarono quindi insistenti raccomandazioni sui provvedimenti da prendere per modificare il clima e consigli per l'esecuzione di periodici controlli”²⁸.

La solfatazione non poneva rimedi all'epoca e le prime applicazioni con impacchi di idrossido di bario, secondo il metodo messo a punto da Enzo Ferroni e Dino Dini del C.N.R. di Firenze, risultano essere le coscienziose sperimentazioni ancora una volta messe in atto da Tintori, acclamate (dagli altri) più che criticate (da lui stesso), sugli affreschi di Filippo Lippi nel coro del Duomo di Prato, nei tardi anni '70. Per le generazioni successive di restauratori, la diagnostica scientifica, sarà un supporto analitico oggettivo e scontato nella conservazione delle opere d'arte,

segnando il tramonto definitivo di quell'impegno “etico” implicito nella salvaguardia antica.

Meno voci si alzano a ricordare gli aspetti più innovativi del suo lavoro, nel costante atteggiamento di ricerca e miglioramento, che ha contraddistinto la salvaguardia delle opere. “Una valutazione oggettiva del lavoro di Tintori deve ancor oggi esprimere un sincero apprezzamento per l'equilibrio da lui raggiunto nell'eliminare le ridipinture dell'Ottocento e rimuovere per quanto possibile i residui di interventi precedenti. Tintori non intervenne egli stesso con ridipinture, una tentazione che avrebbe certamente potuto presentarsi(…)”²⁹.

Nel lontano 1957, i restauri della Cappella Bardi in Santa Croce, lo vedono pioniere e critico, sugli interventi neutri delle lacune d'integrazione

²⁸ L. Tintori, cit. 1989, p. 74.

²⁹ G. BONSANTI, *Il medioevo sepolto*, in *Il colore negato e il colore ritrovato*, Firenze, 2008, p. 69.



Durante i restauri nella Cappella degli Scrovegni a Padova (1957-1962), Tintori prende scrupolosamente appunti sullo stato di salute degli affreschi, osserva la tecnica pittorica di Giotto, rileva le "giornate" pittoriche eseguite ad affresco, le parti dipinte a tempera, i particolari ricoperti d'oro

dove interviene col colore neutro, per esortare al meglio la qualità degli originali.

“Cadere ancora nell'errore e nella presunzione di poter completare delle pitture come queste mi sembrerebbe cosa di enorme gravità. Il compromesso per non disgustare tutti coloro che vorrebbero le scene complete, è offerto dal neutro (...) ma è per i logoramenti e per le piccole scrostature

che il discorso si fa più spinoso, perché siamo abituati a considerare ottimo il restauro che riesca ad eliminare al massimo queste mancanze. (...) Personalmente durante i saggi e le ricerche compiute sul posto, mi sono formato un'idea di una soluzione di equilibrio (...)”³⁰.

Operando sulle pitture murali della vicina Cappella Peruzzi, coglie l'importanza delle fonti documentarie e apprezza fortemente il contributo di chi indaga sugli d'archivi³¹, come oggi accade di norma con le ricerche storiche. È ancora Giotto a stimolare la sua curiosità sui ponteggi: a Padova come a Firenze, Leonetto registra puntualmente su un quaderno, le proprie osservazioni di lavoro, in quello che oggi si chiamerebbe “giornale di cantiere”. Studia attentamente gli affreschi e comincia a decifrarne i segni tipici sul muro: con schizzi propri o sopra le prime foto a stampa, individua le “giornate” pittoriche, le precedenze esecutive, i pigmenti messi a secco, le dorature, seguendo uno schema grafico di analisi, oggi definito “mappa di rilievo”.

Sostituisce il gesso e la rete metallica nei supporti per gli strappi, con pannelli in poliestere (Pontormo, Annunciazione, chiesa di S. Felicità), alveolare (Botticelli, Annunciazione), masonite temperata (Paolo Uccello, Chiostro Verde in S. Maria Novella) o telai lignei più leggeri per gli stacchi (Piero della Francesca, S. Giuliano, Sansepolcro). Indaga scrupolosamente la tecnica pittorica di ciascun artista, osservando le pennellate, il disegno, la tavolozza cromatica, soprattutto, i risvolti inediti più suggestivi. Di Piero della Francesca nel ciclo aretino della Chiesa di San Francesco, altra impresa discussa e sofferta (1962/64), ricorda il valore espressivo dello spolvero, l'episodio tecnico, l'uso inconsueto delle tempere grasse.

“... spolvera i suoi disegni sull'intonaco fresco e delinea le figure con un ocre molto diluito. Poi continua la sua pittura con pigmenti ai quali aggiunge leganti organici (uovo, olio o colla animale) che permettono continuità di realizzazione oltre il breve tempo della prima carbonatazione”³²; di Simone Martini nella Maestà di Siena (1970), rimane colpito dalla capacità tecnica di coniugare affresco e tempere nelle parti revisionate postume dall'autore.

“... intesse un valido rapporto di alternanza, intarsiando il limpido smalto di carbonatazione in preziose elaborazioni con tempere ausiliari e a secco. Il risultato è un favoloso mondo luminoso, di intensa emozione ed importante esempio di tecnica mista”³³; del Beato Angelico nel Chiostro di

³⁰ Archivio Tintori, appunti e manoscritti inediti.

³¹ Fu Eve Borsook ad aiutarlo in questa impresa, cfr. L. TINTORI, E. BORSOOK, *Giotto: la cappella Peruzzi*, Torino, 1965.

³² L. TINTORI, *Nella tecnica della pittura murale, Notizie, campioni, esperimenti*, Prato 1993, p. 39.

³³ L. TINTORI, *Per conoscere meglio la natura originale della pittura murale antica: alcuni episodi tecnici di Simone Martini e Piero della Francesca*, in *Pittura murale, ricerche sulle tecniche pittoriche*, I quaderni dell'arte, Poggibonsi, VII, n.22, 1997, p. 54.



Arezzo, S. Francesco, Affreschi della *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca. Un dettaglio con il disegno a spolvero delle mani nell'episodio dell'incontro di Salomone con la Regina di Saba. A destra, Prato, Duomo, affreschi di Filippo Lippi, particolare

San Marco (1956), ammira la tavolozza preziosa e le velature trasparenti; di Filippo Lippi nel Duomo di Prato (1969/72), sottolinea il ruolo fondamentale delle revisioni a secco.

“... confidò molto nella rielaborazione a secco per la realizzazione delle sue vivaci composizioni e soltanto con questa revisione a secco riuscì a soddisfare il bisogno di luce e spazio. La semplice, severa tavolozza dei colori adatti al buon fresco capaci di resistere all'alcalinità della calce, avrebbe limitato troppo gli effetti desiderati”³⁴.

³⁴ L. TINTORI, cit.1993, p. 57.



In seguito quando sarà più in là negli anni, i dettagli artistici emersi nello svolgimento dei suoi restauri, torneranno in mente a Leonetto e saranno proprio questi ricordi, a muovere in lui la voglia di approfondire le tecniche pittoriche antiche, facendo nascere nel ritiro domestico di Vainella, un Laboratorio di Ricerca davvero particolare.

Il Laboratorio per Affresco di Vainella

Se non fosse stato convinto che una migliore salvaguardia futura delle opere d'arte, non passasse attraverso la coscienza e la conoscenza delle loro tecniche originarie, Tintori non avrebbe mai creato a Vainella, quel Laboratorio per Affresco a tutt'oggi attivo in città, dove s'insegna a dipingere in muro come una volta, apprendendo l'arte degli antichi attraverso preziosi segreti del mestiere. Inizialmente il rapporto tra il Maestro e i primi allievi fu diretto, come nella vecchia bottega, trasferendo generosamente ad altri, l'esperienza raccolta in mezzo secolo di lavoro; poi verso gli anni '80, per dedicare più tempo alle attività predilette – la pittura e la scultura – preferì delegare la didattica, a due suoi collaboratori fidati, Simona Bruni e Franco Milani, chiamando poco dopo a sé, come nuovo direttore del Laboratorio, l'Arch. Giuseppe Centauro, conosciuto e apprezzato in occasione dei recenti restauri aretini su Piero della Francesca, il quale avrebbe goduto a lungo della massima stima e amicizia. Da allora centinaia di ragazzi provenienti da tutto il mondo, hanno frequentato a Vainella, i corsi di pittura murale o quelli di ceramica artistica, che periodicamente si svolgono con vari insegnanti. La scuola poco convenzionale voluta da Tintori, si basa soprattutto sull'esercizio pratico della pittura, cominciando dalla copia dei modelli antichi, secondo una formula di apprendimento nota e cara al Maestro. In particolare nell'affresco, la copia agevola la concentrazione sugli aspetti materiali del dipingere, evitando di confondere effetti dovuti allo stile, a risultati legati alla tecnica. Solo quando si padroneggiano a dovere gli strumenti del mestiere, si è pronti per esercitare il mestiere dell'arte, incoraggiando ciascuno a percorsi creativi personali (ma le tappe non sono mai obbligate!). Più che una scuola, Vainella è un Laboratorio di nome e di fatto, un luogo come intendeva il compianto fondatore, dove si possono sperimentare in piena libertà, le pratiche note e le forme più inconsuete che appartengono all'Arte.

Il Laboratorio di Ricerca

Una sezione a parte del Laboratorio per Affresco, voluta fortemente da Tintori negli ultimi anni della sua attività creativa, è rappresentata dal La-

Il Laboratorio di Ricerca in cui sono custoditi i modelli pittorici di Leonetto



laboratorio di Ricerca, sede in cui il Maestro ha dato vita ad un programma di studi singolari, indagando le tecniche espressive e conservative, finalizzate alla salvaguardia della pittura murale. Dalla sua lunga carriera di restauratore, Leonetto aveva ricevuto conferma che ogni affresco è frutto di un sapiente magistero tecnico, esperito dagli artisti in segreto e a noi quasi del tutto sconosciuto. A questa caratteristica speciale della pittura, egli dette il nome di “vitalità”, intendendo con essa, la facoltà espressiva per eccellenza, che acquistano i materiali originari quando vengono creativamente interpolati dalle idee.

Come diceva Leonetto: *“Garanzia di un corretto restauro in pittura murale, può essere offerta soltanto conoscendone a fondo la natura e la tecnica originale”*.

Senza questo genere d’informazione, ogni dipinto rischia di perdere la sua integrità e di rimanere offeso anziché difeso, dalle azioni di cura che gli sono rivolte. “La materia artistica, non può essere ritenuta infatti un oggetto di studio qualunque: l’appartenenza alla sfera creativa di un’opera d’arte, ne stabilisce per definizione, la sua forma unica ed irripetibile nel tempo. Ciò che caratterizza originariamente il bene, rimane di fatto il più esposto ad andare sacrificato e perduto”³⁵ soprattutto nel momento in cui diventa a sua volta, soggetto di cura. La ricerca condotta dal Laboratorio, si proponeva dunque di investigare le tecniche e le materie originarie dei dipinti murali, stimolando l’osservazione dei loro processi costitutivi ed evolutivi, orientando la scienza e la tecnologia, sostenendo forme maggiormente critiche di tutela. Non dare peso all’aspetto inconsueto che conferi-

³⁵ C. GRANDIN - G. CENTAURO, *Per la salvaguardia della pittura murale. Dichiarazione d’Intenti del Laboratorio per Affresco di Vainella*. Sezione Ricerche, Poggibonsi, 2005.



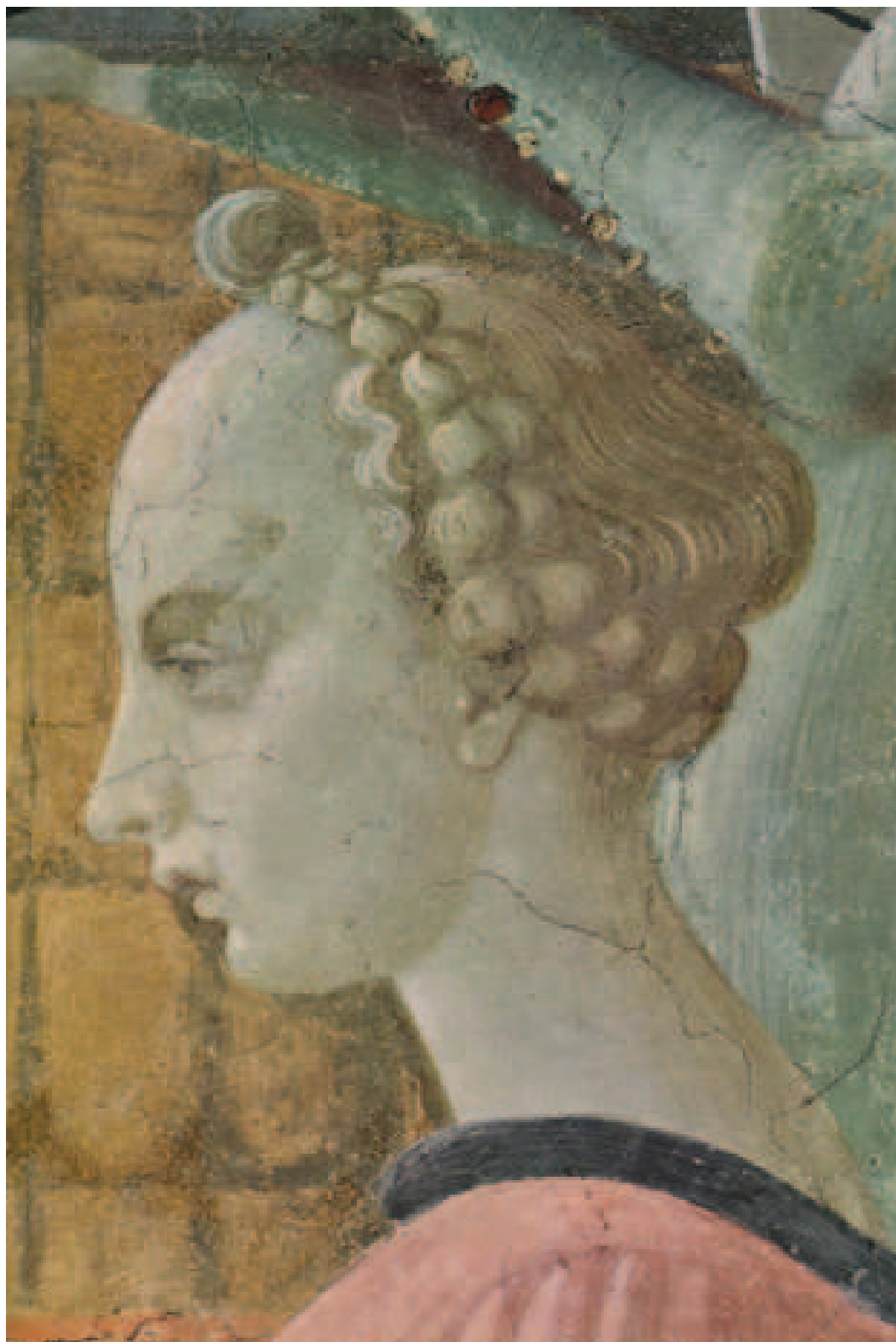
Esperimento ad affresco condotto da Tintori (1985 c.a.) per studiare la tecnica pittorica di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova (Archivio Privato Tintori)

sce bellezza, valore e singolarità a ciascuna pittura, omologando i processi pittorici antichi e uniformando quelli conservativi più recenti, equivale a disconoscere e a distruggere i contenuti più profondi dell'Arte.

I presupposti delle ricerche

La tecnica d'esecuzione di un affresco, è laboriosa ed alquanto variabile: essa richiede all'inizio, una preparazione accurata del supporto murario, il trasferimento del disegno preparatorio, l'applicazione quotidiana e limitata, di uno strato sottile d'intonaco umido. Nella pittura vera e propria, si adoperano solo pigmenti naturali e acqua, dipingendo velocemente per sfruttare il beneficio della carbonatazione della calce. Le revisioni a tempera, sono previste di regola, in tempi successivi quando l'intonaco è asciutto, per applicare i colori vivaci altrimenti proibiti sul fresco e completare le parti meno riuscite. La genesi e gli sviluppi della pittura sul muro, non sono tuttavia ordinati e lineari come si racconta, perché molti fattori volontari o accidentali, condizionano il regolare svolgimento del lavoro. Conseguenze

Prato, Duomo, Il
volto di un'ancella
dipinto a fresco da
Paolo Uccello



relative al clima e all'ambiente circostante, la qualità dei materiali impiegati, le tecniche di lavorazione individuali, costringono il pittore ad adattare i suoi interventi, modificando di continuo il corso dell'opera.

“Dal rilievo delle ‘giornate’ e da un'accurata osservazione dei pigmenti, non è difficile risalire al procedimento usato da ogni singolo artista. Ma in questi rilievi bisogna far bene attenzione e non partire con idee precon-

cette, perché non è raro incontrare in opere dello stesso pittore, l'uso di metodi assai diversi"³⁶.

Le sostanze organiche tradizionali introdotte con le tempere, pur essendo storicamente e analiticamente note, non bastano a spiegare la forte caratterizzazione artistica di certi murali. Memore di queste bellezze e delle stranezze viste sui ponteggi a tu per tu con i grandi maestri del passato, Leonetto Tintori ipotizzò un uso più versatile e creativo della tempera, per esempio sull'intonaco mezzo fresco, chiamando "stanco" lo stadio della carbonatazione debole e definendo "ausiliari" i leganti organici messi a sostegno delle pennellate tardive³⁷.

"Questi verdi sono stranamente resistenti e in modo molto diverso da ogni altro colore: hanno l'apparenza di velature fatte con uovo o collante aggiunto posteriormente, ma non nell'ultimo restauro del secolo scorso"³⁸.

Solo ipotizzando un uso diverso da quello canonico, si possono spiegare certi aspetti di rara bellezza e resistenza, che non sposano una tavolozza ortodossa di tinte, né tecniche di lavorazione ordinaria. È per questo che risulta fondamentale conoscere bene la materia della pittura, prima che venga restaurata.

A tutela dell'integrità, della vitalità e dell'espressività della materia artistica

Una profonda conoscenza dell'affresco, con le diverse modalità di lavorazione, e le incognite derivate dall'invecchiamento, si apprende in tutt'altra maniera rispetto alla didattica convenzionale, sperimentando su opportuni "modelli" creati in laboratorio, le varianti tecniche presupposte negli originali.

"L'importanza del legante organico nel contesto del cosiddetto affresco, deve essere cercata soprattutto nell'insistente tentativo di approfondire il significato della creatività. Ciò che il colore messo a buon fresco non può esprimere compiutamente, è realizzabile con il concorso dell'organico. È stato dimostrato esaurientemente da due grandi del passato: Simone Martini e Piero della Francesca"³⁹.

Nell'affresco dunque, non c'è solo la componente minerale proveniente dalla calce e dai pigmenti, ma è forte il contributo del legante organico,

³⁶ Laboratorio per affresco di Vainella, cit., p. 127.

³⁷ L. TINTORI, *Il legante organico nell'affresco. Espressione e vitalità da salvaguardare. Ricerche, campionature, testimonianze*, in *Quaderni di conservazione e valorizzazione dei beni culturali e ambientali*, Opus 1/4, Poggibonsi, 1995.

³⁸ L. TINTORI, E. BORSOOK, *Giotto. La cappella Peruzzi*, Torino, 1965, p. 62.

³⁹ Archivio Tintori, appunti e manoscritti inediti.

Campione
ad encausto
(1970 c.a.),
ispirato da un
frammento
romano (Archivio
Privato Tintori)



sottoforma di tempera originale o materiale di ritocco. Se i colori di rifacimento e quelli applicati a secco, manifestano col tempo un invecchiamento maggiore e peggiore, i leganti organici introdotti dal pittore sull'intonaco non ancora asciutto, sono sostanze molto più difficili da scoprire, strumentalmente e analiticamente ancora oggi. “È risaputo come le tempere abbiano vita malsicura sui muri. L'umidità insidia il legante, la polvere e il fumo le sporcano facilmente, con facilità si alterano i loro valori cromatici ma soprattutto, esaminando quanto resta degli splendidi colori sul Convito di Erode, la responsabilità della loro perdita è da attribuire in parte ai restauri”⁴⁰. Tutelare l'integrità delle materie artistiche, significa innanzi tutto, distinguere la presenza organica sul muro e difendere il contributo espressivo che essa comporta. Il ruolo impreveduto e inedito delle tempere, non solo

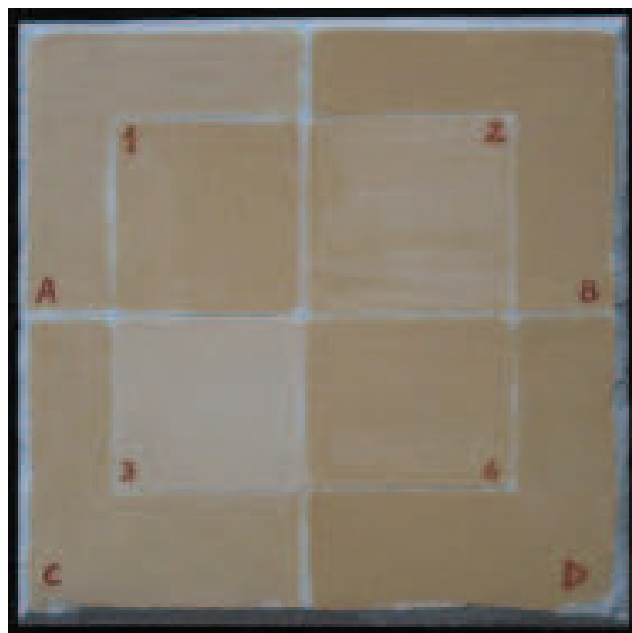
⁴⁰ L. TINTORI, 1989, cit., p. 109.

risulta trascurato dalla critica, ignorato dalle fonti e oscuro alla scienza, ma ahimè rimane quasi estraneo al restauro. Per agevolare il riconoscimento di questi elementi, il Laboratorio di Ricerca ha messo a punto una serie di campioni pittorici, in grado di rappresentare in modo scientifico ed esemplificativo, le varianti di metodo e le mescolanze cromatiche più diffuse. I primi campioni eseguiti direttamente dal Maestro, si configuravano come vere e proprie “*copie*” per favorire al meglio la lettura strutturale delle opere, valutando i materiali di partenza e osservando i processi in atto.

I campioni successivi non emulano più gli originali formali ma si ispirano ad altre fonti: testi letterari, documenti, ricette, tradizioni artigianali, analisi scientifiche, foto diagnostiche. Per rendere valido e oggettivo ogni modello, l'esercizio creativo viene sempre più contenuto, dal rigore della preparazione: in laboratorio i materiali sono prima selezionati e quantificati; le tecniche d'esecuzione condotte con precisa sequenza; le ricette delle tempere variate; i modelli classificati, fotografati, descritti e archiviati su base informatica. Alla fine degli anni '80, i campioni di studio perdono l'aspetto di *copie*, per assumere quello definitivo di *tavole* astratte, le cui combinazioni cromatiche di sintesi, esprimono chiaramente le finalità dimostrative, sistematiche e conservative, ideate nella ricerca. Diceva Leonetto: “L'idea di poter disporre di tante campionature delle diverse soluzioni di pittura murale, di cui si conoscessero con esattezza componenti e tempi, è stata spesso presente in contingenze pressanti. L'espedito di prepararle al momento urta con la necessità che queste abbiano un minimo di maturazione ... Tenendo presente che tante buone intenzioni non fanno farina se rimangono tali, vale la pena di iniziare dunque la raccolta di questi campioni ben documentati, su cui condurre tutte le indagini opportune e necessarie (...)”⁴¹.

I modelli attuali hanno tre tipologie: 1) quelli illustrativi, eseguiti quasi sempre dal Maestro, con spirito e valore creativi; 2) quelli esemplificativi, condotti dalla sottoscritta con più rigore scientifico, misurando e annotando i materiali e le procedure; 3) quelli dimostrativi, che alternano aspetti qualitativi e quantitativi della pittura, subordinati a scopi particolari. Le variabili più significative, sono rese dalla combinazione dei pigmenti e dalla mescolanza dei leganti: latte, colla, uovo, gomma, caseina, cera e olio adoperati singolarmente, uniti tra loro o combinati in tempera grassa, rimangono fattori d'eccellenza nei dipinti murali, in base alla funzione, espressiva o protettiva che le materie organiche rivestono. Non mancano inoltre altre varianti di sperimentazione: modelli di studio per gli intonaci, le fasi di applicazione (intonaco fresco, stanco, secco), le stesure (coprenti o trasparenti), la carbonatazione, le tinte, l'invecchiamento, ecc. I mo-

⁴¹ L. TINTORI, *Nella tecnica della pittura murale*, Prato, 1993, p. 66.



Quattro esempi di "modelli" pittorici creati nel Laboratorio di Ricerca per studiare le varie tecniche dell'affresco, i processi e le varianti a tempera (Archivio Privato Tintori)

delli pittorici a composizione nota, possono essere utilizzati per le analisi scientifiche di tipo invasivo o non invasivo e nella diagnostica strumentale, mentre quelli di Tintori, rappresentano oramai più delle opere d'arte che dei modelli di sacrificio.

Negli anni, si è venuta così a creare una straordinaria collezione di esemplari pittorici, in parte di mano del Maestro, in parte curati e sviluppati dalla scrivente, che rappresentano un archivio inesauribile di informazioni. L'ampia casistica concepita da Leonetto per illustrare le complessità tecniche e conservative della pittura murale, è riuscita a trasformare una ricerca difficile e improbabile come quella sulle materie artistiche, in "archeometria" sperimentale della pittura, dove i materiali e i metodi di partenza, in conformità a quelli antichi di utilizzo, vengono riletti e testati a posteriori, per essere restituiti intatti alla poesia dell'arte alla quale ermeticamente appartengono.





Oggi

Trascorso il centenario della nascita già ricorre il decennale della morte e quanto ho scritto, è un atto dovuto oltre che sentito, per rendere omaggio alla memoria di Leonetto Tintori. Sono certa che il Maestro, pur apprezzando la scrittura, avrebbe preferito qualche altra forma di celebrazione, magari una mostra sulla pittura murale, a lui sempre cara Ma c'è aria di crisi in giro e le risorse finanziarie scarseggiano. I lavori di ristrutturazione in corso a Vainella si allungano, rendendo vuoto questo luogo di cose, arti, colori e persone che più lo animano. Continuo a portare avanti le Ricerche, con convinzione e tenacia come vi ho promesso, anche se è dura e a volte mi mancate. Guardo l'Arca in silenzio, l'approdo e la partenza. Per tutti.