

## Sulla dubbiosità della foderatura

Erasmus Weddigen

(testo di una conferenza tenuta nel 1979 e riprodotto nel organo dell'Associazione restauratori tedeschi «Mitteilungen des deutschen Restauratorenverbandes DRV» 1979/80)

*E.W. era allora Presidente dell'Associazione svizzera dei Restauratori «SKR» e capo restauratore del Museo di Berna (occupandosi prevalentemente di opere d'arte moderne di Klee, Picasso, Hodler, Segantini ecc.) Frattanto la posizione dell'Autore in contrasto alla foderatura col mezzo della «tavola calda» si è approfondita applicandola quasi mai anche di fronte a opere antiche ritenendola quasi sempre superflua, sostituibile con mezzi più tenui, o anzi dannosa.*

*La discussione a Botticino con la nuova generazione di restauratori giovani trattava proprio soggetti simili al contenuto di questa relazione ormai arretrata per molti laboratori nordici, ma forse ancora utile nel confronto di opinioni dei operatori italiani rimasti spesso più conservativi nell'uso di nuovi materiali o applicazioni...*

No, le leggi darwiniane non ci hanno insegnato niente! La specializzazione continua e ogni giorno le probabilità di sopravvivenza dell'opera d'arte diminuiscono...

In effetti, da più di venti anni, nella gran parte dei laboratori d'Europa Centrale agisce, contro le opere d'arte, un mostro meccanico. Il prestigio, «la gradevolezza», il razionalismo ed infine il risparmio che rappresenta, gli permettono di esistere con l'approvazione unanime: la *tavola calda*!

È rattristante vedere come un'invenzione qualsiasi, per quanto elaborata sia, provochi oggi in alcuni anni abitudine, imprudenza, scelta ristretta dei materiali e diventa tradizione senza promuovere né dubbi né domande sulla validità della sua esistenza. Si infliggono danni agli oggetti senza pensare che potrebbero farne a meno: influenza prolungata del calore, della pressione, troppo spesso eccessiva!

Si incontrano partigiani fanatici della *cera* in più laboratori *nordici* che si possa pensare. È qua che si scoprono i mezzi di utilizzazione più irragionevoli di essa (uso del rullo). Ed è qui che si giustifica con convinzione la sua utilità: penetrazione soddisfacente, reversibilità!

Per fortuna, gli spiriti non si sono completamente addormentati. A Londra, ad Amsterdam e negli Stati Uniti, gli inventori si svegliano... Hanno già messo a punto il «sacchetto a vuoto», la fonte di calore a raggi IR, infine la rintelatura a bassa pressione o ad adesione elettrostatica, cioè la «tavola fredda». In Svezia, si tende a sostituire la rintelatura con la rigenerazione della tela originale.

Purtroppo, la novità e l'interesse di tali esperimenti cadono velocemente nell'oblio... Quando si tratta di spese e di materiali, lo scetticismo torna al galoppo. Il dubbio prende sede. Si ha paura di nuovi metodi, del rischio, dell'ignoto...

È evidente che l'abilità giustifica metodi, materiali e mezzi, dunque mi sembra essenziale ristabilire il dialogo intimo fra quadro ed operatore. Qualunque dipendenza, sia tecnica che tecnologica, ci fa subito dimenticare che ogni opera ha il diritto ad un trattamento che conviene soltanto ad esso. Anche senza passibilità reale di guarire, rimane sempre condannato a sopravvivere...

Teoreticamente, non lasciandosi influenzare né dal guadagno né dalle tradizioni artigianali o di laboratorio, il medico del dipinto dovrebbe essere soltanto guidato dalle esigenze proprie al suo paziente! L'operatore così sensibilizzato dai bisogni, spesso modesti, di quest'ultimo si renderebbe presto conto delle frontiere limitate del suo campo d'intervento. Ogni utilizzazione eccessiva di una medicina sarebbe allora

abolita, ed anche ogni tortura superflua: conseguenza di una tecnica spesso troppo sofisticata.

Certo lo scopo di questo testo non è di proporre metodi e ricette nuove, più facili, meno care od ancora meno pericolose, delle quali conoscerei io solo il segreto! Queste per la semplice ragione che queste ultime potrebbero domani già essere riesaminate o rimesse in questione. Dobbiamo soltanto stabilire alcuni concetti ed accettare una volta per tutte che ogni intervento è irreversibile in sé (– e ancora quello *non* inteso è altrettanto irreversibile davanti all'occhio della storia!).

Ogni restauratore, al momento di un intervento così categorico come la rintelatura, dovrebbe ricordarsi dei seguenti punti:

- 1) una tela ha soltanto bisogno di un sostegno rimpiazzando o riequilibrando la resistenza che ha perduto nel corso della sua vita
- 2) ogni impregnazione di una tela originale trasforma il comportamento della fibra stessa irrimediabilmente
- 3) ogni materiale di supporto in contatto con un supporto originale più debole gli impone le sue caratteristiche specifiche e d'invecchiamento (fatto negativo già osservato in tanti casi)
- 4) le vere conseguenze di una rintelatura sono reazioni fisiche e chimiche combinate, invisibili al momento dell'intervento, e spesso incontrollabili dalla scienza (polispecificità dei lavori) e non potendo in nessun caso essere previste, anche dal restauratore più avvertito
- 5) le rotture di una tela o di un supporto indebolito dagli anni non sono argomenti sufficienti per effettuare una rintelatura
- 6) la rintelatura è spesso l'alibi ideale per giustificare un trattamento brutale, spianando le irregolarità del retro di un originale (à bisturi, carta vetrata ecc.) e provocando così l'invalidità definitiva dell'oggetto
- 7) la rintelatura provoca altri danni – per esempio la sostituzione del telaio originale (molte volte perché senza zeppe), documento fino ad oggi insufficientemente apprezzato dallo storico e prevalentemente dimenticato dalla ricerca dendrocronologica ancora raramente adoperata in Italia – con un nuovo telaio. Questo è sacrificato al moderno per «ragioni tecniche»: il quadro rintelato è diventato forte come non lo è ancora mai stato, di conseguenza il telaio originale, quando non più abbastanza robusto, è dichiarato falsamente, non più esteticamente valido
- 8) la rintelatura, come rimedio contro il craquelé, i sollevamenti dello strato pittorico, la formazione di scaglie, bolle e pieghe, conduce incontestabilmente alla violazione delle caratteristiche delicate della preparazione, della superficie dipinta e ne cambia l'aspetto estetico (presenza di due tessuti diversi, cambiamento di valori pittorici per impregnazione e penetrazione, impressione di strutture estranee ecc...)
- 9) il falso orgoglio professionale non viene necessariamente alla fine della lista! Tanti sono i quadri vittime di questo. È molto più facile per il restauratore dimostrare le sue capacità tecniche, il suo perfezionismo e il suo lavoro «pulito e senza sbagli» (spesso più di guadagno), che fare capire al cliente privato o pubblico che l'intervento previsto può essere parzialmente, se non in certi casi, addirittura completamente evitato! Purtroppo la mentalità «consumistica», oggi di mode non risparmia neanche il nostro campo di lavoro...

Siamo comunque coscienti che a ciascun sintomo di malattia corrisponde un trattamento specifico, che a ciascun problema (con l'eccezione aggravata di oggetti composti di più materiali) risponde un metodo ragionevole d'intervento.

Sappiamo anche che per una quantità di casi sconosciuti dobbiamo intervenire con nuovi mezzi esigendo una estrema diligenza, purtroppo rara! In tali casi si pone un problema di coscienza: rimandare l'intervento o anzi provvedere per evitarlo completamente.

Sembrerebbe forse paradossale da parte mia proporre adesso alcuni metodi che portano nel caso peggiore ugualmente alla rintelatura! Ma vediamo piuttosto la realtà... Allo studio tutte le possibilità d'intervento dovrebbero teoricamente essere conosciute, pensate, anche se vengono soltanto raramente utilizzate o mai.

Più numerose sono le soluzioni ad un problema dato, meno grandi sono le tentazioni di utilizzare mezzi standard. Infatti, l'opera d'arte dovrebbe poter scegliere il suo trattamento personale come paziente, rivelando al medico i sintomi del suo male...

Prima di proseguire, alcune parole riguarda la pressione ed il calore. Lo spianamento, anche se effettuato con cura, di uno strato pittorico dovrebbe agire soltanto sopra le alterazioni più evidenti. Non dovrebbe mai raggiungere un livello improprio all'originale. Un quadro meticolosamente spianato dà non soltanto la sensazione di esser stato violentato ma, in più, quella di esser diventato una riproduzione senza vita. La sua apparenza, di perfezione senz'anima, non era certamente l'intenzione dell'artista: nel peggiore dei casi, dopo alcuni anni, l'opera aveva perduto un po' della sua freschezza e della sua luminosità! Quale diritto abbiamo dunque d'intervenire al di là dell'aspetto naturale d'invecchiamento che l'artista stesso prevedeva? (anche una vernice non dovrebbe in ogni caso modificare l'aspetto naturale dell'originale!). Ed il calore rimane cosa strana per ogni pittura (a parte se si considera, scientificamente, il processo di ossidazione come «microbruciatura» che subisce invecchiando). L'invecchiamento dovrebbe teoricamente neutralizzare le tensioni naturali del dipinto. Ma, a volte, è necessario infliggergli un minimo di calore. Quanto a farlo friggere come un uovo al tegamino, non ne faremo certamente la nostra cena...

Infine, possiamo generalmente affermare che qualsiasi materia, avendo subito violenza esterna tenderà, presto o tardi, a sbarazzarsene in modo incontrollabile. Dal momento che le condizioni climatiche, di spostamento (vibrazioni di trasporto) o d'invecchiamento glielo permetteranno – approfitterà con cuore gioioso. Un corpo umano farebbe lo stesso!

#### A) Interventi per sostituire la rintelatura o foderatura

- 1) Ripristino di rottura (e inserto di tessile) Se crediamo nell'esperienza, anche la toppa più fine sul retro dell'originale lascerebbe dopo un po' di tempo, la sua impronta sullo strato pittorico. Per rimediare a quest'effetto, in tanti laboratori si utilizza allora la rintelatura tradizionale totale. Però, se si ripristinano solo le fibre lacerate (preferibilmente sotto il binoculare), se si impregna e pressa leggermente la rottura con una resina epossidica (resistenza ai solventi!) o altri composti come p.e. la BEVA, il nuovo Purbinder PA711 ecc. più reversibili – questo tipo di fissaggio è quasi sempre abbastanza resistente. Questo genere di trattamento non presenta né rischi di rigonfiamenti né di rottura se la tela viene montata sul suo telaio iniziale senza infliggerle tensioni più violente dall'origine. Del resto, perché la superficie così ricostituita dovrebbe sopportare una tensione più considerevole che prima del danno?

- 2) Impregnazione. Oggi molti strati pittorici danneggiati non possono più essere consolidati, con la semplice utilizzazione di un adesivo e di una spatola calda, dal davanti. In questo caso, un'impregnazione dal retro può essere considerata come minor male comparata ad una rintelatura tradizionale tanto frequentemente effettuata...La scelta degli consolidanti e il modo di usarli devono evidentemente essere adatti alla caratteristica propria della materia e del danno: una più alta diluizione, una fluidità più elevata del materiale (aumentando leggermente il calore) può dare buoni risultati (prodotti metacrilatici, BEVA 371, prodotti delle famiglie Plextol o Plexisol, o nuovamente poliuretanic come il Purbinder) anche senza pressione né sacchetto a vuoto. Però, possiamo essere soddisfatti di tali interventi soltanto se consideriamo il craquelé, le irregolarità come fenomeni appartenenti integralmente all'opera, e non per questo disprezzato! I materiali di impregnazione devono essere adoperati quando il quadro è ancora steso sopra il suo telaio (maggiore diffusione della materia nella tela) o a contatto solo di un reticolo di sostegno, permettendo al fenomeno di capillarità di prodursi indisturbato nella fibra (così il liquido non oltrepassa la strato pittorico). Di seguito la tela può essere smontata dal suo telaio e impregnata sui restanti bordi liberi. Il consolidante può essere molto diluito, per evitare che la preparazione e la tela scuriscano, soltanto se non ci sono interventi ulteriori (a caldo) da effettuare...In ogni modo, se c'è la possibilità di fissare lo strato pittorico dal davanti, è sempre preferibile: anche se si tratta di un lavoro lungo e fastidioso...
- 3) Rinforzamento dei bordi. Questo intervento è consigliato per ragioni estetiche od ancora, quando si tratta di lasciar visibile una firma (documento spesso negletto quando si trova sul retro della tela). Quando un rinforzamento dei bordi non basta per sostenere il quadro, si può adoperare, su tutta la superficie, un velo di nylon, di seta sintetica od di fibra di vetro sottilissimo, quasi trasparente, preferibilmente «non woven». È da considerare che i rinforzamenti dei bordi sono, anche loro, sensibili alle variazioni di tensione e di temperatura. Possono impressionare la superficie originale. Si applicano generalmente in un sacchetto a vuoto. È allora più facile controllare le condizioni di pressione sui due lati del dipinto ed impiegare solo parzialmente il calore (lampada a raggi IR o asciugacapelli...). Quando si tratta di rinforzamenti, oltrepassando i bordi sul retro della tela, si pone sulla superficie pittorica una carta silicone o membrana di spessore ed elasticità variabile a seconda dei casi.
- 4) Foderatura con solo i bordi incollati. In certi casi è meglio, anziché rinforzare i bordi, applicare sul retro una tela (prealabilmente lavata e stirata) della quale solo i bordi sono incollati all'originale. Uno dei vantaggi di questo procedimento consiste nel fatto che non vi sono differenze di tensione. La nuova tela protegge il dipinto dalla polvere, dalle influenze climatiche e ammortizza eventuali colpi e vibrazioni. Molti pericoli che un'opera incontra senza protezione possono essere evitati usando la tela libera di rinforzo. Per fissare i bordi, il metodo del sacchetto a vuoto è moderato e razionale, soprattutto quando la nuova tela è provvisoriamente tesa su un telaio interinale o, preferibilmente, un telaio a denti di metallo (tipo Rigamonti, di cui si parlerà più tardi) che farà da supporto (racchiusa dalla membrana tipo Melinex) per il funzionamento del vuoto. La nuova tela, unicamente incollata sui bordi all'originale, non soltanto si toglie facilmente, ma in più esclude ogni danno causato dall' invecchiamento (della foderatura tradizionale!), come

impressione di strutture, decomposizione della fibra, degli adesivi ed altri effetti chimici... Questo metodo si rivela vantaggioso perché la tela mantiene la sua elasticità e le irregolarità della trama non interferiscono con l'originale. Un'impregnazione dell'originale può allora rimandata, ed il comportamento futuro degli adesivi influenzerà soltanto i bordi, molto spesso ricoperti dalla cornice ornamentale. La scelta della nuova tela dipende dunque solo dalla sua elasticità e dal suo spessore. Non deve così più corrispondere strettamente alla struttura della tela originale. Questo metodo ci permette di trattare anche dipinti del 500' senza aver paura dei futuri danni, ben conosciuti di rintelatura tradizionale. In più si evita, con questo metodo, di creare un processo definitivo nella scelta dei mezzi tecnologici, come succede quando si rintela con la cera, colla, resina sintetica ecc...

5) Rinforzamento con una tela libera. Questo processo esisteva già centocinquant'anni fa (tele di protezione). Grazie a queste tele o carte protettive, certe tele originali hanno mantenuto uno stato di freschezza e di resistenza sorprendente. Purtroppo il restauro moderno non ha rispettato questa tradizione come avrebbe dovuto: come primo intervento le toglieva! Questo metodo è superiore a quello citato precedentemente perché l'originale viene toccato solo quando è indispensabile (fissaggio di rotture, rinforzamento dei bordi, rigenerazione della tela ecc.). Le due tele possono sempre essere separate. La tela usata può essere standardizzata (esempio: tela a filo con più torsioni, elasticità e resistenza a volontà, uso per vari formati, anche se molto fine. Le sue qualità rendono più raro l'uso della fibra di vetro o di tessuti sintetici). Anche se un quadro non deve essere trasportato, ha sempre bisogno di una ulteriore protezione sul retro del telaio o della cornice (tela, cartone, compensato ecc.) contro i cambiamenti di temperatura, di choc ecc. Perché dunque un quadro ben tranquillo avrebbe bisogno di essere prigioniero di un'armatura? Se usiamo un telaio del tipo Rigamonti o Berger per ristendere le due tele, abbiamo allora soddisfatto, in ogni coscienza, le esigenze essenziali ad una buona conservazione:

- a) la tela originale subisce soltanto tensioni minime,
- b) la tela di protezione può essere pre-tesa come si desidera,
- c) l'estensione delle tele può essere effettuata senza forza grazie al sistema di mollette o clips (niente più chiodi ne punti),
- d) la tensione del quadro si stende sempre *dal centro* verso l'esterno perché il sistema di fissaggio è *lateralmente mobile*. Così le pieghe, le screpolature si stendono dopo un certo tempo da sè,
- e) grazie alle molle regolabili, la tensione può essere ottimata e controllata,
- f) i movimenti del quadro, provocati dai cambiamenti di temperatura ed umidità sono ammortizzati dalle molle incorporate. Anche colpi e vibrazioni sono addolcite,
- g) lo smontaggio e la separazione dell'originale dalla tela di protezione e dal telaio sono sempre assicurati,
- h) a partire dei formati superiori ai 2m, il telaio in alluminio diventa più leggero di uno in legno.
- i) Anche i formati di più di 11mx11m (centinati, ovali, ecc.) possono essere costituiti senza pericolo di torsione e rimangono estensibili.

Naturalmente un telaio di questo genere non è molto estetico (una certa eleganza funzionale è malgrado tutto indiscutibile) e la decisione di rimpiazzare il telaio originale non è mai facile. Però per i formati di grandi

dimensioni, le necessità di conservazione vincono spesso...(in questi casi una documentazione accurata del telaio originale – strutturale e materiale – è indispensabile). Infine, si può evitare così al paziente gravi interventi ed offrirgli una vita «allo stato naturale» di una generazione in più!

## B) Rintelatura (p.e. a raggi infrarossi, senza uso della tavola calda)

Alcuni casi disparati si risolvono soltanto con la rintelatura o al peggio il «marouflage». Esistono già diverse tecniche che rimpiazzano la comune 'tavola calda', la stiratura, la casseruola, il pennello ed il rullo 'a pasta', che raffinano ed addolciscono tali trattamenti... Le rintelature *a freddo* come quelle di V.R.Mehra, S.Hackney o B.Hacke (con adesivi non dannosi per la tela originale) ci assicurano per l'avvenire! Dalla Svezia (per gli amanti della cera) B. Hallström ha fatto ricerche su un'emulsione, che contiene cera/collo di pelle/gomma arabica, che può facilmente essere tolta, solo con un po' di umidità. I metodi moderni di fissaggio o d'incollaggio, necessitando di calore, possono essere un po' umanizzati con il dosaggio di applicazione e diluizione, propri ai diversi adesivi. La vaporizzazione a freddo, della BEVA 371 di G.Berger, inventata da più di un quarto di secolo, di emulsioni a base di resina sintetica come il Plexisol o Mowilith, esige una quantità di materiale minore. Così si può ridurre il pericolo di future complicazioni. La cera naturale o sintetica può essere applicata con termo-pistole ad aria (in piccola quantità, in modo estremamente fine e regolare). Quest'ultimo metodo richiede per la saldatura delle tele l'utilizzazione del sacchetto a vuoto, perché le particelle hanno solo bisogno di brevissimo tempo per fondere prima di penetrare inutilmente nella fibra (durante delle prove, uno sbarramento eseguito con emulsioni di resine sintetiche diverse, a spruzzo od a pennello, contro la penetrazione del materiale nella tela originale, si è mostrato un aiuto possibile).

### 1) La garza come materiale di rintelatura.

Una tela indebolita ha solo bisogno della restituzione della sua stabilità persa. Se, per ripristinarla si deve fare di più di una semplice impregnazione, si può applicare una garza molto fine. Questi veli, di nylon o di cellulosa, «woven» o «non woven» sono da tempo ben conosciuti nel restauro della carta (qualità di trasparenza). Per l'incollaggio, basta far passare le due tele (nel sacchetto a vuoto) sotto la lampada a raggi IR per un tempo relativamente breve, determinato precedentemente (piccoli formati si riscaldano con asciugacapelli). La velocità (circa 50cm per min.) e la distanza dalla fonte di calore (c.15-20cm dal retro del quadro) dipendono dalle caratteristiche dell'opera, così come la potenza dello strumento. Questi valori dovrebbero essere verificati prima (con carta termo-indicatrice od altro strumento. Gli elementi metallici riscaldanti (lung. min. 1m) offrono una sicurezza più grande di quelli tubi di vetro). Delle bande d'isolamento mobili, fissate lungo i due lati della fonte di calore, servono a restringere l'angolo di irradiazione (gli operatori abituati fanno muovere il quadro, nel sacchetto, montato sopra un telaio con piccole ruote, sotto la fonte di calore sospesa orizzontalmente. I tecnici più sofisticati fanno passare l'elemento riscaldante, propulso da un motorino regolabile, guidato al di sopra della costruzione di rintelatura che contiene il quadro semmai in posizione verticale). I quadri di più grandi dimensioni possono essere saldati in varie fasi consecutivi (secondo la lunghezza dell'elemento riscaldante), coprendo le zone intorno. Per i formati giganti, si muove al contrario, l'elemento sopra il dipinto (è necessario costruire un ponteggio di dimensioni del quadro sopra il quale si fa correre quest'ultimo).

## 2) La tela come materiale di rintelatura.

L'uso della tela differenzia leggermente da quella della garza. Però necessita altre velocità di movimento del elemento riscaldante per fondere l'adesivo (o potenza diverso del calore). Per evitare ogni deterioramento delle pastosità del colore, pressione e calore dovrebbero rimanere minimi. Per questo scopo, il retro del quadro dovrebbe essere protetto da un foglio termoplastico (carta silicone o silicone spruzzato sopra una membrana tipo Melinex) che, in più evita ogni rischio di adesione.

Altrimenti, il davanti dovrebbe essere steso sopra una superficie particolarmente fredda (evita l'accumulazione del calore sopra lo strato pittorico). Quando ci troviamo in presenza di una pittura dalla superficie levigata da trattare, è meglio ricoprirla con un foglio di carta silicone, affinché le irregolarità non si ripercuotono sul davanti. Se una tela originale ha risentito particolarmente dell'effetto dei cambiamenti di temperatura, questa può essere pre-tesa sopra un telaio intermedio (v. sopra) prima di effettuare la rintelatura. Meglio ancora, si può (con tanta pazienza), conferirle un pò di tensione (per un pò di tempo) e ridarle così le dimensioni originali. Se si chiude tutto il sistema nel sacchetto a vuoto, si può effettuare una foderatura *sotto tensione*.

Da parte mia, non è necessario numerare i vantaggi del sacchetto a vuoto, basta soltanto ricordarsi che:

- a) la durata dell'azione del calore deve essere dell'ordine del secondo e provenire sempre dal didietro,
- b) il raffreddamento rapido previene una diffusione prolungata dell'adesivo,
- c) il processo di rintelatura deve rimanere controllabile dai due lati e dovrebbe essere immediatamente fermato, se necessario,
- d) la velocità di movimento, la distanza della fonte di calore e l'angolo d'irradiazione devono essere adattati secondo i bisogni dell'opera,
- e) la quantità di adesivo utilizzata deve essere molto modesta,
- f) la pressione, già diminuita per la dispersione sopra due lati, diventa conducibile (numero di fogli di carta silicone variabili secondo i casi).

Un certo numero di vecchi telai in legno, di diverse misure può bastare ad operazioni diversi. Devono tutti essere muniti di un condotto per aspirare l'aria. La pompa a vuoto (p.e. aspirapolvere) e il tubo a raggi IR sono il capitale di base. Queste poche cose, accompagnate da una certa esperienza, bastano ad eliminare gli incontrollabili svantaggi della tavola calda...

## 3) Supporto rigido come materiale di foderatura o marouflage

Il «marouflage» è soltanto utilizzato in casi speciali, perché realmente irreversibile, se non si applicano strati intermedi di intervento rimuovibili ( può essere effettuato sopra plexiglas, masonite, compensato, nido d'abete, multistrato, vetro o foglio metallico). Abitualmente, non appartiene più al campo della conservazione di dipinti tessili (ma di pitture murali, avorio, metallo ecc.) Rimane pericoloso per la pittura su tela, ma sarebbe possibile applicarlo sopra un sopporto come il vetro per casi disparati con necessità di documentazione del retro. (Riconosco di aver in extremis molto tempo fa incollato, con l'aiuto della cera, dei pannelli decorativi di un altare, sopra la masonite indurita d'olio, contro l'umidità eccessiva ambientale). L'uso di adesivi reversibili è tanto importante quanto i modi con i quali vengono usati. Se si è dovuto, una volta sola, togliere un vecchio «marouflage», sopra legno di castagno, alla colla di pelle indurita con la formalina, si capirà che un supporto rigido dovrebbe essere soltanto incollato lungo i bordi dell'oggetto (se le condizioni lo permettono!)

Per non dare l'impressione al lettore, che potrebbe ora buttarsi nelle gioie della foderatura, lo invito a rileggere attentamente l'inizio del testo!

Generalmente, la rintelatura è più nociva che utile...dunque quasi sempre superflua! In tal caso, la massima principale della conservazione (riguardando la vulnerabilità estrema del quadro e il suo diritto di sopravvivenza più che umano!) si può formulare nel modo seguente: Il meno possibile è già sufficiente! Qualsiasi tecnica sposata con ignoranza, la mancanza di rispetto e il profitto materiale, rende la mano del restauratore un'arma di fatale pericolosità per ogni opera d'arte...

Berna, 9.2.1980

Traduzione con l'aiuto da A.Trembley e V.Visita