

Funerale bianco di Edoardo Berta



Aspetti storico-artistici inediti

Cristina Sonderegger

Edoardo Berta (1867-1931) è uno dei maggiori e più influenti artisti ticinesi attivi tra fine Ottocento e inizio Novecento¹. Protagonista della pittura divisionista di impronta simbolista, ha ottenuto riconoscimenti sia in Lombardia che a livello nazionale e qualche successo espositivo e di critica anche in Germania e Inghilterra. Non solo è stato attivo in seno a numerose commissioni e giurie d'arte, ma anche come conservatore dei beni culturali, carica che lo ha portato a condurre i primi importanti scavi e restauri in Ticino.

Con *Funerale bianco* Berta realizza la sua prima opera di grande formato – «un'opera completa ed organica, la prima vera opera di questo artista, che in essa rivela la sua maturità e la sua forza gentile», come sottolineava un cronista del quotidiano «Il Dover»². Esposto ad alcune delle più prestigiose esposizioni nazionali e internazionali dell'epoca e il suo primo importante successo di critica, questo dipinto risulta fondamentale nella traiettoria artistica di Berta, posto al centro di una vicenda inedita che il presente contributo intende ripercorrere.

Ad oggi si conoscono due versioni del dipinto. La prima, considerata quella originale, è stata acquistata dagli eredi dell'artista dalla Fondazione Caccia per la Collezione della Città di Lugano nel 1931 ed appartiene oggi alla raccolta gestita dal MASI (Fig. 1). La seconda, invece, da identificare con la «copia eseguita dall'autore»³ esposta nel 1932 alla retrospettiva allestita al Castello di Locarno, è oggi parte della Collezione di questa Città⁴.



Fig. 1
Edoardo Berta, *Funerale bianco*, 1900-1902
Olio su tela
MASI Lugano. Collezione Città di Lugano. Acquisto, 1931

Berta parla per la prima volta dell'opera *Funerale bianco* in una lettera del 16 gennaio 1900 indirizzata al Dipartimento federale dell'interno, relativa alla richiesta di una borsa di studio: «Per ora devo accontentarmi di spedire i seguenti schizzi [...] più due fotografie. L'una rappresenta un dipinto a fresco⁵ [...]. L'altra, una fotografia da me fatta del quadro che incominciai, *Funerale bianco* della dimensione di circa 3.50m²»⁶.

Quattro mesi più tardi il dipinto sembra quasi terminato e pronto per essere presentato alla «VII Esposizione nazionale svizzera di belle arti» a Vevey: «Spero che al giungere di questa mia la Lod. Commissione federale per le belle arti, avrà di già emesso il suo giudizio circa le opere presentate per ottenere delle borse di studio – Vorrei quindi pregare codesto Lod. Dipartimento perché voglia avere la bontà di accelerare la rispedizione dell'opere mie o per lo meno del mio quadro grande *Funerale bianco* perché possa approfittare della poca neve che ancor mi rimane sui monti onde ultimarlo e mandarlo all'esposizione di Vevey»⁷.

Grazie al ritrovamento di una fotografia realizzata da Berta e dedicata all'architetto Paolo Zanini⁸, si conosce oggi il volto del dipinto esposto qualche settimana dopo a Vevey, nonché la sua prima (oggi dispersa) monumentale cornice in stile neorinascimentale, decorata con elementi floreali dipinti nel fregio superiore e in rilievo sulle lesene (Fig. 2).



Fig. 2
Fotografia di *Funerale bianco*, dedicata da Berta all'architetto Paolo Zanini, datata 9.6.1901
Fondazione Archivi Architetti Ticinesi (FAAT), Fondo no. 56 arch. Paolo Zanini, 1871-1914.

1 Sull'artista si veda A. Guglielmetti (a cura di), *Edoardo Berta*, Bellinzona, Edizioni della Banca dello Stato del Cantone Ticino, 1999; M. Bianchi, C. Sonderegger (a cura di), *Edoardo Berta (1867-1931)*, catalogo della mostra (Bellinzona, Museo Villa dei Cedri), 31.3-12.6.2000.

2 «Cronaca Cantonale. Berta Edoardo», in «Il Dover», 22.4.1901.

3 Berta. *Esposizione retrospettiva/Foglia. Sculture disegni*, catalogo della mostra (Locarno, Castello Visconti), 20.3-1.5.1932, s.p., cat. 82.

4 L'opera è riprodotta in M. Bianchi, C. Sonderegger (a cura di), *op. cit.*, p. 69. La scheda qui pubblicata presenta importanti imprecisioni che, alla luce delle recenti ricerche, è ora possibile correggere. Proprio in questa sede, si è parlato di una eventuale terza versione che avrebbe potuto trovarsi presso l'ambasciata svizzera di Buenos Aires. Questa informazione è stata smentita dalla stessa ambasciata, nei cui archivi inoltre non vi è traccia della presenza a un momento dato di un *Funerale bianco*. Alla luce delle conclusioni a cui le recenti ricerche ci hanno condotto, possiamo con una certa sicurezza escludere l'esistenza di questa terza versione.

5 Si tratta di una riproduzione di *Resurge*, affresco realizzato nel 1899 nella lunetta posta sopra l'ingresso del famedio del cimitero monumentale di Lugano progettato dall'architetto Paolo Zanini. Per un'illustrazione dell'opera si veda A. Guglielmetti, P. Pernigotti, C. Sonderegger (a cura di), «Il carteggio Edoardo Berta – Giuseppe Pellizza (1887-1905). Documenti di una amicizia artistica», in «Archivio Storico Ticinese», n. 129, giugno 2001, p. 133.

6 Berna, Archivio Federale Svizzero, Fondo 8 (E), scatola 31, «Kunststipendie», dossier Berta. Berta ottiene una borsa di studio nel 1899 e nel 1900. Avrà invece un esito negativo la richiesta inoltrata per l'anno 1901. Purtroppo né gli schizzi, né le fotografie sono conservate nel dossier; probabilmente, come da prassi, sono stati rispediti a Berta e oggi sono dispersi.

7 Lettera di Berta al Dipartimento federale degli interni del 11.4.1901, Berna, Archivio Federale Svizzero, Fondo 8 (E), scatola 31, «Kunststipendie», dossier Berta.

8 La fotografia è stata riportata alla luce in occasione della mostra dedicata all'architetto Paolo Zanini dal Museo di Valmaggia di Cevio nel 2021 ed è conservata presso la Fondazione Archivi Architetti Ticinesi (FAAT), Fondo no. 56 arch. Paolo Zanini, 1871-1914. Si ringrazia Raffaella Macaluso della FAAT e Emanuele Redolfi dell'Archivio di Stato di Bellinzona per la messa a disposizione del materiale fotografico.

Fino a questo provvidenziale ritrovamento, l'unica "immagine" conosciuta del dipinto era intuibile dalla descrizione pubblicata sulla stampa dell'epoca: «*Il Journal de Genève*, occupandosi dell'Esposizione nazionale svizzera di Belle Arti, di Vevey, così parla degli espositori della Svizzera italiana [...]. Sa grande toile *Funerailles blanches*, cueillie en partie dans la réalité, mais surtout dans le rêve, laisse une impression profonde de poésie émue et une vision charmante de blanches tonalités. Rien que du blanc, du bleu, du noir. De la neige, un mur de basalte ouvrant ses voûtes basses sur le champ du repos, des troncs de platanes qui au dessus rejoignent leurs branches tendues. Une bande de ciel. De la neige encore. Et dans la neige, en voiles de mousseline, des petites filles passent en portant leurs cierges allumés. Évidemment cette vision n'est pas plausible. Elle ne tient pas comme un syllogisme. On ne comprend pas tout. Singulièrement suggestive, elle est du moins l'évocation d'un peintre poète. La trace mince et profonde qu'elle laisse au tréfonds de nous est de celles qui ne s'effacent plus»⁹.

La versione di *Funerale bianco* riconosciuta nella fotografia dedicata a Zanini (Fig. 2) e descritta dal «*Journal de Genève*», non corrisponde a nessuno dei due dipinti presenti oggi a Locarno e a Lugano. Grazie alle recenti radiografie sappiamo che, dopo essere stata presentata a Vevey, l'opera è stata ridipinta e si trova oggi sotto la versione luganese; nella nuova veste, sostanzialmente diversa rispetto alla precedente, è stata per la prima volta esposta a Torino nel 1902 (Fig. 3)¹⁰.



Fig. 3
Riproduzione di *Funerale bianco* nel volume *Società promotrice delle belle arti. Prima esposizione Quadriennale 1902. Catalogo illustrato ricordo ai soci*, Tipografia Roux e Viarengo, Torino 1903, cat. 1007

Il dipinto presentato a Vevey (Fig. 2) è infatti da ricondurre al linguaggio pittorico degli ultimi due/tre anni dell'Ottocento, contraddistinti ancora da un certo naturalismo. Da quanto è possibile dedurre dalla riproduzione fotografica, la materia pittorica, probabilmente della tempera, è stesa in maniera omogenea e ricorda un altro dipinto di Berta, oggi scomparso, *Nina*, del 1898¹¹.

La seconda versione, quella esposta a inizio Novecento a Torino e oggi identificabile con quella del MASI (Fig. 1 e 3), è invece decisamente orientata verso una pittura simbolista di matrice più nordica e denota la conoscenza dell'opera di Giovanni Segantini, riconoscibile soprattutto nel trattamento dell'albero, ora una sinuosa e mesta presenza.

Fondamentalmente Berta abbandona l'idea di una struttura compositiva articolata e divisa in tre parti dai tronchi degli alberi (per l'articolista del «*Journal de Genève*» dei platani, forse piuttosto delle betulle) e dai rami intrecciati che formano una sorta di ghirlanda nella parte superiore del dipinto. Cambia oltretutto il paesaggio che si intravede attraverso le aperture ad arco nella cinta muraria del cimitero (Figg. 4-5), tutto a favore di una maggiore sobrietà e essenzialità compositiva. Ridipingendo l'intera opera ad olio, o ricorrendo ad una tecnica mista, l'artista modifica radicalmente la *texture* del dipinto, contraddistinta da un impasto più materico, nel quale si sono formate importanti crettature¹².



Fig. 4
Dettaglio della versione della Collezione Città di Lugano



Fig. 5
Dettaglio della prima versione del dipinto esposta nel 1901 a Vevey

9 «Cose d'arte», in «*Il Dovere*», 30.7.1901.

10 Dato che l'opera resta in possesso di Berta fino alla sua morte, l'artista potrebbe averla ripresa ancora successivamente. La documentazione fotografica dell'epoca disponibile non permette di escludere questa ipotesi.

11 Per un'illustrazione si veda A. Guglielmetti, P. Pernigotti, C. Sonderegger (a cura di), *op. cit.*, p. 139.

12 Sui problemi di conservazione si legga il contributo del dipartimento conservazione e restauro nel presente volume.

Grazie a un copialettere di uno scritto di Giuseppe Pellizza da Volpedo indirizzato a Berta nel mese di maggio 1902, conosciamo una descrizione della versione esposta a Torino, ma soprattutto l'opinione dell'amico e compagno di studi a Bergamo, che in quell'occasione aveva esposto il suo dipinto iconico, *Quarto stato*:

Caro Berta, Fui a Torino [per un paio di giorni] nelle due feste di Pentecoste¹³. Ho veduto le esposizioni un po' alla sfuggita, ma mi sono soffermato su parecchie opere esposte fra cui il tuo quadro che è fra i migliori e sono certo ti farà buon nome. Vi ho notato una ricerca coscienziosa [delle tonalità – della qualità che avrebbero potuto farla più perfetta – ricerca che] se non ti condusse a far opera perfetta ti portò a buon punto. A parer mio nella concezione nuoce la tragicità dell'ambiente pel fatto che vi si svolge, e l'aver voluto nascondere ciò che sarebbe stato essenziale nel soggetto. Tecnicamente: il primo piano e le figure (bene impostate colorite e silouettate) sono le parti migliori. Il muro, le montagne e il cielo parmi acquisterebbero in un ritocco che le rendesse più morbide. [La pianta di salice dovrebbe aver maggior numero di rami o non averne alcuno]. A V. Pica appena arrivato anche lui a Torino in un giro che fece meco nella mostra gli feci notare il tuo lavoro. È esposto basso come desiderasti ma in una sala lunga e stretta: però la luce mi è parsa buona¹⁴.

Quali potessero essere le ragioni, le letture oppure le opere viste ad aver spinto Berta a modificare in maniera così radicale la sua opera è difficile da dire. Un fatto però è certo: sin da subito sono sorti problemi conservativi seri, a tal punto che nel 1901 il Consiglio federale rinuncia all'acquisto del dipinto, invitando l'artista, dopo decise proteste sia da parte di quest'ultimo che dei membri ticinesi della Commissione federale per le belle arti (CFBA), a realizzarne una copia. Oggi possiamo ragionevolmente affermare che la versione locarnese del dipinto nasce su richiesta della Confederazione.

Il mancato acquisto del dipinto da parte della Confederazione

Nella sua seduta del 13 luglio 1901 la CFBA propone al Consiglio federale l'acquisto di *Funerale bianco* per CHF 4'000.- precisando che, nel caso in cui le fessure presenti, come ritenuto probabile, sarebbero peggiorate, l'artista avrebbe dovuto provvedere a una sostituzione: «Betreffs des Ölgemäldes von Berta ist dem Künstler gegenüber der Vorbehalt zu machen, dass derselbe, im Fall die Risse, die das Bild aufweist, zunehmen sollten, was möglich erscheint, für Ersatz zu sorgen habe»¹⁵. Dal verbale della riunione successiva si apprende che il Consiglio federale rinuncia all'acquisto dell'opera in ragione del suo precario stato di conservazione. Questa decisione genera una sentita protesta da parte dei due commissari ticinesi, Augusto Guidini e Giuseppe Chiattonne, che si protrae per più riunioni, sostenuta anche da altri membri della CFBA. Senza smentire la decisione del Consiglio federale quest'ultima si impegna a tenere in considerazione Berta per un altro, prossimo, acquisto¹⁶. Dopo alcune proposte rifiutate, tra cui *Messidoro*¹⁷, nel maggio del 1903 Berta ripropone *Funerale bianco* nella versione ridipinta, polarizzando i commissari in due campi:

da un lato si schierano coloro che reputano il quadro essere degno di essere (ri)proposto, dall'altro coloro che lo trovano un azzardo. Alla fine prevale la proposta di Charles Giron di chiedere all'artista di effettuare una copia del dipinto. A questa il Consiglio federale aggiunge una sua condizione, ovvero la distruzione della prima versione, richiesta che genera nuovamente un vivace dibattito. Al termine la CFBA decide di chiedere a Berta di ricevere per la somma di CHF 4'000.- sia l'originale che la copia: «Der Bundesrat hat den Antrag der Kunstkommission Herrn Maler Berta eine Kopie des Gemäldes um den Preis von Fr. 4000 zu bestellen angenommen, jedoch die Bedingung daran geknüpft, dass das Original des Gemäldes, nachdem die Kopie angenommen sei, vernichtet werde. In einem an Herrn Franzoni gerichteten Schreiben beklagt sich der Künstler über diese Bedingung und erklärt sie als unannehmbar. Er wünscht, die Kunstkommission möchte sich beim Departement des Innern dahin verwenden, dass sie fallen gelassen werde. Aus der mitte der Behörde wird geäußert, dass die Kommission diese Bedingung keineswegs vorgeschlagen habe und dass sie wirklich als eine zu strenge erscheine. Die Kommission sollte sich daher beim Bundesrate dahin verwenden, dass er

13 Nel 1902 domenica di Pentecoste cadeva il 18 maggio.

14 A. Guglielmetti, P. Pernigotti, C. Sonderegger (a cura di), *op. cit.*, p. 142. Berta aveva chiesto che l'opera fosse esposta a 50 cm da terra (si veda la cartolina postale di Berta a Pellizza del 10.4.1902, *ibidem*, p. 141).

15 55. *Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission*, Vevey, 13.7.1901, p. 13. Nel 1901 erano membri della CFBA: Hans Bachmann, Wilhelm Balmer, Alfred Friedrich Bluntschli (Presidente), Giuseppe Chiattonne, Leon Gaud (Vice presidente), Max Girardet, Augusto Guidini, Gustave Jeanneret, Wilhelm Ludwig Lehmann, François Raisin e Hugo Siegwart. Durante la stessa seduta viene proposto tra gli altri anche l'acquisto di *Delta della Maggia* di Filippo Franzoni, opera oggi in deposito presso il Municipio di Chiasso. Si ringrazia Andreas Münch, responsabile delle collezioni d'arte della Confederazione, per aver gentilmente messo a disposizione le copie dei verbali della CFBA.

16 56. *Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission*, Berna, 21.1.1902, pp. 7-8, 27-28; 57. *Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission*, Berna, 4.8.1902, p. 7.

17 Per una riproduzione dell'opera si veda M. Bianchi, C. Sonderegger (a cura di), *op. cit.*, p. 65.

diese Bedingung fallen lasse. Es könnte eventuell von Herrn Berta verlangt werden, dass er dem Bundesrate sowohl das Original, als die Kopie gegen die Summe von Fr. 4000 überlasse. Es wird beschlossen, in diesem Sinne vorzugehen»¹⁸.

A questa proposta Berta non sembra reagire. Pochi mesi dopo espone la versione luganese alla *Internationale Kunstausstellung* di Düsseldorf dove è nuovamente riprodotta in catalogo, questa volta senza cornice¹⁹.

Grazie ad una lettera di Berta al Consigliere Federale Rochat veniamo a conoscenza che l'artista in realtà aveva accettato di realizzare la copia del dipinto e che questa fosse quasi terminata nel mese di aprile del 1905: «Au mois d'avril 1905, j'écrivis au Département Fédéral de l'Intérieur que j'avais presque préparé la reproduction de mon tableau *Funerale bianco* que le Conseil Fédéral m'avait ordonné [...]»²⁰. Tuttavia non sono stati ritrovati altri documenti fino al 1915, quando Berta, al termine del suo primo mandato in seno alla CFBA, ricorda che nel 1904 aveva ricevuto l'incarico di realizzare una copia di *Funerale bianco* bruciato in un incendio a Milano, e che era sua intenzione

sottoporre ancora lo stesso anno per accettazione il dipinto alla Commissione: «Schliesslich erinnert Herr Berta daran, dass ihm der Bundesrat im Jahre 1904, auf den Antrag der Kunstkommission, den Auftrag erteilt hat, eine Kopie seines in Mailand verbrannten Gemäldes, *Funerale bianco* anzufertigen; er stellt in Aussicht, das Gemälde noch im Laufe dieses Jahres der Kunstkommission zur Genehmigung vorzulegen»²¹.

Come ritenuto nello stesso verbale, a seguito di questa comunicazione, la CFBA decide di versargli un primo acconto di CHF 1'000.- con l'obiettivo di saldare l'acquisto l'anno successivo con il versamento dei rimanenti CHF 3'000.-. L'acconto gli fu effettivamente versato, ma non vi è traccia nei verbali del versamento del saldo.

In ogni caso, nessuna versione di *Funerale bianco* è bruciata a Milano, e nessuna copia del dipinto è mai stata registrata negli inventari della collezione della Confederazione. Conoscendo il carattere di Berta, possiamo essere certi che egli non era per nulla d'accordo nel cedere a Berna, soprattutto per la stessa somma, entrambe le versioni, mentendo addirittura sulla sparizione di quella luganese in un incendio a Milano. Entrambe le opere sono rimaste di proprietà dell'artista fino alla sua morte, con la "copia" in un'importante cornice dorata, probabilmente pronta per essere sottoposta alla CFBA, ma poi, per ragioni ancora oggi sconosciute, non venne mai reclamata dalla CFBA e mai consegnata da Berta.

Grazie a una serie di sfortunate e fortunate vicende oggi le due versioni di *Funerale bianco* di Edoardo Berta occupano un ruolo di primo piano nei nuclei di arte simbolista sia della collezione di Lugano, che di quella di Locarno. Si auspica che in futuro nuovi approfondimenti potranno aiutare a chiarire ulteriormente la loro complessa e travagliata genesi.

18 60. *Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission*, Berna, 12-13.1.1904, p. 9. Nel 1904 erano membri della CFBA: Roman Abt, Emile Bonjour, Louis Dunki, Filippo Franzoni, Charles Giron, Gustave Gull (Vice presidente), Gustave Jeaneret (Presidente), Luigi Rossi, Albert Welti e Hans Beat Wieland.

19 *Internationale Kunstausstellung*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtischen Kunstpalast), 1.5-23.10.1904, p. 82. In questa occasione il dipinto è stato presentato con l'attuale cornice della versione di Locarno, come attesta un'etichetta incollata sul retro.

20 Berna, Archivio Federale Svizzero, Fondo E 8 (H), Scatola 4, incarto «Mosaikgemälde an der Aussenseite des Landesmuseums ausgeführt von Edoardo Berta». L'incarto riguarda la partecipazione sfortunata di Berta al concorso per la decorazione a mosaico del Museo Nazionale Svizzero di Zurigo.

21 99. *Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission*, Berna, 1./5.3.1915, p. 25. Nel 1915 erano membri della CFBA Hans Alder, Cuno Amiet (Vice presidente), Edoardo Berta, Richard Bühler, Paul Ganz, Charles l'Eplattenier, Alphonse Laverrière, Edouard-John Ravel, Albert Silvestre (Presidente), Joseph Zemp e Edouard Zimmermann.



Dettaglio della radiografia dell'opera
Funerale bianco, 1900-1902 di Edoardo Berta

Il restauro di un'opera monumentale: studi preliminari e operazioni di recupero

Eleonora Vivarelli

Funerale bianco è un dipinto realizzato da Edoardo Berta nel 1900-1902. L'opera è entrata a far parte della Collezione della Città di Lugano nel 1931 ed è esposta nella sede del MASI al LAC, all'interno della mostra "Sentimento e Osservazione. Arte in Ticino 1850-1950". La chiusura del museo al pubblico nei primi mesi del 2021 a causa delle restrizioni Covid-19 ha permesso di rimuovere l'opera dallo spazio espositivo al fine di strutturare un intervento di restauro conservativo. Gli obiettivi prefissati riguardavano il ripristino della corretta leggibilità dell'opera e il recupero delle vaste porzioni di pellicola pittorica originale compromesse da alcuni interventi precedenti. La particolare situazione conservativa, inoltre, lasciava supporre che l'assetto figurativo fosse stato oggetto di numerosi ripensamenti da parte dell'artista, sia in corso d'opera, sia poco dopo il termine della sua esecuzione. L'intervento di restauro è stato quindi occasione di studi approfonditi delle fonti storiografiche e di analisi conoscitive dei materiali e delle tecniche esecutive¹. Queste indagini, avvalorate dal confronto con una versione dello stesso *Funerale bianco* conservata nelle Collezioni della Città di Locarno, hanno permesso di raggiungere un punto di svolta nella ricostruzione della storia del dipinto.

Tecnica pittorica

L'opera è caratterizzata da una tecnica pittorica estremamente inusuale, probabilmente risultato di applicazioni sperimentali da parte di Berta.

Le pennellate e gli spessori materici risultano molto diversi a seconda dell'area del dipinto analizzata: sui chiari appaiono molto spessi, con creste di colore visibilmente aggettanti e varie stratificazioni successive, più lineari e in grado di plasmare la tridimensionalità della neve in tutte le sue sfumature all'imbrunire (dagli azzurri ai rosa). Le cromie chiare appaiono caratterizzate da un fenomeno di *craquelé* estremamente accentuato, sicuramente iniziato in fase di asciugatura, che lascia supporre l'utilizzo di una miscela sperimentale di pigmenti e leganti in cui risulta un'eccessiva presenza di siccativo o di un pigmento con tali caratteristiche.

La forte schermatura degli strati avuta in occasione della radiografia, confermerebbe l'ipotesi che si possa trattare del bianco di piombo, utilizzato storicamente anche quale siccativo nelle tempere e nella pittura a olio (Fig. 1).

Al contrario, gli scuri sono contraddistinti da una *texture* piatta, sottile ed omogenea, e presentano pennellate molto più morbide e diluite; essi non manifestano fenomeni di crettatura o sollevamenti, pertanto la miscela legante-carica sembrerebbe più bilanciata, quindi meno grassa e più oleo-resinosa (Fig. 2).



Fig. 1
Dettaglio: neve. Strato pittorico molto pastoso e a pennellate aggettanti caratterizzate da una crettatura strutturata di essiccazione

Questi dettagli lasciano supporre che i materiali utilizzati siano caratterizzati da leganti eterogenei; ulteriori indagini diagnostiche condotte attraverso l'analisi spettroscopica di campioni permetteranno in futuro di identificare la tecnica pittorica in modo univoco.

Degno di nota quanto l'artista stesso descrive in una cartolina postale del 1902 inviata a Giuseppe Pellizza da Volpedo, a proposito di *Funerale bianco*: «(...) Essendo dipinto a tempera è necessario che sia trattato con riguardo (...); essendo bianco sia il dipinto che la cornice, desidererei che fosse collocato in una luce un po' bassa e calma»².



Fig. 2
Nelle campiture scure i colori sono stesi in maniera più velata ed omogenea

1 Progetto realizzato all'interno del dipartimento di conservazione e restauro del MASI. Coordinamento: Sara De Bernardis; indagini preliminari e diagnostiche: Roberto Pellegrini, Thomas Becker, Massimo Soldini, Viola Möckel; esecuzione del restauro: Eleonora Vivarelli in collaborazione con Valeria Malossa; nuova incorniciatura: Massimo Soldini; documentazione di restauro e mappature: Eleonora Vivarelli.

2 A. Guglielmetti, P. Pernigotti, C. Sonderegger, «Documenti di una amicizia artistica. Il carteggio di Edoardo Berta - Giuseppe Pellizza (1887-1905)», in «Archivio Storico Ticinese», n. 129, giugno 2001, p. 140.

Indagini diagnostiche

Grazie all'analisi non invasiva condotta in fase preliminare all'intervento è stato possibile formulare alcune ipotesi che hanno permesso di procedere all'intervento di restauro con la certezza di non rischiare di danneggiare la pellicola pittorica originale, nel rispetto dell'eterogeneità dei numerosi materiali presenti. Ci si è basati principalmente su una campagna diagnostica non invasiva messa in atto attraverso l'esecuzione di *imaging* multispettrale.

Sono state eseguite fotografie in luce visibile diretta, radente e in transilluminazione, che hanno reso possibile la caratterizzazione della superficie pittorica originale e hanno evidenziato i numerosi interventi di restauro eseguiti in precedenza, così come i problemi di conservazione localizzati (sollevamenti, lacune, cadute di colore, deformazioni, ecc.).

In un secondo momento l'opera è stata osservata e documentata in fluorescenza ultravioletta riflessa, operazione che ha permesso l'identificazione di almeno due momenti distinti durante i quali *Funerale bianco* è stato sottoposto ad interventi di reintegrazione cromatica (Fig. 3).

Infine, il dipinto è stato oggetto di indagini in riflettografia infrarossa (Fig. 4) e radiografia a raggi X (Fig. 5), con lo scopo di individuare ripensamenti e ridipinture messe a punto dallo stesso artista in corso d'opera.

Tale operazione ha confermato la presenza della diversa impostazione figurativa ipotizzata dalle fonti storico-artistiche (la fotografia che ritrae una diversa versione del *Funerale bianco* nel 1901), identificando la prima versione del soggetto iconografico (poi modificata dall'artista nel 1902).



Fig. 3.
Immagine generale del dipinto in fluorescenza da ultravioletto



Fig. 4
Immagine generale del dipinto in riflettografia infrarossa



Fig. 5
Immagine generale del dipinto in radiografia

Interventi precedenti

La prima grande rivisitazione del dipinto è stata fatta, come documentato, nel 1901 dallo stesso Berta.

Lo stato di conservazione del dipinto viene citato da sempre come precario anche nei documenti storici: cretture di essiccazione, sollevamenti e cadute di colore si riscontravano sin dagli albori.

Conseguentemente a questi fenomeni strutturali, il dipinto subisce numerosi restauri nel corso del XX secolo.

Almeno due i cicli di reintegrazioni caratterizzate da diversa risposta alla luce ultravioletta (UV): le reintegrazioni più scure sono riconducibili ad un restauro degli anni ottanta (come confermato dalla documentazione fotografica d'archivio), mentre i ritocchi caratterizzati da una fluorescenza più chiara, sono attribuibili ad interventi avvenuti antecedentemente (Fig. 6).

Nella documentazione reperita presso gli archivi di restauro del MASI è ben documentato l'intervento datato 1981, nel quale si dichiara che, in un intervento precedente, la tela di lino era già stata foderata a colla pasta su una seconda tela di lino, a sua volta montata su una tavola di legno.



Fig. 6
Mappature dei restauri precedenti: in rosso scuro segnalati i ritocchi degli anni ottanta, in chiaro quelli precedenti

Vengono menzionati anche due/tre strappi del supporto tessile, evidenziatisi anche in radiografia, e sottolineata la presenza di numerosi sollevamenti della pellicola pittorica, lacune e ridipinture. Viene descritta una vernice «poco ingiallita».

Si legge infine di numerosi ritocchi precedenti, definiti «malfatti, con una struttura diversa dall'originale».

L'intervento di restauro degli anni ottanta viene quindi strutturato secondo fasi successive, che prevedono un consolidamento preliminare, la rimozione della foderatura precedente, la pulitura della vernice superficiale e la rimozione delle reintegrazioni alterate.

Viene riproposta una foderatura, la reintegrazione di lacune e cadute di colore, la stesura di una vernice protettiva sull'intera superficie pittorica. Il dipinto viene infine tensionato su un nuovo telaio in legno massiccio e viene fatta realizzare una nuova cornice in legno dorato.

Stato di conservazione

Come anticipato in precedenza, nonostante uno stato di conservazione relativamente stabile dei materiali costitutivi (con poche eccezioni localizzate), la pellicola pittorica è caratterizzata da cretture molto visibili e diffuse soprattutto in corrispondenza delle cromie chiare.

La problematica più consistente era determinata invece dalla presenza di stuccature e ritocchi molto visibili. Lo stucco impiegato per le integrazioni risultava del tutto incongruente rispetto alla superficie pittorica circostante e le disomogeneità della superficie erano ulteriormente accentuate dai ritocchi a vernice alterati a livello cromatico. La maggior parte delle reintegrazioni eseguite nel corso dei restauri precedenti debordava inoltre dall'area delle lacune effettive, coprendo porzioni generose del colore originale.

Sull'intero dipinto era presente uno strato di vernice, stesa nel corso di un restauro precedente e visibile soprattutto sulle aree dipinte con toni chiari. Fatta eccezione per i bruni, tutte le cromie originali risultavano falsate dall'ingiallimento della vernice superficiale, mostrando un fenomeno di foto-ossidazione in stato avanzato.

Intervento di conservazione e restauro

Obiettivo dell'intervento di restauro è stato il ripristino della corretta leggibilità d'insieme. Procedendo inizialmente con la rimozione della vernice ossidata nelle aree dove quest'ultima alterava la percezione ottimale dei colori chiari e freddi, si è proseguito con il recupero di vaste porzioni della superficie pittorica originale attraverso la riduzione delle aree sottoposte a stuccature e ritocchi (Fig. 7).



Fig. 7
Mappatura dei ritocchi eseguiti durante il presente restauro (2021)

Il restauro ha previsto, in primo luogo, una graduale operazione di pulitura selettiva, preceduta da opportuni test di solubilità che hanno permesso di alleggerire visibilmente sia la vernice che i numerosi ritocchi identificati in precedenza in luce ultravioletta. Il dipinto è stato trattato con un solvente a bassa ritenzione e media polarità, risultato efficace sin dalle prove preliminari sulle sostanze da rimuovere ma non invasivo nei confronti della pellicola pittorica originale.

Successivamente, le vecchie stuccature che coprivano il colore originale sono state rimosse, abbassate di livello e adeguate alla superficie circostante, adattando otticamente la *texture* rispetto alle singole aree di colore originale circostanti, in modo da evitare discontinuità visiva a causa del diverso indice di rifrazione tra aree originali e reintegrate.

Numerosi test e campionature sono state eseguite anche con materiali innovativi al fine di trovare la tecnica di integrazione ottimale.

Il ritocco pittorico, condotto con colori reversibili a base idroalcolica, ha infine permesso di ottenere un'adeguazione cromatica delle lacune stuccate e di abbassare il tono delle abrasioni e di molte delle reintegrazioni precedenti. Si è scelto per contro di non verniciare nuovamente il dipinto, così da evitare ulteriori possibili stress futuri, vista la struttura pittorica complessa ed estremamente delicata.

Per ridurre al minimo l'influsso della luce sugli strati pittorici e creare un microclima all'interno della cornice che potesse assorbire possibili shock dovuti a variazioni climatiche repentine, il dipinto è stato protetto sul fronte con un plexiglas museale anti-UV e antiriflesso, sul retro con un cartone protettivo libero da acidi.

Il restauro di *Funerale bianco* ha reso possibile la restituzione della leggibilità estetica di un'opera estremamente compromessa, ma di fondamentale importanza storico-artistica all'interno della collezione del Museo. Grazie alle indagini preliminari svolte proprio in occasione dell'intervento, inoltre, è stato possibile ricostruire l'*excursus* dell'opera, dalla sua genesi alla forma in cui si presenta oggi (Fig. 8).



Fig. 8.
Funerale bianco dopo il restauro



Edoardo Berta →
Funerale bianco (dettaglio),
1900-1902