



# Una nuova doppia opera di Paul Camenisch<sup>1</sup>

Cristina Sonderegger

Il 30 giugno 2020 il MASI si aggiudica all'asta di Sotheby's Zurigo, "Swiss Made UNLOCKED", un'opera di Paul Camenisch (1893 – 1970) datata 1926 e dipinta sui due lati della tela. Da una parte è rappresentata una veduta del Mendrisiotto, dall'altra, un autoritratto con paesaggio intitolato *Der Mann in den Reben* (L'uomo nel vigneto)<sup>2</sup>. Originariamente il lato esposto era quello dell'autoritratto. Oggi, grazie ad una particolare cornice, l'opera può essere presentata in egual maniera sia da un lato che dall'altro.

La nuova tela va ad affiancare nella collezione del Cantone Ticino un'altra opera dell'artista, anch'essa dipinta su due lati, acquistata nel 1991. Si tratta di *Männlicher Akt – Bildnis Max Haufler in der Breggia* (Nudo maschile – Ritratto di Max Haufler nella Breggia) del 1926 circa, sul cui retro si trova *L'Equilibre – Bildnis Lisa Mutschelknaus* (L'Equilibrio – Ritratto di Lisa Mutschelknaus), risalente al 1934. Eccetto quest'ultima, le opere di Camenisch presenti in collezione risalgono tutte al periodo espressionista del primo gruppo Rot-Blau, da

lui fondato a Obino, nel Mendrisiotto, assieme ad Albert Müller e Hermann Scherer la notte di San Silvestro del 1924-1925<sup>3</sup>. Fanno parte della collezione anche alcune loro opere: Müller è presente con *Ruhende Frau* (Donna che riposa) del 1925, deposito della Fondazione Gottfried Keller; Scherer con *Selbstbildnis in Tessiner Landschaft* (Autoritratto in un paesaggio ticinese) del 1926, sul cui retro si trova un dipinto del 1924 intitolato *Der Mann der die Stadt durchstreift* (L'uomo che vaga per la città) acquistato nel 1985, la scultura *Erschrockene Frau* (Donna spaventata) sempre del 1926 e la xilografia *Landschaft* (Paesaggio) del 1925, entrambi depositi dell'Associazione ProMuseo<sup>4</sup>. L'opera in oggetto nasce in un periodo cruciale del percorso artistico di Camenisch e può vantare una storia espositiva di particolare rilievo. Dipinta tra febbraio e aprile del 1926, è stata esposta grazie all'impegno di Ernst Ludwig Kirchner alla "Internationale Kunstausstellung" di Dresda, tenutasi da giugno a settembre dello stesso anno, nonché alla "Gedächtnis-Ausstellung Hermann Scherer – Paul Came-

- 1 Si ringrazia Carla Burani e Melanie Heit del Kirchner Museum Davos per avere gentilmente messo a disposizione le fotografie dell'allestimento della "Internationale Kunstausstellung" di Dresda scattate da Ernst Ludwig Kirchner nel 1926, e per averci trasmesso la copia della corrispondenza di Kirchner citata nel presente contributo.
- 2 L'opera è stata venduta dall'artista a un collezionista privato, i cui discendenti l'hanno messa all'asta "Swiss Art" da Christie's a Zurigo il 5 dicembre 2016, quando è entrata a far parte di una collezione aziendale, ultima proprietaria prima del passaggio al MASI.
- 3 D. Lucchini, G. A. Mina Zeni (a cura di), *L'espressionismo Rot-Blau nel Mendrisiotto*, Museo d'Arte, Mendrisio 1996; B. Stutzer, S. Vitali, H. Steenbruggen, M. Frehner (a cura di), *Expressionismus aus den Bergen. Ernst Ludwig Kirchner, Philipp Bauknecht, Jan Wiegers und die Gruppe Rot-Blau*, Scheidegger&Spiess, Zürich 2007 (in particolare B. Stutzer, *Chronik der Jahre 1917 bis 1928*, pp. 261-280).
- 4 Il nucleo di opere di artisti vicini all'esperienza Rot-Blau presente in collezione è completato da: Werner Neuhaus, *Der Malerfreund Albert Müller* (L'amico pittore Albert Müller) del 1925, acquistato nel 1985; Max Sulzbachner, *Der Bummler* (Il giramondo) del 1925, acquistato sempre nel 1985, sul cui retro si trova lo stesso soggetto dipinto a tempera; Walter Kurt Wiemken, *Nordische Landschaft* (Paesaggio nordico) del 1932, una Donazione UBS del 1987. Le opere sono riprodotte in D. Lucchini, G. A. Mina Zeni, pp. 235-253, 259.

←  
Paul Camenisch,  
*Der Mann in den Reben*, 1926  
Collezione Cantone Ticino



pp. 32-36

Ernst Ludwig Kirchner, negativo della fotografia della sala 29 della "Internationale Kunstausstellung" di Dresda del 1926, Kirchnermuseum Davos, Donazione lascito Ernst Ludwig Kirchner.

nisch" allestita alla Kunsthalle di Basilea dal 5 al 26 febbraio 1928, occasione in cui è stata presentata accanto al più noto *Frühlingserwachen* (Risveglio primaverile) del Kunstmuseum di Berna, a comporre un singolare doppio autoritratto<sup>5</sup>.

A seguito della fondazione del gruppo Rot-Blau, avvenuta nell'estate del 1925 a Castel San Pietro, Camenisch inizia a dipingere sotto la guida di Hermann Scherer le sue prime tele ad olio. Prima di allora aveva dipinto visionari paesaggi architettonici a tempera, che vennero presentati in occasione della prima esposizione collettiva del gruppo Rot-Blau alla Kunsthalle di Basilea (maggio 1925)<sup>6</sup>.



A sinistra Camenisch, *Tessiner Winterlandschaft*, 1926; a destra Camenisch, *Der Mann in den Reben*, 1926; al centro Scherer, *Mutter und Kind*, 1925 circa

Nell'autunno dello stesso anno realizza uno dei primi dipinti a soggetto paesaggistico di grande formato, *Herbstlandschaft im Mendrisiotto* (Paesaggio autunnale nel Mendrisiotto)<sup>7</sup>, ma è soprattutto a partire dalla primavera successiva che la sua produzione pittorica si consolida. Ancora una volta, a stimolarne la creatività è la presenza di Hermann Scherer, il quale, da febbraio fino alla fine dell'estate, passa la maggior parte del suo tempo a Castel San Pietro. Alla seconda mostra del gruppo Rot-Blau, tenutasi al Kunsthhaus di Zurigo dal 14 marzo al 7 aprile, espone due paesaggi autunnali del Mendrisiotto, le sue prime opere di matrice espressionista. A differenza di Müller e Scherer, Camenisch non conosceva ancora personalmente Kirchner, né, a differenza loro, gli aveva fatto visita a Davos-Frauenkirch dove risiedeva stabilmente dal 1918<sup>8</sup>. L'incontro avverrà solo a giugno in occasione della terza ed ultima esposizione del primo gruppo Rot-Blau, tenutasi alla Kunsthalle di Basilea dal 6 al 27 giugno, dove Camenisch espone dodici dipinti, tre disegni e una litografia. Il suo primo e unico soggiorno presso il maestro avverrà poco dopo, in compagnia della sua futura moglie Martha Hörler, dai primi di luglio ai primi di settembre.

5 Nel catalogo della mostra in effetti si legge: "cat. 226, Doppelselbstbildnis / a) Der Mann in den Reben Fr. 800.- / b) Frühlingserwachen Fr. 800.-". *Frühlingserwachen*, anch'esso del 1926, è riprodotto in D. Lucchini, G. A. Mina Zeni, p. 291.

6 *Paul Camenisch 1893-1970*, Bündner Kunstmuseum, Chur 1985, pp. 17-22.

7 *Paul Camenisch*, p. 30.

8 Scherer e Müller conoscono personalmente Kirchner in occasione dell'allestimento della sua mostra alla Kunsthalle di Basilea nel 1923. Nell'estate dello stesso anno il primo, nel 1925 il secondo, soggiornano per la prima volta a casa sua.

A sinistra Camenisch, *Der Mann in den Reben*, 1926; a destra Kirchner, *Drei nackte Frauen mit Kindern*, 1925 e Bauknecht, *Heuträger*, 1924; al centro Scherer, *Mutter und Kind*, 1925 circa.



È forse in occasione della mostra basilese che la Stiftung Schweizer Kunstfreunde acquista un suo ritratto di Hermann Scherer, donato lo stesso anno al Museum Folkwang di Essen. Il dipinto, oggi disperso, sarà successivamente sequestrato dal regime nazista e incluso nella mostra "Entartete Kunst" allestita nel 1937 alla Haus der Kunst di Monaco<sup>9</sup>. Il doppio dipinto acquistato dal MASI precede dunque di alcuni mesi l'importante soggiorno di Camenisch presso Kirchner e appartiene alla prima serie di tele ad olio realizzate nella primavera del 1926, durante i mesi di lavoro a stretto contatto con Scherer nel Mendrisiotto. Un inconfondibile linguaggio pittorico caratterizzato da una palette cromatica vivace, da punti di vista multipli e prospettive disarticolate, dal ripetersi, quasi naïf, di segni grafici che fanno vibrare la superficie del dipinto, contraddistinguono le sue tele sin dagli esordi, differenziandole in maniera significativa da quelle dei suoi amici basilesi. Lo accomuna a loro invece la scelta dei soggetti: il paesaggio del Mendrisiotto, in particolare i dintorni di Castel San Pietro, con le sue colline disseminate di vigneti, l'inconfondibile Villa Loverciana, ma anche ritratti degli amici pittori e autoritratti con paesaggio. La zona collinosa cosparsa di una ricca vegetazione con un ruscello in primo piano e sovrastata dalla sagoma di Villa Loverciana, è la protagonista anche del dipinto

a soggetto paesaggistico del MASI. Grazie alla mediazione di Müller e soprattutto di Scherer, Kirchner doveva essere a conoscenza delle ricerche pittoriche di Camenisch e apprezzare i risultati raggiunti tra l'autunno 1925 e i primi mesi del 1926, dal momento che lo include sin da subito tra gli artisti da invitare ad esporre nella sua stessa sala alla "Internationale Kunstausstellung" di Dresda. In una lettera scritta da Berlino il 21 febbraio 1926 Kirchner, chiedendo il massimo riserbo in merito, informa Müller di essere stato incaricato di selezionare le opere per l'allestimento di una sala dedicata all'arte moderna dei giovani svizzeri e di avere sacrificato la sala a lui dedicata<sup>10</sup> a beneficio della possibilità di avere al suo fianco opere di Scherer, Camenisch, Pauli e altri: "In Dresden bin ich beauftragt worden, für eine moderne Abteilung der jungen Schweizer die Auswahl der Bilder dort zu treffen und die selber in Dresden aufzuhängen. Ich sage Ihnen das ganz vertraulich und bitte Sie zu niemand darüber zu reden, denn sonst könnte die Sache noch zerstört werden. Ich habe in Dresden mit dem Direktor der Ausstellung gesprochen. Derselbe hatte natürlich nur Amiet, Hodler etc vorgesehen als Schweizer Moderne. Ich habe ihm nun meinen eigenen Raum geopfert mit der Bedingung, dass Sie, Scherer, Camenisch, Pauli, etc. mit mir ausstellen. Daraufhin hat er mir die Aus-

9 B. Stutzer, pp. 75, 276. Si ringrazia Beat Stutzer per le precisazioni fornite in merito alle modalità di acquisizione del dipinto da parte del Museo di Essen, non corrette nelle precedenti pubblicazioni.

10 Inizialmente Kirchner era stato invitato ad esporre in una sala dedicata agli artisti della "Brücke", invito che egli rifiutò energicamente, vincolando la sua partecipazione alla mostra alla possibilità di avere una sala tutta sua. Si veda la Lettera di Kirchner a Hans Posse del 25.6.1925, in E. W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel*, 4 voll., Scheidegger&Spiess, Zürich 2010, vol. 2, pp. 901-902.

wahl der Bilder übertragen und ihre Hängung, es werden also 2 Schweizer Abteilungen dort werden und zum ersten Male in einer grossen Ausstellung Werke der Jungen zu sehen sein. Bitte aber, vorläufig strengstes Stillschweigen über diese Sache bewahren"<sup>11</sup>.

Dopo la Prima guerra mondiale, la "Internationale Kunstausstellung" di Dresda del 1926 è stata a tutti gli effetti la prima esposizione d'arte di portata internazionale allestita nella Repubblica di Weimar, sulla base di un progetto curatoriale, con l'intento di render conto della situazione più attuale delle arti in Europa e negli Stati Uniti. Erano esposti più di 800 dipinti e circa 190 sculture di quasi 460 artisti provenienti da 20 nazioni. La direzione artistica era stata affidata ad Hans Posse, allora direttore della Gemäldegalerie di Dresda<sup>12</sup>.

La presenza di *Der Mann in den Reben* in questa importante esposizione degli anni venti del Novecento in Germania conferisce oggi un particolare significato e valore storico-artistico all'opera.

Come già detto, Kirchner svolse un ruolo fondamentale per la presenza di Camenisch alla mostra e senz'altro decisivo nella scelta delle opere da esporre. Alla fine di marzo egli informa Posse di avere contattato gli artisti – Müller, Scherer, Camenisch, Fritz Pauli (scartato in un secondo tempo poiché aveva a disposizione unicamente degli acquerelli) e Philipp Bauknecht –, di aver ottenuto la loro adesione al progetto e di voler effettuare a breve la scelta delle opere da esporre<sup>13</sup>, elenco definitivo che invia a Dresda a inizio maggio.

A sinistra Kirchner, *Bahnhof Davos*, 1925; a destra Camenisch, *Tessiner Winterlandschaft*, 1926



A sinistra Bauknecht, *Heuer beim Vesper*, 1916-1923; a destra Müller, *Bergwald*, 1925

Di Müller propone *Tessiner Tanz* e *Bergwald*, di Camenisch *Winterlandschaft* e *Der Mann in den Reben*, di Scherer *Selbstportrait* e la scultura lignea *Mutter und Kind*, di Bauknecht *Heutragende Bauern* e *Heuer beim Vesper*, di se stesso *Zwei nackte Frauen mit Kindern* e *Davoser Bahnhof*<sup>14</sup>.

Grazie alle fotografie scattate da Kirchner stesso in occasione della visita alla mostra in compagnia di Müller nel corso del mese di giugno è stato possibile identificare tutte le opere esposte. Accanto all'autoritratto Camenisch espone anche un paesaggio invernale, oggi intitolato *Tessiner Winterlandschaft* (Paesaggio ticinese d'inverno) e di proprietà del Kunstmuseum di Basilea<sup>15</sup>.

La sala venne allestita secondo le indicazioni di Kirchner con entrambe le opere di Camenisch collocate a fianco delle sue<sup>16</sup>. Un mese dopo, a seguito della visita alla mostra, ringraziando Posse per avergli permesso di disporre la sala svizzero-tedesca come desiderato, Kirchner esprime la propria soddisfazione in merito all'effetto d'insieme raggiunto: "Zunächst mein allerherzlichsten Dank, dass Sie unseren deutsch schweizer Raum mich so

gestalten liessen, wie ich es vorhatte. So ist er sehr gut geworden und wird als künstlerisches Ganzes allmähig doch Verständnis finden [...]"<sup>17</sup>. Grazie ai contatti di Kirchner, la presenza dei giovani artisti basilesi non passa inosservata nelle recensioni pubblicate dalla stampa specializzata. A titolo di esempio, Will Grohmann, critico e storico dell'arte vicino alle avanguardie, segnala la loro prima partecipazione in una mostra in Germania: "Die älteren Schweizer kennt man, den Kreis der Jungen um Kirchner: Scherer, Müller, Camenisch, Bauknecht sieht man zum ersten Mal in Deutschland"<sup>18</sup>. In un altro articolo, pur riconoscendo l'influenza di Kirchner, egli sottolinea che le modalità espressive del maestro non sono semplicemente riprese, bensì applicate nella sostanza e sviluppate: "Auf die Ostschweizer übt E. L. Kirchner einen starken Einfluss aus, besonders auf die Jünger: Otto Müller ("Kapelle") [sic], H. Scherer, P. Camenisch und F. Pauli. Die Resultate des Kirchnerschen Schaffens sind in den Werken dieser Maler nicht übernommen sondern sinngemäss angewendet und entwickelt"<sup>19</sup>.

11 Lettera di Kirchner a Müller del 21.2.1926, in E. W. Kornfeld, p. 1015.

12 Curatore anche della sezione tedesca delle Biennali di Venezia del 1922 e del 1930, dal 1939 fino alla sua morte nel 1942, Posse è stato incaricato speciale di Adolf Hitler per la realizzazione del suo museo d'arte, il Führermuseum, a Linz. Questo incarico rende ancora oggi difficile apprezzare a pieno titolo il ruolo da lui svolto nella diffusione dell'arte moderna e contemporanea durante il periodo tra le due guerre. Sulla mostra di Dresda si veda B. Dalbajewa, A. Dehmer, *Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 in historischen Aufnahmen von Alexander Paul Walther*, Albertinum-Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2020.

13 Lettera di Kirchner a Posse del 28.3.1926, in E. W. Kornfeld, p. 1031.

14 Lettera di Kirchner a Posse del 2.5.1926, in E. W. Kornfeld, p. 1043.

15 Müller espone *Bergwald*, 1925, Kunstmuseum Bern, donazione Schweizerische Volksbank, Bern; *Veglione a Mendrisio*, 1926, Collezione privata. Scherer espone *Mutter und Kind*, 1925 circa, Coira, Bündner Kunstmuseum; *Selbstbildnis in Landschaft*, 1925-1926, Collezione privata. Bauknecht espone *Heutträger*, 1924, Collezione privata; *Heuer beim Vesper*, 1916-1923, Galerie Iris Wazzau, Davos. Kirchner infine espone *Drei nackte Frauen mit Kindern*, 1925, Collezione privata; *Bahnhof Davos*, 1925, Kunstmuseum St. Gallen.

16 Lettera di Kirchner a Will Grohmann del 25.5.1926 in E. W. Kornfeld, p. 1052.

17 Lettera di Kirchner a Posse del 23.6.1926, in E. W. Kornfeld, p. 1065.

18 W. Grohmann, *Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926*, in "Das Kunstblatt", vol. 10, n. 7, 1926, p. 267.

19 W. Grohmann, *Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926*, in "Der Cicerone", vol. 18, n. 12, p. 401. Kirchner stesso omaggia i suoi amici riservando loro ampio spazio in un articolo dedicato alla giovane scena artistica basilese. Si veda E. L. Kirchner, *Die neue Kunst in Basel*, in "Das Kunstblatt", a. 10, settembre 1926, pp. 321-330.



Nonostante i rapporti tra Camenisch e Kirchner si fossero già incrinati, durante la permanenza a Davos<sup>20</sup>, la scelta di includerlo nella selezione di artisti per Dresda è una testimonianza inequivocabile dell'interesse del maestro nei confronti delle ricerche in ambito pittorico di un artista ancora agli esordi, di cui *Der Mann in den Reben* e *Mendrisiotto* costituiscono uno dei risultati più apprezzati.

La scelta del MASI di acquisire il doppio dipinto, conferendo ai due lati della tela la stessa importanza, consente di integrare e rafforzare significativamente la qualità e il valore storico-artistico del nucleo di opere risalenti

alla prima esperienza del gruppo Rot-Blau, conclusasi definitivamente con la morte di Albert Müller (14 dicembre 1926) e di Hermann Scherer (13 maggio 1927), avvenuta a poca distanza proprio dalla significativa "Internationale Kunstausstellung" di Dresda.

A sinistra Bauknecht, *Heuträger*, 1924 e Müller, *Veglione a Mendrisio*, 1926; a destra Scherer, *Selbstbildnis in Landschaft*, 1925-1926; al centro Scherer, *Mutter und Kind*, 1925 circa



20 J. Düblin, *Ernst Ludwig Kirchner und Paul Camenisch: eine schwierige Beziehung*, in "Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", vol. 109, 2009, pp. 151-176.

→  
Paul Camenisch,  
*Mendrisiotto*, 1926  
Collezione Cantone Ticino





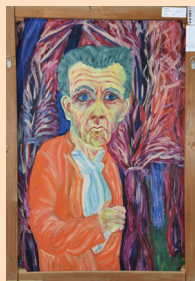
# Nuovo sguardo sull'opera di Camenisch: Operazione di recupero di due opere dipinte su un'unica tela

Dipartimento di conservazione e restauro

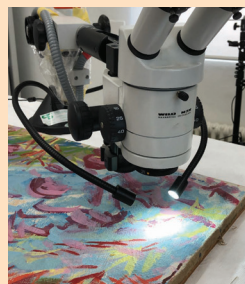
*Der Mann in den Reben e Mendrisiotto* (figg. 1-2) vengono realizzati da Paul Camenisch nel 1926, durante il suo soggiorno in Ticino. Le due opere sono state dipinte su entrambi i versi del medesimo supporto tessile e questa caratteristica ha costituito il *focus* dell'intervento di conservazione e restauro. Si trattava dunque di rendere possibile l'esposizione di ambedue le opere, senza che la visione dell'una o dell'altra risultasse compromessa dai tradizionali sistemi di tensionamento e incorniciatura in uso fino all'arrivo dell'opera nella collezione del MASI.



1. Lato visibile prima dell'intervento



2. Retro del dipinto coperto da un telaio tradizionale per ca. 5 cm lungo tutti e quattro i bordi



3. Analisi delle superfici e delle stratigrafie con l'aiuto di un microscopio

## Realizzazione pittorica

La superficie è stata inizialmente fotografata e analizzata nei minimi dettagli per meglio capirne la realizzazione pittorica e lo stato di conservazione (fig. 3).

Al momento dell'arrivo al MASI, il lato visibile era quello del paesaggio, unico dei due lati che porta la firma ("Camenisch 26") (fig. 7). La tela era tensionata su un tradizionale telaio ligneo con incastri angolari mobili bidirezionali. Di conseguenza il dipinto, considerato fino ad allora come "retro" dell'opera (ossia l'autoritratto con paesaggio *Der Mann in den Reben*), era coperto per circa 5 cm su ogni lato dalle aste del telaio che ne compromettevano inevitabilmente la lettura integrale (fig. 2).

Le fotografie storiche mostrano però questo lato come quello preferito da Camenisch sicuramente per l'esposizione di Dresda del 1926 e di Basilea del 1928, caratteristica emersa anche con l'osservazione macroscopica della piegatura lungo i bordi. Come supporto è stata utilizzata una tela di lino, a filato medio e trama fitta.

La tecnica esecutiva, riconducibile ad una tempera grassa stesa su una preparazione chiara, prevede pennellate decise e materiche alternate a campiture talvolta tanto sottili da lasciare visibili gli strati preparatori e la tela, in accordo con il linguaggio stilistico del gruppo Rot-Blau, di cui Camenisch faceva parte.

Il paesaggio è caratterizzato da pennellate spesso velate di colori freschi e vivaci, sorrette da una texture della preparazione molto marcata e che traspare in maniera quasi dominante (fig. 4)

Il ritratto, per contro, si avvale di pennellate molto più pastose e coprenti, in una realizzazione pittorica che sembra più finita e determinata (figg. 5-6).

Un enigma pittorico che verrà presto svelato in occasione di una tesi di master che si dedicherà in maniera approfondita alle tecniche pittoriche utilizzate da Camenisch, e che metterà a confronto queste due opere con quelle già presenti nelle collezioni MASI.



4. Dettaglio del paesaggio: la texture della preparazione è ben visibile attraverso le campiture velate

## Stato di conservazione

Prima del restauro erano visibili numerose deformazioni della tela, causate principalmente da una tensione non ottimale del supporto sul telaio, unita a lievi sollecitazioni meccaniche provocate da urti e danni accidentali. Varie porzioni del dipinto erano inoltre interessate da fenomeni di deterioramento quali sollevamenti, lacune e cadute della materia originale, oltre a cretture consistenti, spesso caratterizzate da evidenti difetti di adesione della pellicola pittorica agli strati sottostanti.



5. Dettaglio del viso (luce VIS)



6. Dettaglio del viso (fluorescenza da ultravioletto)



7. Firma originale dell'artista



### Intervento di conservazione e restauro

Entrambi i lati sono stati sottoposti a specifici trattamenti volti a ripristinarne uno stato di conservazione ottimale: considerata la fragilità degli strati pittorici, è stato effettuato innanzitutto un intervento di consolidamento preliminare, seguito dalla rimozione della tela dalla cornice e dal telaio. Al consolidamento è seguita la pulitura a secco delle superfici. L'appianamento del supporto tessile è avvenuto grazie ad un processo di umidificazione controllata che ha reso possibile la restituzione della planarità delle due opere.

La volontà di poter esporre e rendere visibili al pubblico entrambi i lati dell'opera ha successivamente condotto alla progettazione e alla realizzazione di un telaio a tensione flottante planare e continua (figg. 8-9).

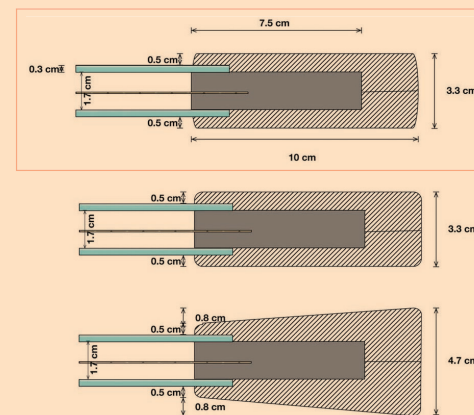
Così facendo è stato possibile restituire al dipinto una tensione adeguata e perfettamente distribuita sull'intera superficie perimetrale dell'opera, senza che uno dei due lati risultasse meno visibile dell'altro, come sarebbe invece accaduto utilizzando un telaio tradizionale. La progettazione del telaio a tensione flottante costituisce un unicum, un prototipo, realizzato *ad hoc* per questa specifica *case history*. Il telaio è stato realizzato utilizzando materiali e sezioni che potessero ridurne al minimo i volumi, permettendone l'inserimento in una cornice dagli spessori limitati. Allo stesso tempo, la cornice doveva garantire un'opportuna copertura e stabilizzazione del telaio flottante, oltre a rapportarsi in modo coerente con la presentazione estetica dei due dipinti. Grazie al confronto con numerose cornici dell'epoca



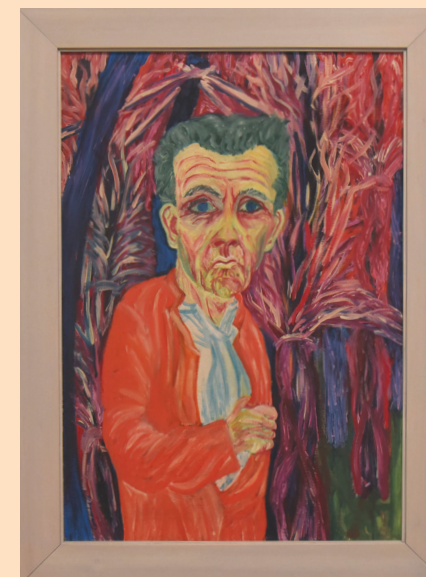
8-9. Fissaggio del dipinto al telaio a tensione flottante per mezzo di morsetti regolati con fascette

(fig. 10) è stato quindi realizzato un profilo ligneo lineare che permettesse di collocare al proprio interno, con un sistema a scorrimento, sia il dipinto sul nuovo telaio che i plexiglas di protezione (fig. 11).

Infatti, al fine di evitare vibrazioni eccessive e stress dovuti all'esposizione delle superfici dipinte a eventuali sbalzi termoigrometrici, considerata anche la fragilità di una superficie dipinta fronte-retro, si è optato per un plexiglas protettivo antiriflesso sia sul recto che sul verso. Entrambe le opere possono così essere esposte semplicemente girando il verso del dipinto, senza modificare sistemi di incorniciatura, protezione e ancoraggio a parete.



10. Valutazioni di profili diversi per la scelta della cornice



11. Dipinto con nuova cornice