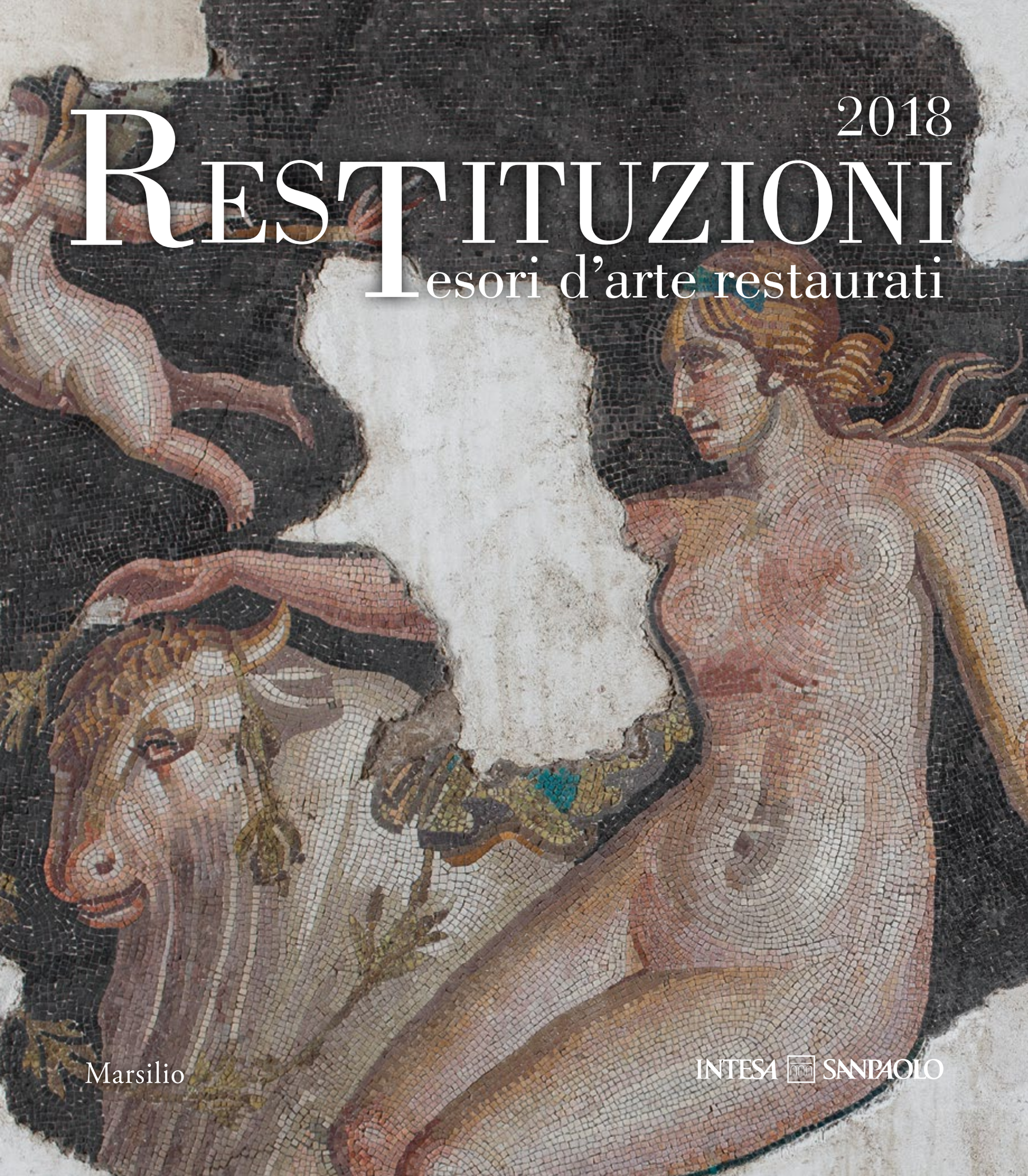


RESTITUZIONI 2018

Tesori d'arte restaurati

Marsilio

INTESA SANPAOLO

2018

RESTITUZIONI

Tesori d'arte restaurati

Diciottesima edizione

Marsilio

INTESA SANPAOLO

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Reggia di Venaria, Torino
28 marzo - 16 settembre 2018

Diciottesima edizione di

RESTITUZIONI
esori d'arte restaurati

Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale promosso e curato da

INTESA SANPAOLO

Iniziativa nell'ambito di
Progetto Cultura

INTESA SANPAOLO

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente

Carlo Messina
Consigliere Delegato e Chief Executive Officer

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer

PROGETTO RESTITUZIONI

Direzione del progetto
Intesa Sanpaolo
Direzione Centrale Arte, Cultura
e Beni Storici

Direttore
Michele Coppola

Curatori scientifici
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Coordinamento del progetto
Ufficio iniziative culturali, progetti espositivi e patrimonio artistico
Silvia Foschi *con* Alberto Mignani, Denise Baretta, Micaela Cascella, Francesca Dal Cortivo,
Romina Paola Elia, Silvia Limoli,
Sonia Riello, Alessia Schiavi
con la collaborazione di
Loredana Pavanello

Coordinamento promozione
Progetto Cultura
Ufficio promozione, marketing
e partnership culturali
Marie-Evangéline Maillard *con*
Simona Cantone, Gaia Dell'Orto,
Andrea Maria Rossetti

Coordinamento allestimento
Mariangela Taliento

Coordinamento amministrativo
Carlo Serra *con* Bertilla Bertorelle,
Elisabetta Ferrari, Daniela Filippi

Si ringraziano per la collaborazione
le strutture del Gruppo Intesa Sanpaolo
Direzione Centrale Acquisti
Direzione Amministrazione e Fiscale
Direzione Centrale Immobili e Logistica
Direzione Legale e Contenzioso - Group General Counsel
Direzione Centrale Relazioni Esterne
Direzione Segreterie Organi Collegiali e Affari Generali
Divisione Banca dei Territori
Divisione Banche Estere
Servizio Comunicazione Interna
Servizio Sicurezza Fisica

La Venaria Reale | Residenze Reali Sabaude

Paola Zini
Presidente

Antonio Lampis, Alessandro Moreschini, Luca Remmert, Bernardo Bortolotti
Consiglio di Amministrazione

Giuseppe Mesiano (*Presidente*)
Giandomenico Genta,
Fabrizio Morra
Collegio dei Revisori dei Conti

Mario Turetta
Direttore

Area fruizione e sviluppo culturale
Gianbeppe Colombano (*Dir. Responsabile*)

Ufficio Controllo Budget
(staff del Dir. Responsabile)
Francesca Cassano (*Responsabile*)
Segreteria di Area
Stefania Mina

Ufficio Attività Espositive
Tomaso Ricardi di Netro (*Responsabile*)
Patrizia Raineri, Giulia Zanasi (*Registrar*)

Ufficio Servizi al Pubblico e Eventi
Francesco Bosso (*Responsabile*)
Verana Naretto, Federica Pulimeno,
Carlo Riontino, Chiara Urso

Ufficio Servizi Educativi
Silvia Varetto (*Responsabile*)
con Anna Giuliano

Ufficio Percorso Museale
Silvia Ghisotti (*Responsabile*)
Donatella Zanardo

Centro Studi - Staff della Direzione
Andrea Merlotti (*Responsabile*)
Paolo Armand, Clara Goria,
Erika Paggioro

Area comunicazione
e promozione
Staff della Direzione
Andrea Scaringella (*Responsabile*)

Ufficio Promozione Turistica
Silvia Schiappa (*Referente*)

Ufficio Web e Social Media
Matteo Fagiano (*Referente*)
Marina Clementina Falletti

Ufficio Media Planning e Buying
Cristina Negus (*Referente*)
Paolo Palumbo

Ufficio Immagine
Domenico De Gaetano (*Referente*)
Anna Giuliano, Chiara Tappero
collaboratori esterni
Mario Ruggiero, Costantino Sergi

Segreteria e Affari Generali
Silvia Sabato (*Referente*)

Servizi di gestione
Cns-Coopculture
Telecontrol
Manital – Res Nova

Il Consorzio Residenze Reali Sabaude
è composto da

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Regione Piemonte
Città di Venaria Reale
Compagnia di San Paolo
Fondazione 1563

La Reggia di Venaria è dichiarata Patrimonio mondiale dell'Umanità dall'UNESCO

Esposizione

Progetto di allestimento
Loredana Iacopino

Grafica in mostra
Loredana Iacopino
con Officina delle Idee

Visual e Progetto grafico
Francesco Giordano

Monitoraggio ambientale e conservativo delle opere in mostra
Fondazione Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"
Michela Cardinali (*Direttore laboratori di restauro*)
Marco Nervo (*Responsabile laboratori scientifici*)
Marianna Ferrero (*Storico dell'arte, area sviluppo e programmazione*)

Traduzioni
Alphaville. Traduzioni e servizi editoriali

Video delle fasi di restauro
a cura di
Germana Gaea d'Alessandro
Regia
Stefano Zanni
Produzione
Betamedia S.p.A.
Segreteria organizzativa
Denise Baretta

Guida multimediale
App MuseOn, di iThalia s.r.l.

Diario di viaggio
Claudia Cugnasco
(*redazione testi*)

Visite guidate e laboratori didattici
a cura di
Ufficio Servizi Educativi
Silvia Varetto (*Responsabile*)
con Anna Giuliano

Centro Studi - Staff della Direzione
Andrea Merlotti (*Responsabile*)
Paolo Armand, Clara Goria,
Erika Paggioro

Fondazione Centro Conservazione
e Restauro "La Venaria Reale"
Lara Coniglio (*Referente*)
Selena Viel *con* Chiara Ricci,
Francesca Gambino

XVIII Edizione
Opere selezionate e restaurate in collaborazione con gli Enti pubblici preposti alla tutela e valorizzazione del patrimonio artistico

Piemonte
Musei Reali, Torino
Polo Museale del Piemonte
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti e Cuneo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli

Lombardia
Pinacoteca di Brera, Milano
Polo Museale della Lombardia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Provincie di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese

Veneto
Gallerie dell'Accademia,Venezia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza

Friuli Venezia Giulia
Polo Museale del Friuli Venezia Giulia

Liguria
Palazzo Reale di Genova
Polo Museale della Liguria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona

Emilia Romagna
Polo Museale dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bologna e le Province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini

Toscana
Museo Nazionale del Bargello, Firenze
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Lucca e Massa Carrara
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo

Marche
Galleria Nazionale delle Marche

Umbria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria

Abruzzo
Polo Museale dell'Abruzzo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della Città dell'Aquila e dei Comuni del Cratere
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere

Lazio
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Polo Museale del Lazio
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone, Latina e Rieti
Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma

Campania
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Polo Museale della Campania
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

Molise
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise

Basilicata
Polo Museale della Basilicata
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata

Puglia
Polo Museale della Puglia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Barletta-Andria-Trani e Foggia

Calabria
Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotone

Sardegna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna

Germania
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

XVIII Edizione
Sedi di provenienza delle opere restaurate

Aglié (Torino), Castello Ducale
Altamura (Bari), Museo Nazionale Archeologico
Alvito (Frosinone), chiesa collegiata di San Simeone Profeta
Andria (Bari), Cattedrale di Santa Maria Assunta
Aquileia (Udine), Museo Archeologico Nazionale
Bergamo, Accademia Carrara
Bologna, Museo Civico Archeologico
Borgomaro (Imperia), chiesa dei Santi Nazario e Celso
Caramagna Piemonte (Cuneo), chiesa parrocchiale Assunzione di Maria Vergine
Caramanico Terme (Pescara), Palazzo Comunale
Carbonara Scrivia (Alessandria), chiesa parrocchiale di San Martino
Castiglione Olona (Varese), collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo
Crevacuore (Biella), chiesa parrocchiale della Beata Vergine Assunta
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Firenze, chiesa di San Paolo Apostolo, detta di San Paolino
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Forlì, Pinacoteca Civica
Genova, Palazzo Reale
Gerace (Reggio Calabria), Museo Diocesano
L'Aquila, chiesa di San Silvestro
L'Aquila, chiesa di Santa Margherita
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
Lovere (Bergamo), Accademia di Belle Arti Tadini
Lucca, Archivio Arcivescovile
Manfredonia (Foggia), Museo Nazionale Archeologico
Milano, Museo Poldi Pezzoli
Milano, Pinacoteca di Brera
Milano, Rettoria di San Raffaele Arcangelo
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore
Napoli, Museo Duca di Martina e Villa Floridiana
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
Noli (Savona), concattedrale di San Pietro
Pagliaro, Algua (Bergamo), chiesa del Corpus Domini
Pavia, Museo della Certosa
Penna in Teverina (Terni), chiesa di Santa Maria della Neve
Pienza (Siena), Museo Diocesano di Palazzo Borgia
Racconigi (Cuneo), Castello
Ravenna, Museo Nazionale
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale
Roccalbegna (Grosseto), arcipretura dei Santi Pietro e Paolo
Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Museo
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
Roma, Museo Mario Praz
Roma, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia
Santa Maria Capua Vetere (Caserta), Museo Archeologico dell'Antica Capua
Sepino, Altilia (Campobasso), area archeologica
Siena, Basilica di Santa Maria dei Servi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona, depositi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotone, depositi
Tolve (Potenza), chiesa di San Francesco
Torino, chiesa di San Filippo Neri
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda
Torino, Museo Egizio
Tropea (Vibo Valentia), Museo Diocesano
Tuili (Cagliari), chiesa di San Pietro
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
Venezia, chiesa di San Pantalon
Venezia, Gallerie dell'Accademia
Vercelli, Museo Borgogna
Verona, chiesa di Santo Stefano

Si ringraziano inoltre
Arcidiocesi di Acerenza
Arcidiocesi di L'Aquila
Arcidiocesi di Lucca
Arcidiocesi di Milano
Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino
Arcidiocesi di Torino
Arcidiocesi di Vercelli
Comune di Caramanico Terme (Pescara)
Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Torino
Diocesi di Albenga e Imperia
Diocesi di Ales e Terralba
Diocesi di Andria
Diocesi di Bergamo
Diocesi di Locri e Gerace
Diocesi di Mileto, Nicotera e Tropea
Diocesi di Montepulciano, Chiusi e Pienza
Diocesi di Pitigliano, Sovana e Orbetello
Diocesi di Savona e Noli
Diocesi di Sora, Cassino, Aquino e Pontecorvo
Diocesi di Terni, Narni e Amelia
Diocesi di Tortona
Diocesi di Verona
Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
Fondazione Accademia di Belle Arti Tadini ONLUS, Lovere
Fondazione Artistica Poldi Pezzoli ONLUS
Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino
Fondazione Museo Francesco Borgogna, Vercelli
Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto
Patriarcato di Venezia

Catalogo

Guida alla mostra e catalogo digitale
Marsilio

Curatori
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Testi introduttivi
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Contributi scientifici
Alessandra Acconci, Marco Albertario, Luisa Ambrosio, Alessandro Bagnoli, Carla Bagnulo, Massimo Bartoletti, Amalia Donatella Basso, Annamaria Bava, Fabrizio Benente, Flora Berizzi, Giulio Bora, Matilde Borla, Massimiliano Caldera, Carmela Capaldi, Lucia Caterina, Angela Cerasuolo, Teresa Elena Cinquantaquattro, Simonetta Ciofetta, Biancamaria Colasacco, Marco D'Attanasio, Riccardo Di Cesare, Maria Giuseppina Di Monte, Pierluigi Leone de Castris, Mario Epifani, Eleonora Fornelli, Stefania Furelli, Lavinia Galli, Marina Gargiulo, Ida Gennarelli, Laura Paola Gnaccolini, Alessandra Guerrini, Andreas Henning, Monica Ibsen, Luca Leoncini, Francesca Lui, Giulio Manieri Elia, Gabriele Fattorini, Luigi Ficacci, Emanuela Fiori, Rosa Lorusso Ronito, Ida Maietta, Daniela Maiorano, Carmelo Malacrino, Isabella Marelli, Antonio Mazzotta, Massimo Mininni, Giuseppe Moiso, Valeria Moratti, Paola Novara, Marta Novello, Patricia Olivo, Maria Cristina Passoni, Riccardo Passoni, Stefano Petrocchi, Daniela Picchi, Maria Francesca Porcella, Giuseppe Porzio, Antonio Preìti, Cristina Quattrini, Marta Ragozzino, Chiara Rigoni, Maria Ludovica Rosati, Enrichetta Salerno, Lorenza Santa, Emanuela Settimi, Alfonso Sista, Gail E. Solberg, Anne Sophie Stalder, Paola Strada, Sandra Suatoni, Marco Vaccaro, Giovanni Valagussa, Agnese Vastano, Sofia Villano, Daniela Vinci, Maria Pia Zaccheddu

Relazioni di restauro e relazioni tecnico-scientifiche
Sara Abram, Antonio Adduci, Marco Albertario, Maria Letizia Amadori, Giuseppe Ammendola, Milena Anfosso, Giuseppe Angulli, Emiliano Antonelli, Sonia Antoniazzi, Fabio Aramini, Tiziana Assogna, Sara Balercia, Carlotta Banchelli, Marco Bartolini, Elena Bassi, Carlotta Beccaria, Isabella Bellinazzo, Sabine Bendfeldt, Silvia Bensi, Cinzia Berti, Giuseppina Bertolotto, Chiara Bettinzoli, Fabio Bevilacqua, Annalisa Biselli, Riccardo Bonifacio, Massimo Bonino, Letizia Bonizzoni, Cristina Boschetti, Roberto Buda, Maria Cristina Caggiani, Simonetta Capetta, Marco Cardinali, Michela Cardinali, Maria Vittoria Carloni, Paola Carnazza, Ciro Castelli, Tiziana Cavaleri, Angela Cerasuolo, Federica Cerasi, Stellina Cherubini, Maria Rita Ciardi, Fiorentina Cirelli, Francesca Coccolo, Simone Colalucci, Consorzio C.B. Art Roma, Milena Maria Dean, Stefania De Blasi, Maria Teresa de Falco, Giuseppe Degennaro, Annalisa Deidda, Eugenio de Marsico, Giulia De Pascale, Luigi de Prezzo, Anna Dezio, Andrea Di Maio, Eliano Diana, Cornelia Dittmar, Federico Doneux, Delfina Fagnani, Claudio Falcucci, Bianca Ferrarato, Barbara Ferriani, Nicoletta Fontani, Camilla Fracassi, Serena Francone, Daniela Frati, Monica Fusina, Marco Gargano, Daniela Giordano, Viviana Goggi, Roberta Grazioli, Luciano Gritti, Sante Guido, Bianca Iaccarino, Luigi Valerio Iaccarino, Antonio Iaccarino Idelson, Antonio Iachini, Paolo Luciani, Giuseppe Mantella, Antonella Martinelli, Corinna Mattiello, Lucia Miazzo, Ivana Micheletti, Antonio Mignemi, Mariella Monteleone, Chiara Munzi, Anna Rosa Nicola, Maria Ludovica Nicolai, Ocra s.r.l. Matera, Cinzia Oliva, Rita Padula, Michele Pagani, Martina Panuccio, Michele Paoletti, Luigi Parma, Caterina Passiatore, Anna Piccirillo, Daniela Picchi, Gianluca Poldi, Adele Pompili, Nadia Presenti, Valentina Raspugli, R&C Art s.r.l., Isabella Righetti, Maria Lucia Rocchi, Renato Romagnoli, Guia Rossignoli, Roberto Saccuman, Marco Santi, Vito Giovambattista Sarubbo, Flavia Scarperia, Maria Maddalena Santoro, Regula Schorta, Nino Silvestri, Tiziana Sòrgoni, Mauro Stallone, Studio d'Arte e Restauro Gabbantichità, Maria Immacolata Tarantino, Lucia Tarantola, Valentina Tasso, Bruno Tatafiore, Eliana Tovagliaro, Martina Trento, Lisa Venerosi Pesciolini, Mario Verdelli, Francesco Virnicchi, Alessandra Zambaldo, Lucia Zanus Fortes, Giuseppe Zingaro

Editing
Romina Paola Elia (*schede storico-artistiche*), Loredana Pavanello (*relazioni di restauro*) *con* Micaela Cascella, Francesca Dal Cortivo

Coordinamento materiale iconografico
Alberto Mignani

Un particolare ringraziamento a
Rosanna Benedini, Intesa Sanpaolo, Coordinamento Iniziative editoriali e musicali

Oltre alla guida cartacea, dal sito web www.restituzioni.com (edizione 2018) è possibile scaricare gratuitamente il catalogo digitale con le schede storico-artistiche e le relazioni di restauro di ciascuna opera restaurata

Un particolare ringraziamento a

Marion Ackermann, Mauro Agosta,
Giannicola Agresti, Giorgia Agresti,
Sara Aicardi, Alberto Albertazzi,
Cristina Ambrosini, Aurora Ancarani,
Simone Angelucci, Gerardo Antonazzo,
Luana Antonini, Lucia Arbace, Anna Attolico,
Peter Aufreiter, Maria Elisa Avagnina,
Marco Ballarini, Katrin Bäsig, Andrea Bechi,
Cristiana Beghini, Sylvain Bellenger,
Giulia Benati, Stefano Benini,
Andrea Bernardini, Serena Bertolucci,
Roberta Bianchi, Elisabetta Bianchi,
Deborah Bonandrini, Ilaria Boncompagni,
Luigi Bono, Simonetta Bonomi,
Massimo Borsani, Claudio Bosi,
James Bradburne, Ilaria Bruno, Elisa Buccio,
Franco Buzzi, Luca Caburlotto, Carla Calisi,
Saverio Callisti, Milvia Caminiti,
Antonio Canestri, Francesco Canestrini,
Maurizio Cannatà, Fernanda Capobianco,
Carlo Capponi, Gianmatteo Caputo,
Angelo Carbone, P. Roberto Carboni,
Emanuela Carpani, Raffaele Casciaro,
Laura Cattoni, Federica Cavani,
Daniela Cecchini, Carolyn Christov-Bakargiev,
Ilaria Ciseri, Cristiana Collu,
Giampiero Colombini, Maria Diletta Colombo,
Francesca Coltrinari, Mauro Congeduti,
Ambrogio Cortesi, Liliana Costamagna,
Fabrizio Cotardo, Giorgio Cozzolino,
Carlo Curone, Emanuela Daffra,
Angelo Da Pra, Sara Da Ronch,
Vincenzo D'Adamo, Paola D'Agostino,
Annunziata D'Alconzo, Alfredo De Biase,
Annalisa De Franzoni, Daniele De Luca,
Paolo De Marchi, Daniela De Palma,
Antonino De Santis, Luisa Degioannis,
Mario Di Bartolomeo, Anna Di Bene,
Dora Di Francesco, Antonella Di Marzo,
Maria Cristina Dossi, Anna Maria Emanuele,
Ursula Esposito, Chiara Faedo, Antonio Falchi,
Valentina Faudino, Marianna Ferrero,
Luigi Ficacci, Francesca Fionda, Enzo Fiore,
Flora Fiorini, Elena Fontana, Tiziana Franco,
Edith Gabrielli, Irene Galifi, Marino Gallina,
Federico Gallo, Giovanni Gambato,
Luciano Garella, Maria Filomena Gatta,
Gabriella Gattobigio, Marina Geneletti,
Michelangelo Giannotti, Gianni Giberti,
Corrado Ginami, Corrado Ginami,
Marina Giordano, Andrea Giorgi,
Paola Giovetti, Renato Franco Giuliano,
Andrea Giusto, Giuseppe Goi,
Christian Greco, Emanuela Grimaldi,
Anna Maria Guiducci, Vito Nicola Iacobellis,
Saverio Ialenti, Anna Imponente,
Barbara Improta, Giuseppe Incarbone,
Rosanina Invernizzi, Samanta Isaia, Ilaria Ivaldi,
Cinzia Lacchia, Mario Francesco Lamparelli,
Anna Maria Filomena Leone,
Giuseppe Liberatoscioli, Wilma Locatelli,
Stefano L'Occaso, Angelo Loda,
Laura Luzzana, Fabrizio Magani,
Carmelo Malacrino, Luigi Malnati,
Gianluca Mandelli, Stefano Manetti,
Laura Marazzi, Domenico Marcocci,
Massimiliano Marelli, Mariastella Margozzi,
Paola Marini, Maria Vittoria Marini Clarelli,
Roberto Marino, Stefano Marson,
Daniele Martinelli, Laura Martini,
Fausto Martino, Sonia Martone,
Giovanni Marzano, Pietro Massiglia,
Giocondina Massimo, Stefano Mazzoni,
Alessia Meglio, Rosaria Mencarelli,
Marica Mercalli, Egle Micheletto,
Roberto Middione, Anna Mitrano,
Marco Monari, Tommaso Montonati,
Antonello Muscas, Silvia Musetti,
Alma Oleari, Francesco Oliva,
Lorenzo Ornaghi, Paolo Pacini, Silvia Padula,
Mario Pagano, Enrica Pagella, Luisa Papotti,
Maria Passeroni, Lino Pellanda,
Rossella Perna, Andrea Pessina,
Luigina Pettenella, Alessandra Pia Piro,
Patrizia Piscitello, Celestino Pitzalis,
Paolo Plebani, Angelo Polloni,
Brunella Polverino, Laura Ponticelli,
Dario Poretti, Francesco Prosperetti,
Francesco Quarto, Marta Ragozzino,
Antonella Ranaldi, Luigi Renzo,
Marzia Ilaria Riboldi, Francesco Ricci O.P.,
Fabrizio Rigamonti, Luca Rinaldi,
Alberto Rocca, Maria Cristina Rodeschini,
Marco Rossani, Luca Ruggeri,
Alessandra Rullo, Antonio Russo,
Manuela Salvitti, Ulderico Santamaria,
Stefania Santini, Marina Santucci,
Elena Silvana Saponaro, Mario Scalini,
Sonia Scappatura, Maria Cristina Schiavone,
Franceschino Serra, Domenico Sguaitamatti,
Giulio Signora, Gianluigi Simone,
Pierluigi Simonotto, Francesco Sirufo,
Adriano Sozza, Andrea Staderini,
Elisabetta Starnini, Giuseppe Stolfi,
Nicola Stumpo, John Sunoj,
Xavier Thyppadath, Vincenzo Tinè,
Ignazio Toraldo di Francia,
Maria Trevenzoli, Simon Luca Trigona,
Stefano Trucco, Elvio Tuveri,
Saverio Urciuoli, Giandomenico Valente,
Domenico Veglio, Leandro Ventura,
Riccardo Vitale, Maria Alessandra Vittorini,
Gino Zampieri

Non c'è angolo d'Italia che non sia luogo d'arte. Lungo tutta la penisola, da nord a sud, le città e i borghi – con i loro musei, le collezioni, le chiese, i palazzi e i siti archeologici – sono ricchi delle testimonianze artistiche che hanno reso unica e straordinaria la storia del Paese. C'è bellezza ovunque, in Italia: una bellezza maestosa e al contempo pericolosamente fragile, minacciata dal passare dei secoli, dalle calamità, dall'incuria. La perdita dell'integrità e dei nostri tesori d'arte comporterebbe un vulnus *della nostra stessa identità nazionale.*

Da questa convinzione è nato nel 1989 il progetto Restituzioni*, che da ormai trent'anni vede il nostro Gruppo impegnato nel salvaguardare e 'restituire' al Paese i beni artistici e architettonici del patrimonio nazionale. Con cadenza biennale, lavorando al fianco delle istituzioni pubbliche preposte alla tutela, la banca individua un nucleo di opere che versano in condizioni precarie, ne sostiene il restauro e ne promuove la valorizzazione attraverso una grande mostra conclusiva e la pubblicazione del catalogo. Non si tratta di un semplice finanziamento, ma di una partecipazione attiva all'impegno progettuale, sorretto da un radicato senso di responsabilità, oltre che da una grande passione per l'arte e la cultura. Dopo diciassette campagne di restauro, possiamo dire con orgoglio che il programma ha consentito la 'riconsegna' di oltre mille capolavori italiani, dai reperti antichi fino all'arte contemporanea.*

Con la presente edizione Restituzioni *arricchisce il proprio catalogo di ulteriori 80 nuclei di opere – per un insieme di 212 pezzi – ospitate per l'esposizione finale in una sede d'eccezione, la Reggia di Venaria Reale a Torino che, con la sua sontuosa architettura, rende ancora più evidente la eccezionale qualità dei manufatti restaurati.*

Sono presentati in mostra stupendi dipinti, sculture, mosaici, affreschi, tessuti, oreficerie provenienti da 17 regioni italiane – dal Piemonte sino alla Calabria –, appartenenti a istituzioni pubbliche ed ecclesiastiche del Paese. Il progetto si è esteso per la prima volta anche a opere italiane conservate all'estero, con il restauro di una veduta del Bellotto della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda.

La fragilità della bellezza – un'inedita galleria che ripercorre diversi momenti ed espressioni dell'arte e della civiltà italiana – è il risultato di un lungo e appassionante lavoro, realizzato grazie alla collaborazione di 44 enti ministeriali (Soprintendenze, Poli Museali e Musei autonomi), alla competenza di oltre 70 storici dell'arte, all'impegno di oltre 200 restauratori e autori delle analisi scientifiche. Dalle testimonianze dell'antico Egitto fino ai dipinti del Novecento, il nuovo corpus di Restituzioni *documenta un arco cronologico molto ampio e propone grandi capolavori, come i mosaici aquileiesi, la 'Testa di Basilea' da Reggio Calabria, il raro mantello* Tupinambà*, i quadri di Bellini, Tiziano, Pietro da Cortona, Paolo Veneziano, Van Dyck, Twombly, Morandi, Burri. Ma non sono dimenticate le opere 'ferite' dei territori dell'Abruzzo colpiti dal terremoto, né sono trascurati i manufatti forse meno studiati ma altrettanto preziosi, come il monumentale* Retablo di San Pietro*, una delle massime espressioni del Rinascimento in Sardegna.*

Nella straordinaria cornice della Reggia di Venaria, con la quale Intesa Sanpaolo consolida un proficuo rapporto di collaborazione, le opere 'restituite' celebrano l'arte italiana e raccontano la cura che la nostra Banca dedica al patrimonio del Paese, contribuendo a guarirne le fragilità e a valorizzarne la luminosa bellezza.

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito Intesa Sanpaolo

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente Intesa Sanpaolo

In questa nuova, importante edizione Restituzioni *si presenta nella cornice della Reggia di Venaria Reale: una fitta rassegna di opere si dispiega nelle sale di un luogo che a sua volta è stato oggetto di un'importante azione di restituzione all'uso e alla fruizione pubblica, dopo un lungo e impegnativo restauro.*

La scelta, certo non casuale, di privilegiare, tra le molte sedi espositive dell'area torinese, proprio quella che più di ogni altra rappresenta l'impegno posto dalle istituzioni e dai partner privati per restituire valenza e funzioni culturali ai luoghi aulici della Corona di Delizie sabauda, sottolinea, rafforzandolo, il valore di progetto di tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale ad ampio raggio, che Intesa Sanpaolo promuove attraverso l'iniziativa Restituzioni *da quasi trent'anni.*

La mostra rappresenta la sintesi di un'azione importante, che riguarda capolavori e beni eccellenti, ma anche un fitto tessuto di opere testimonianti l'identità e le culture locali, rivelando piena consapevolezza dell'idea estesa di patrimonio culturale che segna il nostro territorio e la nostra epoca. Il modello, sperimentato e via via affinato nelle edizioni che si sono susseguite dal 1989 a oggi, costruisce l'azione di recupero e restituzione di numerose opere a rischio, con una sequenza di fasi concrete e incisive: sia l'individuazione dei beni sia la natura e l'entità dei restauri sono definite in stretta collaborazione con le Soprintendenze, che fondano la loro azione quotidiana di tutela sulla conoscenza ravvicinata dei territori e delle loro criticità; i consulenti scientifici esaminano l'ampio ventaglio delle proposte, scegliendo gli esempi più significativi e garantendo un'ampia casistica di epoche, tecniche e luoghi; la competenza del gruppo di lavoro, cui è affidata la realizzazione del progetto, ne determina il successo.

Gli interventi conservativi sono preceduti e accompagnati da una puntuale attività di studio, la cui completezza è documentata da questo volume e da quelli precedenti, come anche dal catalogo digitale delle opere, inserito nell'archivio web di Restituzioni, contenente tutti gli approfondimenti storico-artistici e di restauro, offrendo in molti casi spunti interessanti nel progresso della disciplina.

L'attenzione alla comunicazione dei risultati, tanto con le modalità tradizionali che attraverso le tecnologie digitali, costituisce poi un passo ulteriore e significativo del progetto: non un mero complemento, ma il cardine di un'azione che ha tra i suoi obiettivi la condivisione e la partecipazione dei territori.

Da ultimo le opere, superato lo stato critico, tornano nei luoghi di provenienza, quegli stessi luoghi di cui documentano l'eccellenza della produzione artistica, i valori culturali e l'identità. In questo atto finale di autentica restituzione si sostanzia, in molte diverse aree del Paese, l'intento di conservazione e valorizzazione dei beni culturali nazionali che presiede al progetto, intento che Intesa Sanpaolo persegue con questa e con molte altre azioni, confermandosi come partner di grandissimo valore.

Nel ringraziare per la costanza di questo impegno importante e significativo, che costituisce un prezioso sostegno nell'azione di tutela territoriale, una particolare gratitudine va espressa a quanti, a diverso titolo, all'interno di Intesa Sanpaolo come nelle Soprintendenze, nei Poli Museali, nei Musei autonomi hanno contribuito fattivamente alla realizzazione di questa edizione di Restituzioni.

Luisa Papotti
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per la Città Metropolitana di Torino

Annunciamo con soddisfazione un nuovo vanto per la Reggia di Venaria: l'esposizione conclusiva della XVIII edizione di Restituzioni*, il prestigioso programma di salvaguardia e valorizzazione che Intesa Sanpaolo conduce da quasi trent'anni a favore del patrimonio artistico nazionale. Si tratta della prima volta alla Venaria e l'abbinamento è quanto mai coerente: la Reggia stessa e le sue attività sono simbolo e modello di "riconsegna" di un bene culturale al territorio.*

Se, oltre a questa congeniale sintonia, aggiungiamo il valore assoluto della mostra La fragilità della bellezza. Tiziano, Van Dyck, Twombly e altri 200 capolavori restaurati*, con manufatti provenienti da 17 regioni italiane e oltre 60 enti proprietari tra musei, chiese, siti archeologici, ne risulta un'operazione virtuosa, sia per i risvolti culturali sia per l'apprezzamento da parte del nostro numeroso pubblico di visitatori.*

Ci teniamo pertanto a rivolgere un particolare ringraziamento a Giovanni Bazoli, Presidente emerito, a Gian Maria Gros-Pietro, Presidente, a Michele Coppola, Direttore Centrale Arte, Cultura e Beni Storici di Intesa Sanpaolo, per avere privilegiato la nostra realtà condividendo questa operazione, senza dimenticare i curatori della mostra Carlo Bertelli e Giorgio Bonsanti per il loro notevole apporto scientifico, oltre al contributo di passione personale con cui hanno seguito il progetto.

Siamo sicuri che la regalità della Venaria – una sorta di «araba Fenice» risorta da un rogo, come felicemente ha immaginato Carlo Bertelli – anche questa volta alimenterà e troverà a sua volta linfa dalla straordinaria bellezza delle imperdibili opere ospitate nella mostra.

Rivolgiamo, dunque, a tutti un convinto invito a cogliere quest'occasione unica per ammirare autentici capolavori di ogni epoca riuniti insieme.

Paola Zini
Presidente Consorzio delle Residenze Reali Sabaude

Mario Turetta
Direttore Consorzio delle Residenze Reali Sabaude

Il Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" ha partecipato al progetto culturale Restituzioni. Tesori d'arte restaurati *promosso da Intesa Sanpaolo, che con la sua diciottesima edizione rappresenta un programma di sostegno alla conservazione del patrimonio storico artistico di portata unica. L'interesse di questa iniziativa consiste anche nel saper offrire una prospettiva ampia sul tema del restauro: grazie a questo, sono consentite e promosse attività che oltre all'intervento diretto sull'opera includono azioni di conservazione preventiva, formazione, divulgazione e comunicazione.*

Per il Centro si è così aperta l'opportunità di operare su tre opere straordinarie e complesse, molto diverse tra loro per natura, provenienza ed epoca storica: le pitture murali della tomba di Henib (Medio Regno, XII dinastia, 1976-1794 a.C.) del Museo Egizio di Torino, il dipinto su tela di Cy Twombly, Untitled *del 1961 della GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e il paliotto di Pietro Piffetti proveniente dalla chiesa di San Filippo Neri di Torino.*

Le attività volte alla cura di queste opere sono state affrontate da gruppi di studio interdisciplinari, composti dai professionisti del Centro e da referenti degli enti coinvolti, con grande sinergia e rigore scientifico. Attraverso gli approfondimenti storici, archivistici, bibliografici e la progettazione di piani diagnostici sono stati messi a fuoco gli obiettivi delle attività conservative e sono stati pianificati interventi mirati volti a ridurre l'azione diretta sulle opere, a favore di azioni volte al monitoraggio e alla manutenzione continua, secondo i principi della conservazione preventiva.

Le informazioni portate in luce dal restauro sono state oggetto di attività didattiche e divulgative, realizzate in stretta collaborazione con la Reggia di Venaria e rivolte alla comunità scientifica, agli studenti e a un pubblico più ampio. Comunicare alla collettività le conoscenze raccolte sull'opera d'arte, sulle sue fragilità, sui suoi aspetti peculiari ed esporre le azioni messe in campo per restituirne la bellezza, risponde a un impegno etico assunto dal Centro e perseguito dai suoi professionisti, come sempre, anche in questo progetto culturale.

L'intento di preservare gli 80 nuclei di opere restaurate, provenienti da 17 regioni, ha visto i professionisti del Centro impegnati anche in un accurato monitoraggio delle condizioni ambientali e conservative dei manufatti durante tutte le fasi di allestimento e apertura al pubblico della mostra.

Questa esperienza, stimolata dai principi che orientano la moderna conservazione, ha fatto emergere una piena corrispondenza tra gli obiettivi del Centro e le linee guida del progetto promosso da Intesa Sanpaolo, dove l'interesse pubblico e i beni culturali occupano un ruolo centrale.

Un personale ringraziamento è doveroso verso Michele Coppola, responsabile del Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo, con cui abbiamo instaurato un rapporto di stima reciproca che ha già dato importanti risultati in passato e che da oggi, con il progetto Restituzioni, *vede un altro tassello di questo percorso sul 'salvataggio' del patrimonio storico e culturale del nostro Paese.*

Stefano Trucco
Presidente Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"

Opere restaurate in collaborazione con:

Piemonte
Musei Reali, Torino
Polo Museale del Piemonte
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti e Cuneo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli

Lombardia
Pinacoteca di Brera, Milano
Polo Museale della Lombardia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Provincie di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese

Veneto
Gallerie dell'Accademia,Venezia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza

Friuli Venezia Giulia
Polo Museale del Friuli Venezia Giulia

Liguria
Palazzo Reale di Genova / Polo Museale della Liguria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona

Emilia Romagna
Polo Museale dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bologna e le Province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini

Toscana
Museo Nazionale del Bargello, Firenze
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Lucca e Massa Carrara
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo

Marche
Galleria Nazionale delle Marche

Umbria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria

Abruzzo
Polo Museale dell'Abruzzo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della Città dell'Aquila e dei Comuni del Cratere
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere

Lazio
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Polo Museale del Lazio
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone, Latina e Rieti
Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma

Campania
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Polo Museale della Campania
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

Molise
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise

Basilicata
Polo Museale della Basilicata
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata

Puglia
Polo Museale della Puglia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Barletta-Andria-Trani e Foggia

Calabria
Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotone

Sardegna
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna

Germania
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Indice generale

21 *Fragilità. Le ragioni di Restituzioni 2018*
Carlo Bertelli

25 *L'oggetto del restauro, fra resistenza e fragilità*
Giorgio Bonsanti

OPERE RESTAURATE NELL'AMBITO DI RESTITUZIONI 2018

32 *Pitture murali della tomba di Henib*

44 *Sarcofago antropoide di Unmontu*

52 *Tre stele daunie dal territorio della Capitanata*

60 *Testa maschile barbata, detta 'Testa di Basilea'*

70 *Corredo funerario da Altamura*

79 *Mosaico con raffigurazione di Nereide*

83 *Mosaico con raffigurazione di pesci*

88 *Torso di statua maschile nuda tipo 'Diomede Cuma-Monaco'*

94 *La* Nike *di Capua*

100 Manifattura bizantina o armena; Manifattura periferica di Bisanzio
Frammenti provenienti dalla tomba di San Giuliano a Rimini

111 Scultore abruzzese
Transenna lucifera

117 *Pannello dipinto raffigurante la* Missio petrina

124 *Ceramiche medioevali dallo scavo della torre degli Embriaci a Genova*

136 Arte siculo-araba
Pisside con scene di caccia con il falcone

143 Maestro di San Pietro in Vìllore
Croce dipinta

156 Scultore abruzzese
Lastra con Cristo in maestà tra angeli

163 *Croce dipinta*

170 Ignoto pittore campano
Crocifissione

179 Manifattura italiana (Lucca)
Due frammenti di tessuto operato a figurazione animale e vegetale

186 Manifattura spagnola (Granada)
Due frammenti di tessuto operato con ogive e palmette

192 *Pianeta in velluto operato con croce e colonna a ricamo*

200 Manifattura italiana (Firenze?)
Due teli rettangolari in velluto operato a grandi ogive e motivi vegetali

206 Manifattura dell'Italia centrale (Umbria?)
Tovaglia rettangolare con bande decorate

212 Manifattura dei Paesi Bassi
Paio di guanti nuziali

219 Maestro del dittico Sterbini
Dittico Sterbini

226 Maestro di San Pantalon
Crocifisso

234 Goro di Gregorio
Crocifisso

242 Paolo Veneziano
Coro di angeli

249 Ambito Italia settentrionale (Veneto)
Cassone nuziale con motivi araldici e Fontana d'Amore

256 Taddeo di Bartolo
La Madonna 'Belverde'

264 Zanino di Pietro, detto anche Giovanni di Pietro Charlier o di Francia
Madonna con Bambino

269 Argentiere ligure (?)
Reliquiario ostensorio del braccio di sant'Eugenio

276 Manifattura fiamminga (Dinant) o tedesca (Norimberga)
Lampadario

285 Maestro di Galatina (attribuito a)
Retablo

292 Artigiano veneto
Cassetta da viaggio del cardinale Pietro Barbo

298 Jacopo Bellini
Madonna con il Bambino

307 Maestro di Staffolo
Stendardo bifacciale

313 Vincenzo Foppa
I tre crocifissi

324 Argentiere napoletano
Riccio di bacolo pastorale

333 Angiolillo Arcuccio
Trittico

341 Gian Giacomo da Lodi
Frammenti di affreschi dalla ex chiesa di San Marco a Vercelli

350 Giovanni Bellini
La Trasfigurazione

358 Ambito toscano (Firenze)
Cassone con le quattro Virtù cardinali

364 Ignoti *magistri lignaminis* di cultura adriatica
Trono di coro monastico (Tronetto del Balzo)

373 Giovanni di Biasuccio
Crocifisso

380 Maestro ispano-fiammingo
Trittico

389 Vincenzo Foppa
San Girolamo in preghiera

397 Maestro dei polittici crivelleschi
Madonna con Bambino, detta 'Madonna del Cardello'

407 Andrea Solario
Madonna con il Bambino (Madonna dei garofani)

416 Giorgio, arciprete di Sant'Anza
Crocifisso

423 Bottega tortonese dei Boxilio (Bosilio)
Madonna in trono e santi con donatore

434 Scultore lombardo
Coppia di candelabre

439 Ambito del Maestro della Messa di San Gregorio
Santa Lucia

446 Marco Basaiti
Cristo risorto

455 Maestro di Castelsardo
Retablo di San Pietro

466 Collaboratore di Pietro Bussolo
Santa Maria Maddalena

472 Nicolò de' Barbari
Cristo e l'adultera

478 Raffaello De Rossi
*Polittico dell'*Incontro con la Veronica

486 Tiziano Vecellio
San Gerolamo penitente

497 Camillo Procaccini
San Girolamo penitente

506 *Il Codice di disegni F245 inf. dall'Ambrosiana*

529 *Mantello cerimoniale* tupinambá

538 Bottega di Maestro Giorgio Tedesco
Ebanista fiorentino
Inginocchiatoio

543 Manifattura romana (?)
Clavicembalo

550 Arazzeria di Bruxelles
Jan Raes, Catherine van den Eynde, vedova Geubels
Ingresso degli animali nell'arca di Noè

559 Pietro Antonio Ferro
Madonna con Bambino e i santi Francesco e Eligio

569 Anton van Dyck
Ritratto di Caterina Balbi Durazzo

577 Giovanni Battista (Battistello) Caracciolo
Cristo legato alla colonna

587 Pietro da Cortona
Daniele nella fossa dei leoni

596 Ciro Ferri
Sette statue in bronzo dorato

607 Giuseppe Antonio Tosi, detto il Cuzzio
Immacolata con san Giuseppe, san Sebastiano e l'angelo custode

616 Giuseppe Maria Crespi
Assunzione della Vergine

624 Donato Creti
Santa Francesca Romana presenta al suo confessore il Bambino Gesù

631 Giovanni Domenico Ferretti
Transito di san Giuseppe

640 Bernardo Bellotto, detto Canaletto
Il Mercato nuovo di Dresda visto dallo Jüdenhof

659 Pietro Piffetti
Paliotto d'altare

669 Manifattura di Ludwigsburg
Specchiera

676 Charles Lomet
Ebanista parigino
Pendola da muro

685 Argentiere napoletano
Assunta

694 Jacques Sablet
I primi passi dell'infanzia (Le premier pas de l'enfance)

701 Jean-Baptiste Frédéric Desmarais
Ritratto di famiglia

711 *Portantina* onna norimono

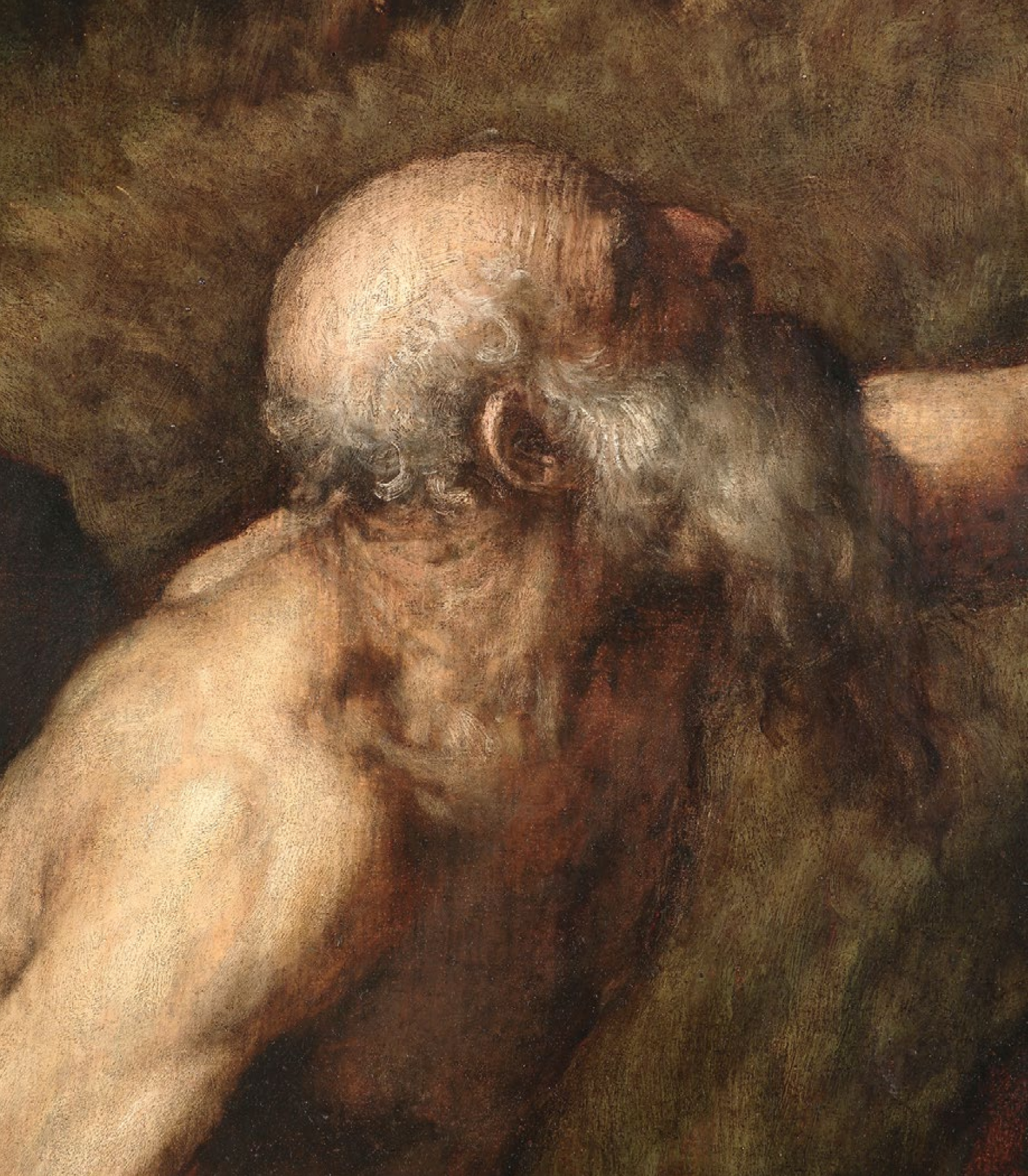
720 Ditta A. Cesati (Milano?)
Carrozzina a tre ruote di Ferdinando di Genova

728 Giorgio Morandi
Fiori

741 Alberto Burri
Nero Bianco Nero

749 Cy Twombly
Untitled

757 Bibliografia generale



Fragilità
Le ragioni di *Restituzioni 2018*

Carlo Bertelli

Si può dire che non vi siano affreschi, tele, sculture e architetture che abbiano attraversato gli anni, a volte i secoli, senza bisogno di restauri. Vi sono restauri che fanno epoca perché rivelano le opere nella loro realtà al di là di una sequela di restauri che le avevano alterate, veri restauri di scoperta. Ma vi sono anche restauri dovuti alla necessità di contrastare l'azione del tempo, correggere errori, garantire la resistenza di un'opera al di là della sua intrinseca fragilità. Dove finisce la manutenzione incomincia il restauro, che è operazione programmata e impegnativa.

In questa edizione di *Restituzioni* mi trovo a essere io stesso testimone di un tratto di storia del restauro.

Sono infatti qui presentate opere del cui restauro mi ero occupato proprio io, all'incirca tre decenni or sono, quando ero soprintendente a Milano. Avevo sempre saputo che il 'mio' restauro non sarebbe stato l'ultimo, ma ora vedo come gli anni passano in fretta.

Il *San Gerolamo penitente* di Tiziano a Brera, la *Madonna con il Bambino* di Jacopo Bellini a Lovere erano opere conservate con ogni cura ed erano state trattate da restauratori seri ed esperti in conformità con regole e norme collaudate e perfezionate dopo la prima *Carta del restauro* che risale al 1931.

Nonostante tutto ciò, si è avvertita la necessità di nuovi restauri che ne assicureranno al meglio il futuro. Nei casi specifici, il problema era soprattutto rappresentato dalle vernici e da vecchi ritocchi che, per giustificata prudenza, non erano stati rimossi, ma che alla fine gravavano e compromettevano la stabilità. Né il restauro con cui ora i dipinti sono presentati in mostra è stato soltanto un intervento conservativo, poiché è stato, specialmente nel caso del quadro di Jacopo Bellini, un'operazione critica di rilettura di un capolavoro.

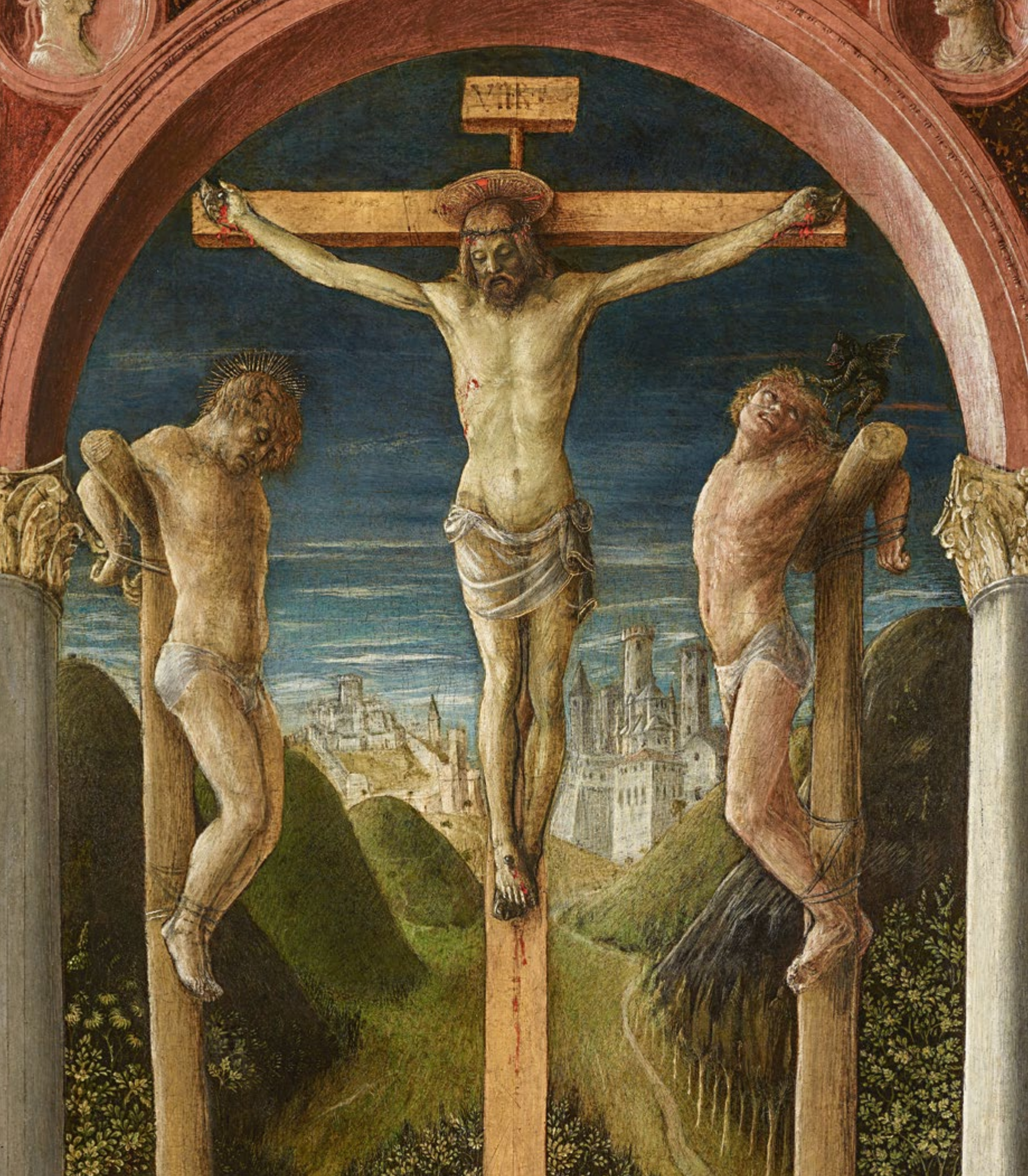
Benché non sia certo più quella che appariva mezzo millennio fa, liberata dai residui di vernici e di antichi ritocchi, la *Madonna* di Jacopo Bellini ha ora un equilibrio, una trasparenza di colore e una nettezza di disegno che corrispondono pienamente alla personalità e all'epoca del suo autore. Non si tratta, evidentemente, di ripristino, ma di salvataggio e di messa in valore di tutto ciò che, malgrado tutto, il dipinto ancora conserva.

Se oggi è possibile andare più a fondo nelle puliture senza 'svelare' o 'spellare' un dipinto, è perché disponiamo di nuovi strumenti di guida.

Un tempo non si andava oltre la radiografia e le fotografie ai raggi ultravioletti e agli infrarossi, i primi che mettevano in evidenza ciò che stava in superficie (i ritocchi, lo sporco), i secondi che penetravano in profondità e svelavano il disegno sottostante alla pittura. Oggi si dispone di mezzi assai più complessi e raffinati. La riproduzione fotografica 'in falso colore', per esempio, evidenzia le lacune come altrimenti non sarebbe stato possibile.

Nel caso di un capolavoro di Vincenzo Foppa, la piccola tavola con *I tre crocifissi* della pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, sembrava impossibile rimuovere l'ampia integrazione ottocentesca che occupava tutta la parte inferiore del dipinto. Finché la scansione in 3D ha permesso di guidare millimetro per millimetro la mano del restauratore (in questo caso, una restauratrice) nell'attentissimo lavoro di demolizione, con il bisturi, dei ritocchi fino, di conseguenza, allo scoprimento della pittura originale, fortunatamente assai meglio conservata di quanto si fosse temuto.

Tiziano Vecellio, San Gerolamo penitente, *particolare*



Difficilmente un laboratorio di restauro possiede tutti gli strumenti recentissimi che possono essere necessari, spesso inaccessibili per il costo e che richiedono comunque conoscenze specifiche. Diventa così imprescindibile la collaborazione con l'università, che si fa disponibile quando il restauro diventa l'occasione per interessanti indagini scientifiche. Nell'ultima edizione di *Restituzioni* fu presentata la croce d'argento dorato, diaspro, cristallo di rocca e pietre preziose, detta di Croce di Chiaravalle. Smontata per il restauro, fu sottoposta a un vasto studio interdisciplinare, che comprese anche il ricorso a indagini nucleari.
Così il restauro non è soltanto reazione alla fragilità dei manufatti, ma anche occasione di avanzamento della ricerca.
Ogni esposizione di *Restituzioni* è infatti occasione di bilancio. Bilancio di quanto è stato fatto per meglio conoscere e proteggere un patrimonio fragilissimo, ma anche avvicinamento alla realtà materiale dell'arte, in un tempo in cui la profusione di stimoli visivi rischia di farci perdere la distinzione tra l'originale e le sue riproduzioni.
Ogni volta *Restituzioni* rinnova il contatto con gli originali e le loro vicissitudini materiali e attraverso la loro storia, spesso tormentata, è un richiamo alla nostra responsabilità e all'innovazione della ricerca.
La Venaria stessa è un'araba Fenice risorta dal rogo.
Negli anni Settanta, in un'intervista televisiva a Giulio Einaudi, la ripresa si abbassava e scopriva che il tavolino da cui l'intervistato parlava era sul margine d'un baratro, il pavimento era aperto da uno squarcio e si vedeva il piano sottostante.
Nella Venaria restaurata, oggi si restaura e davvero non poteva esservi sede più idonea alla presentazione d'una mostra che ci richiama al tema della fragilità.

Vincenzo Foppa, I tre crocifissi,
particolare

L'oggetto del restauro fra resistenza e fragilità

Giorgio Bonsanti

Il colosso dai piedi di argilla è un prototipo ricorrente nella storia delle civiltà e nel nostro immaginario. La fantasia rimane affascinata dal contrasto tra una forza apparente e una debolezza intrinseca nascosta, che potrebbe drammaticamente disvelarsi del tutto inattesa. Si scopre che potenti dimostrazioni di grandiosità e resistenza riposano in realtà su piccoli, insospettati elementi. La volta architettonica più ardita è tenuta assieme da una chiave di volta, una pietra minore per dimensioni rispetto alle altre, la cui funzione però è essenziale e insostituibile. Manufatti che ci appaiono robusti a tutta prova, mantengono invece dentro di sé le ragioni della loro precarietà. Recentemente, è stata ricondotta nella sede della sua secolare appartenenza, l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze (la più antica al mondo, fondata da Vasari nel 1563), una grandiosa figura di Michelangelo rappresentante un *Dio fluviale*. Riscoperta nel 1906 dopo che se ne erano perse le tracce, era stata esposta in prestito dapprima nella Galleria dell'Accademia e successivamente nella Casa Buonarroti. All'origine, alla metà del terzo decennio del Cinquecento, doveva servire come modello per una statua in marmo relativa ai monumenti funebri dei duchi medicei, nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo. La statua non fu mai realizzata, ma il modello è sopravvissuto. Si tratta di un esemplare assolutamente inconsueto, una vera eccezione dal punto di vista materico: la figura è costituita infatti di terra cruda (più materiali vari utili ad aumentarne la compattezza, come cascami di stoffa e crine di cavallo), una sostanza effimera per definizione; i modelli a grandi dimensioni che casualmente abbiano evitato la distruzione e siano giunti fino a noi sono di assoluta rarità. A vederlo, il manufatto trasmette un'impressione di forza e di potenza; raffigura un nudo maschile un po' anziano, dalla muscolatura possentemente rilevata. È quanto siamo abituati a riconoscere in Michelangelo, ossessionato per tutto il corso della sua lunga vita dallo studio dell'anatomia umana. Nessuno a prima vista direbbe che si tratta di un oggetto di estrema delicatezza e fragilità, per quanto riguarda sia la sua struttura interna che la superficie, in questo caso una vera epidermide. Il recentissimo restauro ha provveduto a consolidare il dentro come il fuori, perché ogni minima manomissione (ad esempio, nel corso di una movimentazione) avrebbe potuto comportare cadute e perdite di materiale. Ho scelto questo esempio per indicare che l'opera d'arte frequentemente risulta, dal punto di vista della sua costruzione, un paradosso e un insieme di contraddizioni. Nel caso di una pittura, difatti, la parte che veramente conta e che fa la differenza è costituita da uno strato assolutamente più sottile di tutti gli altri, tanto che addirittura sembra quasi improprio definirlo così, uno 'strato'; si parla di frazioni di millimetro. Mi riferisco alla pellicola pittorica, di spessore infinitamente inferiore rispetto al secondo strato, la preparazione di gesso e colla sottostante, e ancor più al terzo, il supporto, soprattutto se di legno, come di norma nel caso dei dipinti fino al XVI secolo. Ancor maggiore si rivela il paradosso nel caso di un dipinto murale: in quel caso il supporto è costituito di strati di intonaco più o meno spessi, cui si aggiunge una muraglia di pietre o di mattoni. Non ci si attenderebbe dunque di incontrare fragilità in un complesso apparentemente a tutta prova; ma può accadere, ad esempio, che al suo interno si insinui un'umidità che risulta forte origine di degrado per la pittura, quand'anche scarsamente influente per il supporto murario e difficilmente riconoscibile a occhio nudo. Tutte queste considerazioni, per dire che ogni opera d'arte può racchiudere al suo interno criticità conservative che si rivelano a volte visibilmente

Anton van Dyck, Ritratto di Caterina Balbi Durazzo, *particolare*

quando ormai i danni sono avanzati, e che può contenere insospettati elementi di fragilità. Quest'ultime frequentemente non coinvolgono in prima istanza i livelli esteriori dell'opera, di modo da rendere possibile scoprirle tempestivamente; quanto invece la struttura interna, la cui robustezza può essere valutata soltanto con osservazioni più approfondite, da eseguire con l'ausilio di mezzi tecnici.

È vero d'altra parte che la delicatezza di un manufatto artistico può segnalarsi visibilmente fin da subito, in particolare se discende dalla tecnica di esecuzione prescelta. Un dipinto murale eseguito a secco, dove la pittura si avvale di leganti organici, sarà fin dagli inizi in linea di principio meno resistente di uno condotto a buon fresco; una scultura in terracotta (ancor più se in terra cruda, come il modello di Michelangelo) risulterà più fragile di un bronzo. Altre componenti di debolezza saranno conseguenza dell'ubicazione: una scultura all'aperto offrirà meno garanzie di buona salute di una tenuta in un interno. Coloro che si prendono cura della migliore conservazione delle opere d'arte si domandano sempre, come operazione mentale di *default*, quali siano gli elementi di minor resistenza di un oggetto, nell'intenzione di prevenire i danni intervenendo, se del caso, in via preventiva. Da tempo ormai si è raggiunta la coscienza che una manutenzione effettuata regolarmente può evitare di dover ricorrere a interventi più invasivi, i restauri veri e propri. E in ogni caso sappiamo che nessun restauro è da considerare definitivamente risolutivo, fino a escludere che si debba tornare in futuro a prendersi nuovamente cura della conservazione dell'opera; la finalità del restauro è piuttosto di estendere il più possibile i periodi intermedi fra un intervento e quello successivo.

È anche da tener conto che il nostro concetto di bene culturale risulta oggi assai più ampio e diversificato rispetto a quello che era in vigore, ad esempio, nel momento in cui Cesare Brandi, primo direttore dell'Istituto Centrale del Restauro fondato nel 1939, pubblicò la sua *Teoria del restauro*, nel 1963. Brandi scriveva allora che il restauro consisteva nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, e specificava che il restauro era determinato dall'oggetto cui si applicava, e quindi dalla qualifica di opera d'arte riconosciuta ad esso. Non si parlava ancora a quel momento di 'bene culturale', né Brandi sembrava avere considerato le necessità conservative degli infiniti manufatti non riconoscibili come opere d'arte, che vanno da quelli di origine archeologica, per la maggior parte di interesse soltanto documentario, a quelli con valore antropologico. Se dunque allarghiamo lo sguardo nelle direzioni non considerate all'epoca della *Teoria del restauro* di Brandi, scopriremo che fra i manufatti di più recente attenzione ve ne sono alcuni particolarmente fragili, la cui conservazione porrà il restauratore di fronte a problematiche inedite. Nell'edizione 2018 di *Restituzioni* si potrà ammirare l'antico Mantello cerimoniale brasiliano di penne e fibre di cotone della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, la cui conservazione ha comprensibilmente comportato particolarissime difficoltà concettuali ed esecutive. In questi giorni, del resto, viene pubblicato dal Laboratorio Polimaterico che è parte dei Laboratori di Restauro del Vaticano un importante volume, ad opera della responsabile Stefania Pandozy, proprio sui problemi conservativi offerti dalle straordinarie collezioni vaticane di natura etno-antropologica. La fase di riconoscimento dell'oggetto, in questo caso, sarà cosa diversa rispetto a quella definita da Brandi: non si tratterà di attribuire al manufatto la qualifica di opera d'arte, inesistente o ininfluente, ma di riuscire a capire di quali materiali inusuali esso si componga e quali misure conservative debbano essere assunte di conseguenza. È intuitivo per chiunque che la pulitura e il consolidamento di una piuma, per di più vecchia di cinque secoli, sono operazioni di straordinaria complessità. Come è comprensibile che fragilità particolari risultino insite a manufatti che non erano stati realizzati per durare (come il modello di Michelangelo) e che non si erano posti la finalità di persistere a lungo nel tempo, come il Mantello dell'Ambrosiana o i materiali etno-antropologici dei Musei Vaticani. Situazioni del genere sono comunissime nella conservazione

Pietro da Cortona, Daniele nella fossa dei leoni, *particolare*

dell'arte contemporanea, un ambito in cui non esistono ancora teorie o tecniche d'intervento già consolidate. L'imprevedibilità dei materiali utilizzati, l'impossibilità frequente di riuscire a caratterizzarli con certezza, la loro natura spesso intenzionalmente effimera, la scomparsa dal mercato e l'irreperibilità attuale di molti materiali, con la difficoltà di trovarne di almeno analoghi, tutto questo conferisce fragilità particolari a molti dei sistemi che ci vengono presentati come espressioni di arte contemporanea. La conservazione ne risulterà particolarmente ardua; problemi peculiari spesso inediti si presenteranno, ad esempio, nei casi frequenti in cui le opere debbano essere spostate e movimentate per trasferirle; è un argomento di grande interesse e attualità, di cui si è discusso ampiamente in una recente giornata di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Ma anche opere realizzate all'origine con le tecniche più solidamente accreditate presenteranno delle fragilità, derivanti, in questo caso, proprio dalla loro condizione di perfezione. È tuttora in corso, nell'ambito di *Restituzioni*, il restauro della sublime *Trasfigurazione di Cristo* del veneziano Giovanni Bellini, uno dei grandissimi di ogni tempo. La particolare fragilità del dipinto del Museo di Capodimonte deriva in questo caso dalla sua stessa integrità, ove il minimo elemento che possa appena turbarne la perfezione, viene ad assumere un'invasività inaccettabile. Come sempre, la comprensione e la valutazione dei casi singoli sono determinate dalla loro relazione con un contesto più ampio. Una criticità di un millimetro quadrato potrebbe essere assorbita con difficoltà assai minore in una grande tela del Tintoretto, ad esempio, e non si tratta soltanto di una questione di mere dimensioni; è la pittura del Cinquecento veneto che tollererebbe minimi incidenti della superficie pittorica (lacune, abrasioni) assai più facilmente delle compatte superfici quattrocentesche.

E, naturalmente, le metodologie d'intervento hanno fatto in modo di rispondere sempre meglio alle criticità conservative, mettendo a punto mezzi tecnici tali da minimizzare sempre più l'invasività inevitabilmente inerente a qualsiasi operazione di restauro. Le puliture delle superfici policrome hanno compiuto passi determinanti in tal senso a partire dai primi anni Novanta, grazie alla selettività delle sostanze introdotte dallo scienziato americano Richard Wolbers; e su oggetti della delicatezza delle piume, per rimanere in una tipologia di cui si è discorso qui, si è rivelata preziosa l'applicazione addirittura delle macchine laser. Ma è da avvertire che di norma le tecnologie scoprono nuove possibilità e nuovi campi di applicazione quando in un determinato settore se ne senta la necessità e si dia l'avvio di conseguenza alle ricerche e alle sperimentazioni. Per noi che quotidianamente viviamo il mondo del restauro, la sfida è sempre di identificare, nell'oggetto delle nostre attenzioni, quanta parte vi sia di resistente e intrinsecamente più forte, e quanta sia invece caratterizzata da una fragilità che può provocare reali criticità conservative. Sarà nostro compito mantenere l'equilibrio che ha comunque fatto sì che l'oggetto arrivasse fino a noi, giungendo a minimizzare i rischi delle sue precarietà, e impegnandoci a salvarne tutte le proprietà che lo hanno reso degno di trasmissione alle generazioni future: naturalmente le qualità artistiche, quando sono presenti, ma altrimenti anche soltanto quelle a carattere storico o etno-antropologico, nel rispetto dei pochi che lo hanno realizzato o dei tanti che gli hanno riconosciuto un valore identitario.

Testa maschile barbata,
detta 'Testa di Basilea'

Opere restaurate nell'ambito di *Restituzioni 2018*

1. *Pitture murali della tomba di Henib**
(Medio Regno, XII dinastia, 1976-1794 a.C.)

tecnica/materiali
dipinto murale a secco con finiture policrome

dimensioni
125 × 98,2 cm (frammento 1)
72,9 × 130 cm (frammento 2)
73 × 99 cm (frammento 3)
72,5 × 122,7 cm (frammento 4)
65,5 × 62,6 cm (frammento 5)
286 × 130 cm (frammento 6)

iscrizioni
testi funerari in pigmento nero e rosso, in grafia geroglifica corsiva

provenienza
Egitto, Qau el-Kebir

collocazione
Torino, Museo Egizio (inv. S. 4399)

scheda storico-artistica
Matilde Borla, Beppe Moiso

relazione di restauro
Michela Cardinali

restauro
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Michela Cardinali (direttore tecnico, responsabile dell'intervento), Sara Callegari, Marie Claire Canepa, Francesca Frassati, Martina Iacono, Soledad Mamani, Davide Puglisi (risupportazione su pannelli mobili), Arianna Scarcella, Francesca Zenucchini (pulitura laser)

con la direzione di Beppe Moiso (Museo Egizio di Torino); Matilde Borla (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino)

indagini
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Anna Piccirillo (referente delle attività diagnostiche, indagini chimico-fisiche), Chiara Ricci (indagini chimico-fisiche), Daniele Demonte e Paolo Triolo (documentazione fotografica, diagnostica per immagini), Enrica Matteucci (analisi biologiche), Alessandro Bovero (fotogrammetria multispettrale, modellazione 3D); Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze della Terra: Alessandro Borghi (caratterizzazione mineropetrografica); Institute for the Conservation and Promotion of Cultural Heritage: Marco Fratini (caratterizzazione mineropetrografica); Consiglio Nazionale delle Ricerche-Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" (IFAC) del CNR: Vincenzo Palleschi (indagini multispettrali); Istituto Nazionale di Fisica Nucleare - Laboratori Nazionali del Sud: Paolo Romano (XRF mapping); Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali: Claudia Caliri (XRF mapping)

« INDICE GENERALE

* Parte dell'intervento di restauro è stato finanziato dalla Fondazione Museo delle Antichità Egizie

Scheda storico-artistica

Introduzione
La tomba di Henib costituisce un esempio eloquente per evidenziare quanto sia rilevante il contributo che può apportare un intervento di restauro alla conoscenza di un manufatto, non solo a proposito della conservazione ma anche in termini di corretta lettura e interpretazione del medesimo. Le fasi conoscitive preliminari e la diagnostica sono sempre più importanti per l'elaborazione di progetti di restauro che, come recita il Codice, siano finalizzati «all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali». Nel caso presentato, l'interazione di specialisti delle differenti discipline durante tutte le fasi d'intervento, realizzato nell'ambito del progetto *Restituzioni*, ha permesso di evidenziare e affrontare problematiche di conservazione e d'interpretazione molto complesse.

Le campagne di scavo di Schiaparelli
Con l'arrivo a Torino di Ernesto Schiaparelli, chiamato nel 1894 alla direzione del Museo Egizio, ha inizio una lunga stagione di ricerche archeologiche, durata oltre vent'anni, che vedrà il museo impegnato sul suolo egiziano, con numerosi scavi in alcuni dei siti più importanti della sua storia. Schiaparelli aveva ben intuito che il suo museo, rimasto a lungo inattivo, rischiava di perdere quell'indiscusso primato che per molti anni lo aveva accompagnato. Occorreva incrementare le collezioni, specialmente per colmare quei vuoti lasciati dalla, seppur straordinaria, collezione Drovetti, che aveva consentito, nel 1824, la fondazione del museo stesso.
Le ricerche iniziarono sul finire del 1902, con la creazione della MAI (Missione Archeologica Italiana) che, beneficiando di finanziamenti elargiti personalmente da Vittorio Emanuele III, fu in grado di avviare gli scavi con fortunati cantieri a Giza, ai piedi delle piramidi, a Eliopoli e nell'area di Tebe, nell'Alto Egitto (***Ernesto Schiaparelli* 2014**, pp. 199-269). I risultati, specie nell'area tebana, andarono oltre ogni attesa, permettendo il recupero di molto e pregiato materiale archeologico, raccolto anche in tombe ritrovate intatte. Le campagne del 1905 e 1906, oltre al proseguimento delle ricerche nell'area di Tebe, consentirono l'esplorazione sistematica della località di Qau el-Kebir, l'antica città di Antaeopoli, situata nell'Alto Egitto, a circa 50 km a sud di Assiut. La vasta necropoli della città si estende principalmente lungo le pendici di un'alta collina rocciosa, sulla riva orientale del Nilo, e presenta sepolture di varie epoche, molte di esse riutilizzate.

Dopo il restauro, frammento 6 (parete laterale della tomba)

Prima e dopo il restauro, frammento 2 (parete laterale della tomba)

Prima del restauro, frammento 6 (parete laterale della tomba)

Le tombe dei principi di Qau el-Kebir

L'attenzione dei ricercatori si posò immediatamente sulle tombe monumentali dei governatori locali, vissuti durante il Medio Regno (1980-1700 a.C.). Tra le principali, quelle appartenute a Uahka I e Ibu vennero esplorate nella campagna del 1905, quella di Uahka II nel 1906. La struttura di queste tombe principesche è assai complessa: una rampa sopraelevata, preceduta da un grandioso portale in muratura, posto in basso, permette di raggiungere un vasto cortile parzialmente delimitato da un portico a colonne. Dal cortile, percorrendo una scala monumentale, si raggiunge il livello superiore, costituito da un terrazzo coperto con una volta piana sostenuta da colonne. La parete di fondo, addossata alla montagna, costituisce la facciata del sepolcro, accessibile attraverso una grandiosa porta centrale. La parte interna è costituita da una vasta sala ipostila, con volta a botte, connessa ad altre sale minori per lo più poste lateralmente, dalle quali si dipartono corridoi inclinati e pozzi a raggiungere le cripte funerarie. Un ingegnoso sistema di blocchi-tappo permetteva di sigillare i pozzi e le discenderie, dopo che il defunto era stato inumato con il suo ricco corredo.

I lavori della missione, iniziati il 10 marzo 1905, consentirono, oltre alla raccolta del materiale archeologico sparso all'interno e all'esterno delle tombe, il recupero di grossi frammenti di statue e sarcofagi, tra cui quello in pietra finemente decorato appartenuto a Ibu. La descrizione dell'area archeologica la dobbiamo al primo collaboratore di Ernesto Schiaparelli, Francesco Ballerini, che lo affiancò per tutta la durata degli scavi documentando, con appunti, disegni e fotografie, l'avanzamento dei lavori e le scoperte.

Durante la seconda e ultima campagna a Qau el-Kebir, avviata il 20 marzo 1906, era presente Fabrizio Lucarini, un valente restauratore originario di Lucca e attivo a Firenze, dove ebbe modo di conoscere Schiaparelli negli anni della sua direzione del museo fiorentino. Era la prima volta che Schiaparelli prevedeva la presenza di un restauratore sul cantiere. Lo scopo era quello di procedere al restauro e al consolidamento delle pitture parietali di alcune tombe della Valle delle Regine, tra cui quella di Nefertari, sposa di Ramesse II, scoperta nel 1904. A Lucarini venne anche affidata la delicata operazione del distacco di alcune superfici decorate all'interno di tombe gravemente danneggiate.

Tra questi interventi si colloca il recupero della decorazione di una piccola camera funeraria di Qau el-Kebir, attribuita a Henib, realizzata all'interno di una grandiosa tomba preesistente. Non è certo quale fosse il sepolcro di Qau el-Kebir che ospitava la sepoltura di Henib. I pochi dati disponibili sono discordanti e lo studio è ancora in corso. Neanche il disegno di Ballerini, che rappresenta la pianta della tomba di Ibu e i differenti pozzi ad essa annessi, menziona Henib. Esaminando le pitture e la fotografia storica si evince che le pareti lunghe sono inclinate di circa 11°. Quindi, è verosimile che l'ambiente utilizzato per la sepoltura di Henib sia stato ricavato all'interno di un corridoio discendente, che dava accesso a una cripta funeraria originale. Tale corridoio venne interrotto trasversalmente, isolandone una parte, creando in tal modo una stanzetta rettangolare. Per la chiusura della parete di fondo venne reimpiegata una delle lastre dell'originale sistema di sbarramento del corridoio. Le pareti e il soffitto della stanza così ricavata vennero poi intonacate e lisciate per consentire la stesura dei testi funerari e delle decorazioni che avrebbero accompagnato il defunto nell'Aldilà.

Lo strappo delle pitture e il loro trasferimento a Torino

A Lucarini venne affidato il compito di procedere al distacco dell'intonaco che presentava lunghe iscrizioni e delicate figurazioni stese su di un fondo chiaro. Non si possiedono notizie dettagliate in merito alle tecniche impiegate per lo strappo. Del sepolcro sussistono soltanto tre immagini, di cui una mossa, scatti realizzati prima del distacco dell'intonaco, che riprendono le pareti e uno scorcio del soffitto.

Dai documenti ufficiali risulta che i lavori a Qau el-Kebir terminarono il 27 aprile, per proseguire più a nord, nella necropoli di As-

siut, dove, ancora Lucarini, sarà impegnato nello strappo di altre decorazioni in alcune tombe della necropoli. La campagna del 1906 terminò il 10 luglio, con il completamento delle ricerche nella località di Eliopoli, presso il Cairo, e il successivo trasporto a Torino delle antichità concesse dalle autorità egiziane al nostro paese. Tra esse anche i voluminosi rotoli di tele, contenenti gli 'strappi' delle superfici pittoriche distaccate da Lucarini a Qau el-Kebir, ad Assiut e a Tebe (Deir el-Medina). Tra queste, le pregiate decorazioni distaccate dalla cappella del pittore Maia a Deir el-Medina. Queste ultime vennero prontamente rivoltate e ricomposte nel Museo Egizio da Lucarini, restituendo per intero la decorazione della tomba. Le altre, apparentemente meno significative, vennero accantonate nei depositi del museo.

Quelle relative alla tomba di Henib divennero oggetto di studio soltanto nel 1988, a seguito dell'operazione di rivolto che permise l'identificazione dei testi e il posizionamento dei numerosi frammenti. Successivamente, nel 1989, un progetto espositivo a cura dello studio Romaldi Architettura e della ditta Nicola Restauri ne consentì l'allestimento in museo, al piano ipogeo della cosiddetta Ala Schiaparelli.

Il contenuto dei testi, di argomento funerario, presenti sulle pareti e sul soffitto della tomba, è stato oggetto di ulteriori studi condotti da Emanuele Ciampini, permettendone la loro pubblicazione nel 2003 (***La sepoltura di Henib*** **2003**), in un volume del catalogo generale del Museo Egizio di Torino. In tale circostanza, come evidenziato dall'autore, è emersa la dubbia pertinenza a tale contesto di alcune parti della ricomposizione (testi ornamentali), che potrebbero invece appartenere alla decorazione delle altre tombe sopramenzionate.

Nel 2011, in occasione del progetto di ristrutturazione del Museo Egizio, che prevedeva la trasformazione degli spazi nel piano ipogeo, la ricostruzione della tomba di Henib è stata smantellata. L'intervento, effettuato dai restauratori della ditta Doneux e Soci, ha condotto alla ripartizione delle pitture in differenti pannelli, ai fini della loro conservazione nei depositi. Al contempo, il riscontro inventariale e la catalogazione dei materiali lapidei, lignei e su intonaco (oltre 2000 frammenti) provenienti da Qau el-Kebir e conservati nei depositi, ha portato alla ricomposizione di raffigurazioni provenienti dalle tombe di Ibu, Uahka I e Uahka II e anche all'identificazione di frammenti di iscrizioni funerarie di colore nero su fondo chiaro verosimilmente coerenti con quelle di Henib (**Fiore Marochetti 2012**, p. 68).

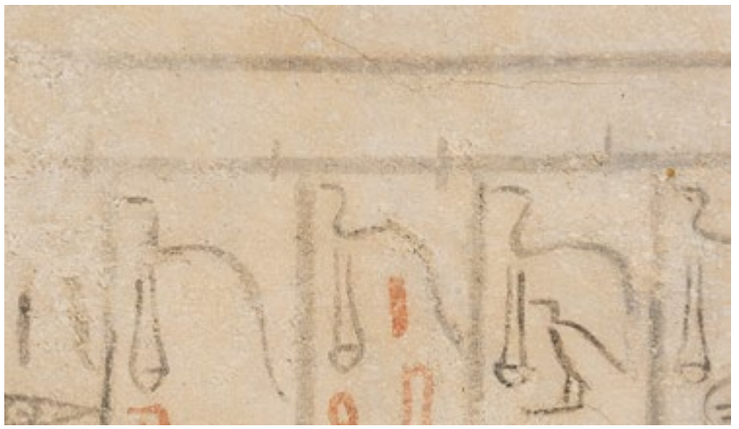
Per tale ragione, considerata la mole e l'importanza di tutto il materiale ancora inedito proveniente dal sito, solo una piccola parte dei reperti di Qau el-Kebir è stata esposta nelle nuove sale del Museo Egizio nel 2015. Infatti, approfondite ricerche d'archivio hanno aperto nuove prospettive, consentendo di meglio determinare l'appartenenza o meno di alcuni frammenti arbitrariamente associati a quelli di Henib, avvalorando quanto già ipotizzato da Ciampini.

La tomba di Henib: il materiale, i testi e il programma decorativo alla luce del nuovo progetto di restauro

Come anticipato, la collocazione originaria del sepolcro nella necropoli di Qau el-Kebir non è nota. Per tale ragione anche l'orientamento della camera funeraria non è certo. Tuttavia, le dimensioni e la forma dell'ambiente sono state calcolate confrontando le foto storiche con i frammenti delle pareti. L'ambiente da cui provengono le decorazioni avrebbe un'altezza di almeno 190 cm, una larghezza di 160 cm e una lunghezza non inferiore ai 300 cm. Le pitture sono pertinenti al soffitto (frammenti 3 e 4), alle pareti laterali (frammenti 6, 2 e 5) e alla lastra di chiusura (frammento 1). Non ci sono documenti o materiali che descrivano o

Fotografia storica di una delle pareti della tomba di Henib prima dello strappo delle pitture (Archivio Museo Egizio, C01045)

Fotografia storica del sito di Qau el-Kebir (Archivio Museo Egizio, E0546)



Frammento 3 (soffitto della tomba), particolare con piccoli tratti ortogonali che rappresentano segni di riferimento per la dimensione delle colonne

Frammento 3 (soffitto della tomba), particolare con la correzione di un segno geroglifico rosso

documentino il lato corto opposto alla lastra di chiusura.

La camera funeraria aveva, come già detto, un piano di calpestio inclinato come si evince dall'andamento obliquo dei registri delle pareti laterali. Alla sepoltura afferiscono anche alcuni frammenti di un sarcofago ligneo rinvenuti verosimilmente nello stesso contesto. Lo studio delle raffigurazioni e l'edizione dei testi della camera funeraria e dei frammenti di sarcofago ha messo in luce alcune differenze nella redazione dei testi. Ciò ha condotto all'ipotesi che si tratti di due diversi cicli, eseguiti forse per due defunti che hanno utilizzato l'ambiente in due fasi successive (***La sepoltura di Henib 2003***, p. 18). Il riutilizzo di un sepolcro è una pratica diffusa nell'antico Egitto e non comporta l'adattamento dei testi eventualmente presenti. Alla prima fase apparterrebbero le iscrizioni del soffitto, quelle delle pareti laterali e di uno dei frammenti di sarcofago (CGT 10201=S. 4310/1). In queste iscrizioni non è presente il nome del defunto per il quale sono state redatte. Tuttavia i pronomi maschili indicano che i testi sono stati stilati per un uomo ma non vi sono elementi (titoli o genealogia) che concorrano a individuare la sua funzione. Alla seconda fase afferirebbero le iscrizioni della lastra di chiusura e gli altri frammenti di sarcofago (CGT 10202=S. 4310/2; S. 4310/3; S. 4310/4; **Ciampini 2007**, p. 118). In tali iscrizioni è menzionato il nome di Henib, seguito da pronomi femminili. Non è noto quali fossero le funzioni di Henib. Tale antroponimo, prevalentemente femminile, non è accompagnato da alcun titolo ed è preceduto soltanto dall'epiteto funerario «Osiride».

Il soffitto (frammenti 3 e 4) è diviso in due parti. La sommità presenta una serie di fasce trasversali, una centrale, più ampia (10 cm ca), e due laterali, più sottili (2 cm ca). Tale scansione è oggi apprezzabile solo nella fotografia storica. Le iscrizioni sono disposte in colonne verticali, di dimensione regolare (3,5 cm di larghezza). Non è possibile ipotizzare l'estensione originale della composizione perché manca un numero imprecisabile di colonne in ciascuno dei due registri. Il registro A (frammento 3) comprende circa 30 colonne. I testi sono scritti in pigmento nero e rosso. Il registro B (frammento 4) conserva 39 colonne, alcune molto frammentarie, scritte solo in nero. L'intervento di restauro ha messo in luce alcune particolarità molto interessanti tra cui, nel registro A, la correzione di un segno rosso della colonna 21 e la presenza di segni di riferimento per la dimensione delle colonne, poi non rispettati. I testi del soffitto, scritti in grafia geroglifica corsiva, recano alcune formule dei Testi dei Sarcofagi, espressione con cui si intende una raccolta di brani funerari, scritti principalmente sui sarcofagi, il cui scopo è quello di guidare il defunto nel suo viaggio ultramondano. Le composizioni scelte per le iscrizioni del soffitto sono pertinenti all'ambito celeste o solare. I testi, di natura complementare, sono incentrati sulla rinascita lunare e solare del defunto.

Il frammento 6 afferisce a una delle pareti laterali. Lo schema della composizione comprende, dal soffitto verso il basso, due fasce orizzontali, separate da tre linee, un registro figurato e un riquadro contenente un insieme di testi distribuiti in colonne verticali. La fascia superiore reca alcune tracce di iscrizione in caratteri geroglifici, in corrispondenza delle colonne 8-9 e 26-30. Il registro figurato è decorato da quattro vasi troncoconici, di dimensioni leggermente differenti, collocati in altrettanti riquadri, sovrapposti. I vasi sono dipinti in giallo, decorati da una fascia rossa a circa due terzi dell'altezza e hanno un orlo sporgente, ad anello. Il testo è distribuito in un riquadro che conserva tre angoli, consentendoci di restituire l'estensione complessiva della composizione. Questa è suddivisa in 70 colonne, di cui le ultime 4 si prolungano ulteriormente verso il basso, dettaglio che induce a pensare che il piano di calpestio procedesse secondo una differente inclinazione. I testi sono scritti in pigmento nero e rosso, in grafia geroglifica corsiva e comprendono brani dei Testi dei Sarcofagi di natura cosmogonica, formule di trasformazione e composizioni concernenti la perdita della testa e la vestizione del defunto.

Lo schema compositivo della seconda parete laterale (frammenti 2 e 5) è perduto ma la fotografia storica permette di ipotizzare che, come per la parete opposta, la decorazione fosse delineata, in prossimità del soffitto, da due fasce orizzontali. Uno dei pannelli (frammento 5) è decorato da una 'falsa porta', di cui resta solo la parte bassa, resa in modo molto schematico da colonne verticali (stipiti) e orizzontali (architrave). La rappresentazione sembra incompleta poiché non vi sono tracce di policromia o particolari decorativi. Nel secondo pannello (frammento 2), il tema della presentazione delle offerte è reso con una policromia molto vivace. La scena è incorniciata, in

Frammento 6 (parete laterale della tomba), particolare con uno dei quattro vasi

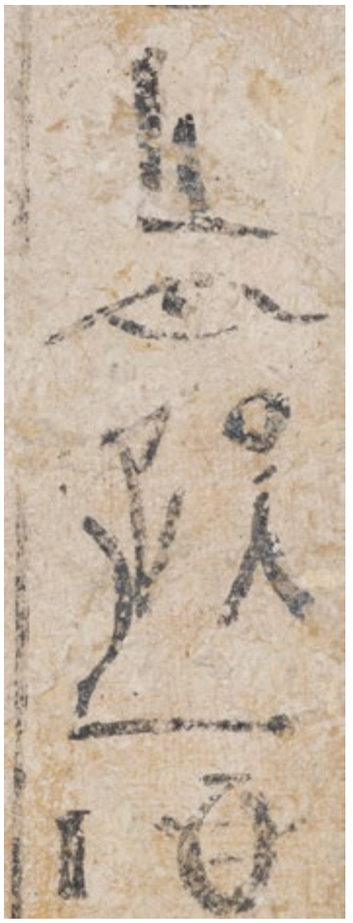
Frammento 6 (parete laterale della tomba), particolare con le ultime quattro colonne della parete

Frammento 2 (parete laterale della tomba), particolare con la sequenza del segno geroglifico che indica le migliaia

alto, da una sequenza, racchiusa tra due linee blu orizzontali, in cui si sussegue il segno geroglifico che indica le migliaia. Al centro è rappresentata una tavola d'offerta ricca di provigioni alimentari disposte su due differenti livelli. La tavola d'offerta è composta da due elementi: il piano, con estremità svasate, dipinto in blu; il supporto, alto e rastremato al centro, dipinto di rosso. Questa differente policromia è un espediente volto a indicare che, in realtà, tavola e supporto erano verosimilmente realizzati con due diversi materiali. Accanto al supporto, a destra, è raffigurato in giallo un alto vaso da libagione (vaso-*heseb*) utilizzato per il rituale di purificazione delle offerte. A sinistra resta una breve iscrizione, con segni geroglifici policromi molto accurati, che indica le provvigioni alimentari. Le offerte sono collocate sopra la tavola, su due livelli differenti. Sul piano della tavola è presente una fila di segni che indicano il canneto ed evocano simbolicamente la fonte primaria delle offerte. I segni sono disposti specularmente, dal centro del piano verso le estremità. Nel registro superiore si possono individuare, dipinti in blu con particolari in rosso, alcune offerte consistenti in vegetali e parti di animali. I registri che delimitavano lateralmente la scena sono perduti, a esclusione del frammento inferiore di due colonne. In esse è riportata la quantità di alcune offerte, non precisabili, in numero di due per ciascuna colonna. Questa parete non reca iscrizioni confrontabili con quelle delle altre. Tuttavia, le indagini scientifiche effettuate sugli strati preparatori indicano che le caratteristiche tecniche sono simili.

La lastra di chiusura è conservata in un singolo pannello (frammento 1). La composizione è delimitata, in alto, da tre fasce orizzontali di differenti altezze. Nella fascia più ampia si intravedono sottili linee rosse, verosimilmente segni di riferimento. Il testo, in geroglifico corsivo nero, è incompleto. L'iscrizione è disposta in 42 colonne, alte 80-81 cm, la cui larghezza è di circa 3 cm. In tali iscrizioni è menzionato il nome Henib. Le formule scelte per questa composizione afferiscono al 'rituale dell'apertura della bocca', cerimonia molto complessa, praticata allo scopo di garantire al defunto la rinascita e la vita eterna. Da un punto di vista tecnico la lastra di chiusura è uguale a quella delle altre pareti (stesso tipo di preparazione) e le indagini scientifiche non hanno evidenziato alcuna traccia di decorazione o iscrizione sottostante, tantomeno di correzione di un testo precedente. Tuttavia il testo presenta particolarità grafiche e di lessico che lo distinguono da quello delle altre pareti. Tale elemento ha condotto all'ipotesi che queste disparità nella redazione siano riconducibili a una differente mano, coeva o po-

Frammento 2 (parete laterale della tomba), particolare con la tavola delle offerte



Frammento 1 (lastra di chiusura della tomba), particolare con il nome «Osiride Henib»

steriore.

Revisione e implementazione dei dati noti

L'intervento di restauro ha contribuito in modo importante non solo alla conservazione del manufatto, ma anche ad approfondire e implementare la conoscenza in merito alla tecnica esecutiva e al programma decorativo della tomba di Henib.

La diagnostica e l'accurata analisi tecnica hanno dimostrato che, se la camera funeraria è stata occupata in due fasi differenti (individuate in conformità alle diversità della redazione dei testi) le iscrizioni e le decorazioni di tutte le pareti sono state eseguite con la stessa tecnica: la preparazione è costituita da due strati di differente composizione, quello inferiore di natura carbonatica e quello superiore di natura gessosa. Questo dato tecnico conferma anche i dubbi, già anticipati in letteratura (***La sepoltura di Henib* 2003**, pp. 15, 33), circa l'estraneità, rispetto a tale contesto, dei testi e delle decorazioni che, nella ricostruzione proposta per l'allestimento del 1989, erano situati nella fascia di cerniera tra le pareti e il soffitto (fregi *khekeru* – rappresentazione simbolica di un cornicione realizzato da fasci di canne intrecciati e legati tra loro – e iscrizione). Le analisi ci permettono di affermare che questa serie di pitture non appartiene al medesimo ambiente. Infatti, queste pitture sono state eseguite con una tecnica differente: le iscrizioni e le decorazioni sono stese su un unico strato preparatorio di matrice carbonatica. Inoltre, esaminando la foto storica, opportunamente rielaborata con software per migliorarne il contrasto, non si vedono spazi sufficientemente ampi per ospitarle e neppure si ravvisano segni riconducibili alla decorazione di *khekeru*.

Il restauro delle superfici pittoriche ha portato anche al recupero di alcune campiture. Ne consegue una migliore visione dello schema compositivo delle pareti laterali. Nel frammento 6 è apparso con maggior nitidezza il vaso raffigurato nel registro superiore. Nel frammento 2 si distinguono meglio le rappresentazioni del tavolo, delle offerte collocate sui differenti piani e la raffigurazione del vaso-*heseb*. Infine, grazie al restauro, anche la lettura di alcuni segni geroglifici è migliorata e sarà forse possibile integrare l'interpretazione di alcune colonne di testo.

Sebbene lo studio del materiale esposto sia stato già affrontato in differenti articoli e nella monografia riservata alla tomba di Henib, questo intervento di restauro rappresenta quindi un'importante opportunità per approfondire le ricerche sul materiale proveniente dal sito di Qau el-Kebir: i dati raccolti potranno essere vagliati e confrontati, attraverso successive indagini, con quelli di altri reperti provenienti dallo stesso sito. Lo studio del materiale archeologico sarà portato avanti insieme al riesame della documentazione archivistica e fotografica, ai fini di una corretta comprensione e contestualizzazione dei medesimi per un futuro allestimento.

Bibliografia

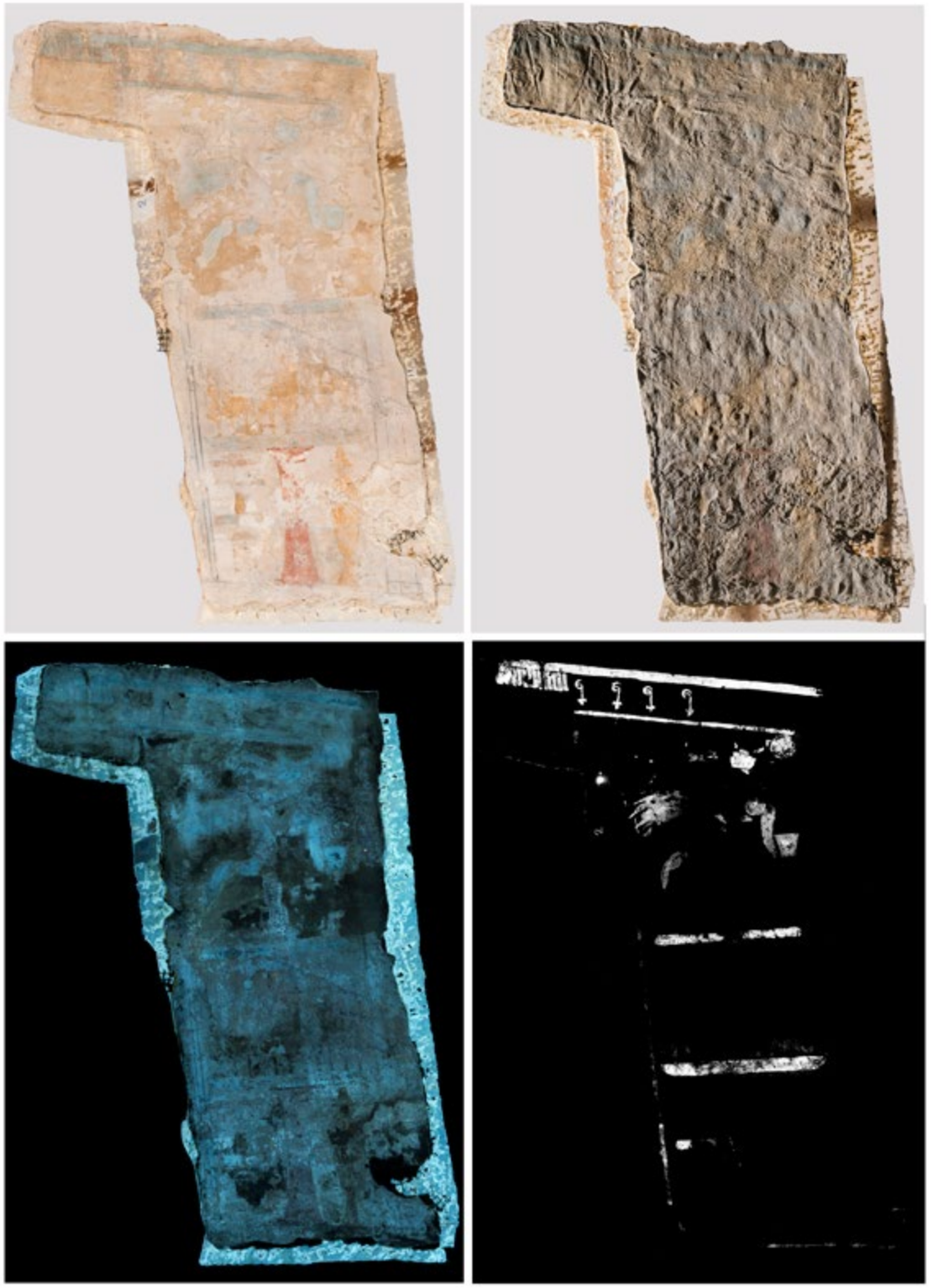
Nicola 1974 (non menziona gli strappi di Qau); **Roccati 1974** (menziona gli strappi di Qau el-Kebir, fornendo la data del 1905 come quella probabile della loro estrazione; in realtà la campagna di scavo inizia nel 1905 ma Lucarini era presente solo nel 1906, quindi l'estrazione di queste e delle altre pitture afferisce al 1906); **Nicola 1989**, pp. 178-179; **Roccati 1989**, p. 178; **Roccati 1991**, p. 365; ***La sepoltura di Henib* 2003**; **Ciampini 2005**; **Ciampini 2007**; **Moiso 2008**; **Fiore Marochetti 2012**.

Relazione di restauro

Il progetto di conservazione delle pitture murali provenienti dalla camera funeraria di Henib a Qau el-Kebir è stato affrontato con un approccio scientifico interdisciplinare da un gruppo di studio molto ampio, composto dai professionisti del Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", da curatori e personale tecnico del Museo Egizio di Torino, dal funzionario della Soprintendenza competente, coadiuvato da esperti scientifici di diversi enti. Il team ha lavorato in modo trasversale e condiviso durante tutte le fasi di studio, di progettazione e di restauro, fino alla pianificazione delle attività di valorizzazione.

Le istanze di conservazione e di restauro dei frammenti sono state strettamente correlate alla ricerca archeologica, con l'obiettivo ultimo di restituire alla comunità scientifica e a un pubblico più ampio la fruizione di questi brani dipinti, arricchendo anche le conoscenze riguardanti la cultura materiale egizia. Lo studio ha preso avvio da un'accurata attività di documentazione e da una ricognizione bibliografica riguardante la storia conservativa dei frammenti. Le vicende conservative che hanno riguardato le pitture murali iniziano dal loro rinvenimento avvenuto nel 1905-1906 durante le campagne di scavo della Missione Archeologica Italiana, avviate nel 1905 a Qau el-Kebir da Ernesto Schiaparelli (**D'Amicone 1989**, pp. 176-177; ***La sepoltura di Henib*** **2003**, p. 18).

Le pitture murali che decoravano la camera funeraria, documentate unicamente da tre fotografie storiche scattate durante lo scavo conservate negli archivi del Museo Egizio, in seguito al rinvenimento vennero rimosse dal supporto originale tramite la tecnica dello strappo delle superfici policrome attuata dal restauratore Fabrizio Lucarini e inviate in un secondo momento, ancora sulle tele utilizzate dall'estrattista, al museo.



1. Prima del restauro, parete laterale, frammento 2 con la tavola d'offerta. Ripresa nel visibile in luce diffusa e radente, ripresa UV, ripresa VIL: presenza di protettivo di sintesi, integrazioni pittoriche, localizzazione del blu egizio e morfologia superficiale

2. Esploso della camera funeraria di Henib con la collocazione delle pitture murali

Le superfici decorate rimasero arrotolate in deposito fino al primo intervento di restauro effettuato nel 1989. In quell'occasione venne ristabilita la planarità delle tele posizionando i frammenti su pannelli mobili costituiti da un supporto di policarbonato, munito perimetralmente di uno strato di resina rinforzata da fibre, e vennero effettuate attività di disinfezione, consolidamento e pulitura superficiale (**Nicola 1989**, pp. 178-179). In quella stessa occasione i pannelli furono assemblati in modo da presentare ai visitatori un'ipotesi di ricostruzione della camera funeraria originaria. Nel 2011, in seguito al loro disallestimento, i dipinti sono stati riportati allo stato di singoli frammenti e collocati nuovamente in deposito. La documentazione d'archivio disponibile non presentava dati scientifici riguardanti i materiali costitutivi delle pitture, né indicazioni dettagliate sui materiali impiegati durante le attività di conservazione precedenti e pertanto è stato necessario avviare un percorso conoscitivo di tipo tecnico e scientifico, articolato in fasi successive di approfondimento.

Le informazioni storiche disponibili, seppur limitate, hanno fornito una base conoscitiva da confrontare con i dati ottenuti dall'osservazione tecnica e dalla campagna diagnostica per immagini. La fase preliminare ha previsto la realizzazione di riprese in fluorescenza indotta dalla radiazione ultravioletta, in riflettografia infrarossa e successiva rielaborazione in falsi colori e riprese con la tecnica della luminescenza indotta dal visibile (VIL) (fig. 1). Le immagini ottenute con tali tecniche hanno permesso di documentare la distribuzione sulle superfici dei diversi materiali. Sulla base dei risultati di questa prima fase, è stata realizzata una campagna diagnostica non invasiva puntuale mediante misure di spettroscopia di fluorescenza indotta da raggi X (XRF) e XRF *mapping* sul frammento raffigurante la tavola d'offerta, volta allo studio dei pigmenti originali e alla mappatura delle evidenti integrazioni attribuibili a interventi di restauro pregressi. Per lo studio delle componenti organiche, originali e sovrammesse (materiali utilizzati per l'esecuzione dello strappo e durante interventi pregressi) sono stati effettuati microprelievi selettivi, poi analizzati mediante spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier (FTIR). Sempre per lo studio della tecnica di esecuzione e della distribuzione e natura dei materiali di intervento, sono stati prelevati ridotti cam-

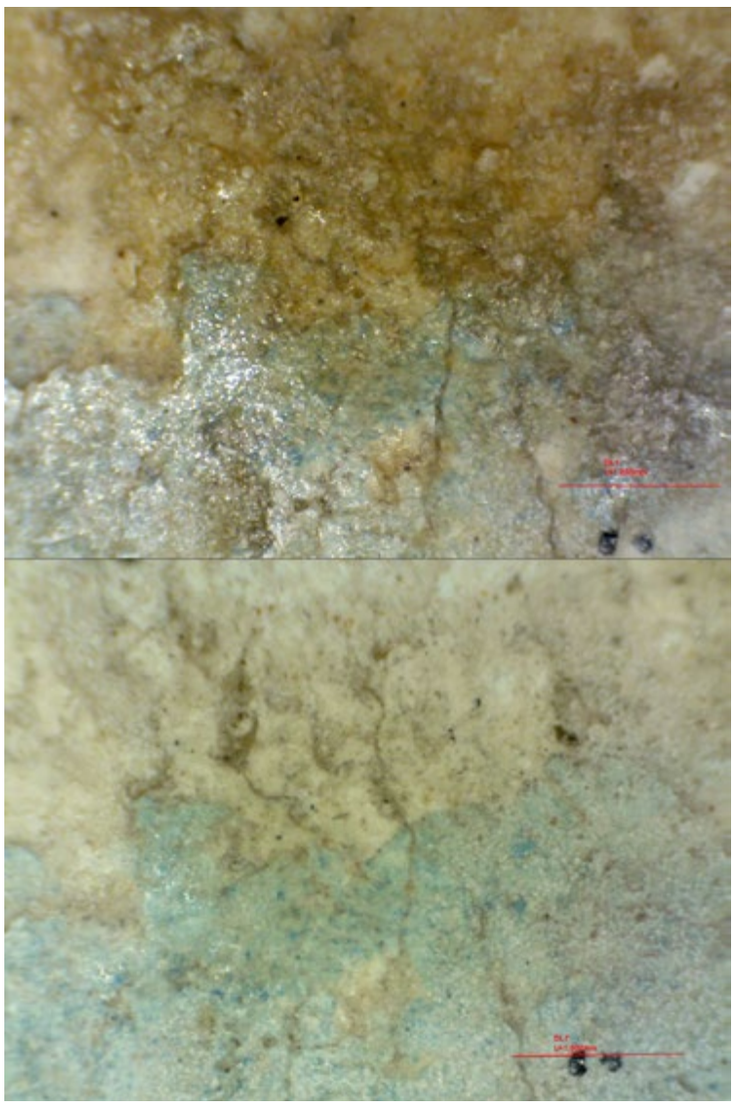
3. Fotografia storica con rilievo dei registri osservabili e indicazione delle dimensioni della camera funeraria

4. Durante il restauro, parete laterale, frammento 2 con la tavola d'offerta. Fasi di pulitura superficiale

pioni per l'analisi stratigrafica al microscopio ottico ed elettronico (SEM-EDX). Vista la presenza di macchie regolari di forma circolare e la documentazione che attesta un pregresso attacco biologico (Nicola 1989, p. 179), sono state osservate le aree interessate da biodeterioramento per una verifica della loro vitalità.

Le pitture, pur appartenendo allo stesso contesto di provenienza, presentano stati di conservazione molto differenti. La fotografia realizzata al momento della scoperta, rielaborata e confrontata con il rilievo fotogrammetrico dei frammenti, ha permesso di ottenere alcune informazioni sulla geometria dell'ambiente originale e sulle tecniche costruttive utilizzate (figg. 2-3). La camera funeraria, di forma rettangolare con un'altezza di 190 cm ca, una larghezza 160 cm ca e una lunghezza non inferiore ai 300 cm ca, è stata realizzata scavando un materiale lapideo naturale e chiusa sulla parete nord con una lastra lapidea, anch'essa preparata e dipinta. L'immagine storica permette di osservare l'irregolarità dell'andamento superficiale delle pareti e di rilevare una lieve curvatura degli angoli del soffitto. L'andamento dei registri entro i quali sono stati dipinti i testi e le raffigurazioni del tavolo d'offerta nelle pareti ovest ed est mostrano un'inclinazione del piano di calpestio di 10-11° ca.

I frammenti, malgrado l'esiguo spessore degli strati superficiali, presentano due strati preparatori di natura e colorazione diverse. Entrambi gli strati, di tonalità chiara tendente al bianco-rosato o al beige-grigiastro, hanno un aspetto compatto e levigato dovuto all'utilizzo di un aggregato di granulometria sottile e omogenea. Il primo strato preparatorio di matrice carbonatica contenente inclusi silicatici accoglie uno strato più superficiale di natura gessosa con aggregati silicatici, caratterizzato da una distribuzione parziale e discontinua: le finiture pittoriche giacciono quindi frequentemente su piani preparatori differenti. Tale discontinuità creata dalla tecnica di esecuzione originale è ulteriormente stata accentuata dalle deformazioni indotte dalla rimozione dal supporto originale e dalle successive attività svolte per il riposizionamento sul supporto mobile. La maggior parte delle lacune comparse in seguito allo strappo sono state, durante il restauro del 1989, risarcite tramite l'applicazione di caseato di calcio sul *verso*, con la conseguente comparsa di evidenti tracce di impressione della tela posta sul *recto*. Per risarcire le lacune di maggiore entità e celare le discontinuità cromatiche generate dalla distribuzione disomogenea degli strati preparatori originali sono state inoltre realizzate delle



5. Durante il restauro, parete laterale, frammento 2 con la tavola d'offerta. Riprese con videomicroscopia per il monitoraggio delle fasi di pulitura

6. Durante il restauro, parete laterale, frammento 6. Immagine durante la fase di rimozione dell'adesivo naturale (colla animale)

7. Durante il restauro, parete laterale, frammento 6. Particolare durante la fase di rimozione con apparecchiatura laser dei residui dell'attacco biologico pregresso

stuccature con una resina vinilica e gesso ed effettuate delle integrazioni pittoriche utilizzando lo stesso polimero miscelato con bianco di zinco, gesso, litopone e terre. Si osservavano anche numerose riprese pittoriche in forma di velature trasparenti, probabilmente eseguite con acquerello. L'osservazione con luce visibile e UV, coadiuvata dall'ingrandimento al videomicroscopio, ha consentito inoltre di documentare la presenza di una finitura superficiale, utilizzata probabilmente a scopo protettivo; le indagini diagnostiche hanno infine restituito la presenza di una resina acrilica (Paraloid B 72).

Tutti i materiali di restauro presentavano una differente e accentuata alterazione che si manifestava con un forte imbrunimento e con la comparsa di estese patine bianche, di entità tale da non permettere la lettura di parte dei geroglifici e delle raffigurazioni. Oltre ai materiali di restauro si notava la presenza di una sostanza con considerevole alterazione di tonalità bruna, distribuita in modo disomogeneo e in maggiore quantità in corrispondenza delle asperità superficiali. Dove gli accumuli assumevano uno spessore rilevante, la sostanza tendeva a contrarsi e sollevarsi, generando distacchi superficiali e mi-

cro-*peeling*. Grazie alle analisi chimiche è stato possibile identificare una sostanza proteica e ricondurla all'adesivo (colla animale) utilizzato per lo strappo delle pitture.
Per quanto riguarda l'attuale stato di conservazione, la rigidità intrinseca dei materiali originali e il loro differente spessore, associati alla non sufficiente rigidità dei supporti in policarbonato, hanno causato fessurazioni, sollevamenti e lacune degli strati preparatori.
Tutte le informazioni riguardanti la natura dei materiali e la loro distribuzione sulle superfici hanno permesso di progettare in modo mirato le attività di pulitura e di consolidamento (fig. 4). La pulitura delle superfici ha previsto l'adozione di sistemi calibrati in base alle specifiche esigenze di ciascuna area ed è stata sviluppata in più fasi, la prima delle quali è stata la rimozione della resina acrilica attraverso sistemi di tipo fisico. Dopo una prima campagna di test effettuata su tutti i frammenti con strumentazione laser e con diverse miscele di solventi organici neutri, aventi parametri di solubilità e volatilità compatibili con il materiale da rimuovere, si è preferito differenziare la pulitura frammento per frammento e, in alcuni casi, effettuare un pretrattamento con strumentazione laser (frammento 6). Per consentire un assottigliamento dello strato da rimuovere e favorire una migliore lettura e quindi un miglior controllo durante la successiva azione dei solventi, le superfici del frammento 6 e dei due frammenti 3-4 del soffitto sono state trattate con il laser QS a 1064 nm utilizzando un irraggiamento a bassa fluenza, mentre per i frammenti 1, 2, 5 si è proceduto direttamente con una miscela ternaria di solventi organici. In seguito a questa prima attività e al controllo delle superfici con UV e videomicroscopio (fig. 5), è stato necessario effettuare un assottigliamento dell'adesivo proteico presente in modo cospicuo nel frammento 6, nei frammenti del soffitto e in quello raffigurante il tavolo d'offerta (fig. 6). Per la rimozione della colla animale, vista la necessità di utilizzare l'acqua e la sensibilità dei materiali originali, è stata ridotta la tensione superficiale e migliorata la proprietà bagnante del mezzo acquoso, limitandone al contempo la penetrazione attraverso diversi gelificanti. Per non ridurre la leggibilità delle iscrizioni e delle campiture cromatiche, si è preferito non rimuovere le integrazioni pittoriche realizzate ad acquerello durante gli interventi di restauro precedenti in corrispondenza dei registri, dei geroglifici e delle raffigurazioni del tavolo d'offerta.
I consolidamenti dei difetti di adesione degli strati preparatori sono stati effettuati con emulsione micro-acrilica utilizzata di volta in volta alla percentuale più indicata, mentre per quanto riguarda le deformazioni degli strati superficiali associate al distacco dal supporto è stata ristabilita la continuità delle superfici colmando i vuoti con un composto a base di etere di cellulosa e carbonato di calcio micronizzato. Le malte di intervento che colmavano le lacune in seguito ai precedenti interventi sono state assottigliate al fine di ridurre l'interferenza visiva causata dalla presenza dei segni di impressione della tela e dalle alterazioni e poter risarcire le lacune con la stessa malta utilizzata per la presentazione perimetrale dei frammenti. La rimozione delle sostanze sovrammesse alterate, delle integrazioni pittoriche, delle stuccature e delle macchie causate dalla pregressa presenza di microrganismi ha permesso di documentare molti dati significativi sull'esecuzione delle pitture e di migliorarne la lettura (fig. 7). In particolare è stato possibile rilevare tutti i tratti realizzati a pennello con terra rossa, utilizzati per la ripartizione degli spazi e l'impostazione dei registri e delle raffigurazioni, nonché leggere con maggiore definizione il disegno eseguito con nero carbone che definisce i motivi decorativi. Inoltre sono stati resi nuovamente leggibili alcuni geroglifici prima incomprensibili ed è stato documentato anche il mutamento di alcuni di essi, fornendo dati fondamentali per lo studio archeologico delle pitture. Il recupero di alcuni piccoli lacerti di finiture realizzate con terre gialle e rosse e una maggiore visibilità delle campiture eseguite con blu egizio, inizialmente osservabili solo con le indagini diagnostiche, ha permesso di ottenere maggiori informazioni sull'apparato iconografico e sui non numerosi pigmenti che compongono la tavolozza.
Per quanto riguarda i supporti dei frammenti, dopo una valutazione tecnica dello stato di conservazione dell'intera stratigrafia e la caratterizzazione dei materiali impiegati per l'adesione dei pannelli in policarbonato, è stato deciso di rimuovere la resina perimetrale, di applicare un nuovo strato di intervento e in seguito di vincolare in modo reversibile i frammenti su pannelli in areolam, attraverso l'inserimento di viti e controviti lungo il perimetro. Infine le superfici sulle quali è stato necessario mantenere alcuni residui dell'adesivo proteico, al fine di preservare la materia pittorica e gli strati preparatori, sono state documentate attraverso riprese con videomicroscopio e colorimetriche per poterne monitorare nel tempo il comportamento e valutare eventuali ulteriori attività di rimozione selettiva e puntuale della sostanza.

Bibliografia

Gourdin, Kingery 1975, pp. 133-150; **Kingery, Vandiver, Prickett 1988**, pp. 219-244; **Roccati 1988**, pp. 128-145; **Nicola 1989**, pp. 178-179; **Lee, Quirke 2000**, pp. 104-120; ***La sepoltura di Henib* 2003**.

2. *Sarcofago antropoide di Unmontu*
fine XXV - inizi XXVI dinastia
(prima metà del VII secolo a.C.)

tecnica/materiali
legno di sicomoro e tamerice incamottato, stuccato e dipinto

dimensioni
183 × 54 × 53 cm

iscrizioni
iscrizioni funerarie ricoprono l'intero sarcofago

provenienza
Egitto: Tebaide

collocazione
Bologna, Museo Civico Archeologico (MCABo EG 1960)

scheda storico-artistica
Daniela Picchi

relazione di restauro
Daniela Picchi, Emiliano Antonelli, Eugenio de Marsico, Sara Balercia, Luigi De Prezzo

restauro
Emiliano Antonelli, Eugenio de Marsico, Sara Balercia, Luigi De Prezzo (Consorzio CROMA-Conservazione e Restauro di Opere e Monumenti d'Arte, Roma)

con la direzione di Daniela Picchi (Museo Civico Archeologico di Bologna)

indagini
Maria Pia Morigi, Matteo Bettuzzi (Università di Bologna, Dipartimento di Fisica e Astronomia); Maria Letizia Amadori, Valentina Raspugli, Alessia Piscicelli (Università di Urbino, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate); Gianluca Poldi (Università di Bergamo, Centro Arti Visive); Pietro Baraldi, Andrea Rossi (Università di Modena e Reggio Emilia); Nicola Macchioni, Simona Lazzari, Lorena Sozzi (Centro Nazionale delle Ricerche - Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree di Sesto Fiorentino); Mara Camaiti (Centro Nazionale di Ricerche - Istituto di Geoscienze e Georisorse di Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il proprietario di questo sarcofago antropoide è identificabile con un non meglio noto egiziano di nome Unmontu, che dovette ricoprire un ruolo di prestigio sociale e disporre di un discreto patrimonio economico per corredare la propria sepoltura di un simile manufatto.
Il precario stato conservativo del sarcofago ha indotto il Museo Civico Archeologico di Bologna ad avviarne il restauro, avvalendosi della collaborazione di prestigiosi istituti di ricerca e di professionisti di settore. L'intervento è stato preceduto da uno studio tipologico e da una ricerca d'archivio finalizzata alla ricostruzione della storia collezionistica del manufatto, da cui, almeno parzialmente, potrebbero dipendere alcuni dei processi degenerativi che ne hanno reso più fragile la struttura e il sistema strati preparatori-pellicola pittorica. Le informazioni ottenute sono state fondamentali per definire le indagini diagnostiche preliminari e il tipo di restauro con il quale ci si è posti l'obiettivo di restituire al pubblico un oggetto trasferito nei magazzini del museo negli anni Novanta del secolo scorso, ma già in precedenza piuttosto trascurato dagli studiosi. L'attuale restauro nell'ambito di *Restituzioni*, ispirato al moderno criterio del 'minimo intervento', ha inoltre rappresentato l'occasione ideale per codificare il più appropriato approccio metodologico allo studio di altri quattro sarcofagi, databili alla XXV-XXVI dinastia e di provenienza tebana, che rappresentano una delle classi di materiali più prestigiose nella collezione egiziana bolognese.
Il sarcofago antropoide di Unmontu, infatti, appartiene a una categoria di sarcofagi interni prodotti in area tebana e cronologicamente attribuibili alla XXV-XXVI dinastia per caratteristiche strutturali, stilistiche e testuali (**Taylor 2003**, pp. 113-121). Da un punto di vista strutturale li connota la presenza di un pilastrino dorsale, di un piedistallo su cui poggia la figura del defunto mummiforme e di alcune

Prima del restauro, coperchio del sarcofago di Unmontu

Prima del restauro, cassa del sarcofago di Unmontu

Dopo il restauro, coperchio del sarcofago di Unmontu

Dopo il restauro, cassa del sarcofago di Unmontu

Prima e dopo il restauro, sommità e base di appoggio del sarcofago di Unmontu

Dopo il restauro, particolare del coperchio, volto di Unmontu

modellazioni in corrispondenza delle ginocchia e dei glutei, che movimentano rispettivamente il profilo del coperchio e della cassa. Le dimensioni della cavità interna sono idonee a contenere di misura il corpo bendato del defunto, a volte protetto da un intero set di sarcofagi. L'apparato iconografico si declina in quattro tipi principali di schema decorativo per quanto riguarda l'esterno del coperchio e in due tipi di composizione per l'esterno della cassa. Anche gli interni possono essere decorati. Pur nelle imprescindibili varianti che connotano ogni singolo manufatto, il sarcofago di Bologna si contestualizza a pieno in questa classificazione. Una parrucca a tre bande di capelli incornicia il volto di colore rosso mattone. Le bande anteriori sono portate dietro le orecchie e dipinte a fasce parallele alternate in giallo e blu, mentre in quella posteriore, più larga, si aggiunge una fascia di colore rosso. La barba, imperniata sotto il mento, è di esecuzione moderna e sostituisce quella originaria, andata perduta. L'ampio collare *usekh*, posto a ornamento dell'alto torace, è costituto da fili di pendenti a motivo floreale e geometrico in alternanza, che sono separati tra loro da strette fasce di colore giallo. Sul petto, in posizione centrale e seduta su un segno *nbw*, la dea del cielo Nut stende le proprie ali a protezione del defunto che, poco al di sotto, è raffigurato al cospetto del dio Osiri e del suo tribunale divino in attesa di riceverne il giudizio conseguente la pesatura del cuore su una bilancia a doppio piatto; secondo gli Egiziani la possibilità dell'individuo di sopravvivere oltre la morte era determinata dalla leggerezza del cuore (*ib*, sede del pensiero, delle emozioni e della vita stessa) messa a confronto con quella della piuma di struzzo (*maat*, simbolo di giustizia, equilibrio e ordine cosmico). Il pannello decorativo centrale, che si estende dal basso addome ai piedi, è costituito da sette colonne iscritte in caratteri geroglifici e fiancheggiate da una sequenza simmetrica di testi e di divinità inserite in sacelli. Alla sommità del pannello il defunto appare disteso su un letto funebre dalle sembianze leonine, sotto il quale sono collocati i quattro vasi canopi per i visceri; un sole irradiante ridona calore e vita alle sue membra. Particolarmente significativo è il ripetersi della simbologia solare anche alla base del piedistallo e alla sommità del sarcofago allo scopo di associare il defunto al ciclo eterno di rinascita quotidiana dell'astro celeste. Gli elementi fondamentali di questo schema decorativo corrispondono al tipo 3 della classificazione elaborata da Taylor per l'esterno dei coperchi, mentre la decorazione esterna della cassa, caratterizzata da colonne verticali di testo nel pilastrino dorsale e da righe orizzontali di testo sui due lati, corrisponde al disegno 2. La ricca policromia del coperchio, su cui è applicata una pellicola di vernice di colore ambrato scuro, si riduce alla più essenziale alternanza di campiture bianche e gialle nella cassa, dando così maggiore risalto alle formule funerarie che vi sono iscritte in caratteri geroglifici con grafia piuttosto corsiva. Gli interni del sarcofago sono monocromi, di un colore bianco che i liquami organici fuoriusciti dal corpo del defunto hanno inscurito in una vasta area del coperchio. Alcuni dettagli iconografici, quali le ali quadripartite di Nut, la sua posizione rispetto al pettorale *usekh* e il tipo di fregio sul piedistallo, che è formato dalla sequenza dei segni *ankh-neb-was* («tutta la vita e la forza») sul coperchio e dal motivo architettonico della facciata di palazzo sulla cassa, restringono l'arco cronologico del sarcofago al periodo di transizione tra la XXV e la XXVI dinastia (prima metà del VII secolo a.C.). Lo stesso suggerisce lo stile di esecuzione dell'apparato iconografico e testuale.

Quali siano stati gli itinerari collezionistici che portarono il sarcofago di Unmontu da una tomba nella necropoli tebana a Bologna è ancora oggetto di indagine. Il sarcofago giunse a Bologna nel 1861 per volontà testamentaria del pittore bolognese Pelagio Palagi (Bologna 1775 - Torino 1860), che lasciò in eredità alla sua «diletta patria» 3109 antichità egiziane. Palagi le collezionò nell'arco di un ventennio, dal

Dopo il restauro, particolare del coperchio, scena della pesatura del cuore del defunto

Dopo il restauro, particolare del coperchio, la dea Nut ad ali spiegate

Dopo il restauro, particolare del coperchio, il corpo del defunto riscaldato dal sole sul letto funebre

1825 al 1845 circa, diventando così l'unico privato del tempo in grado di competere con uomini di stato, governi e sovrani impegnati nella formazione dei grandi musei europei. Il mercato antiquario offriva allora molte opportunità di acquisto, sia per l'arrivo di consistenti nuclei di oggetti direttamente dall'Egitto (Picchi 2011 e 2015), sia per lo smembramento di importanti collezioni settecentesche (**Picchi 2009** e **2014**), e Palagi attinse a entrambi questi bacini, supportato da amici-studiosi, consulenti e antiquari che lo indirizzarono ai migliori affari.

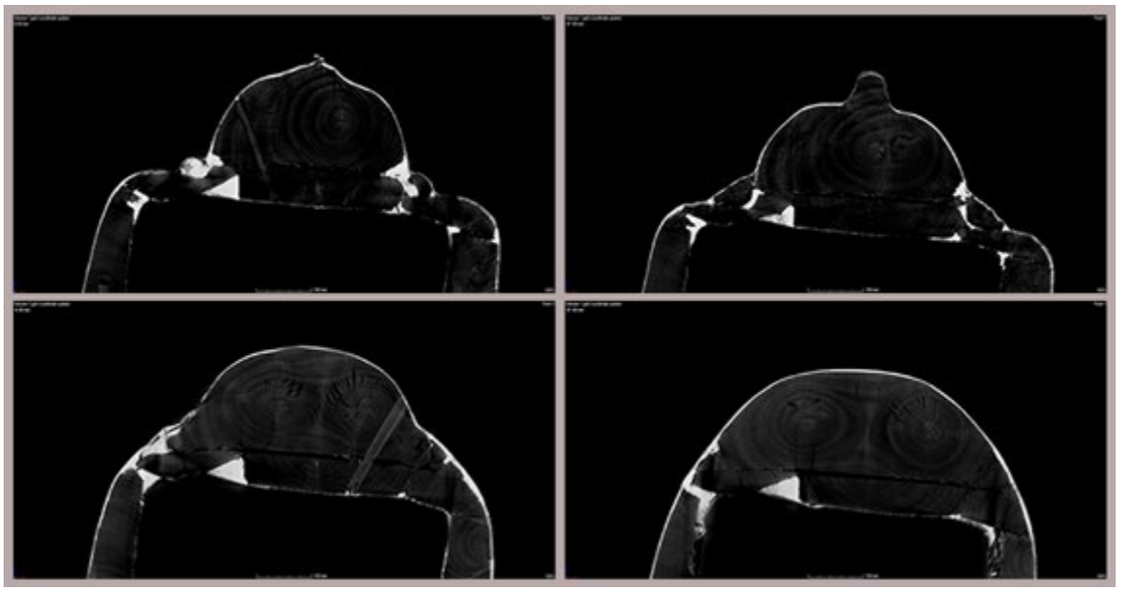
Nonostante le molte informazioni contenute nei carteggi e negli incartamenti Palagi, quando e da chi il pittore abbia acquistato il sarcofago non è risaputo. Le ricerche d'archivio condotte sino a ora non hanno permesso di rintracciare documenti che lo riguardino precedenti il 1860. La sua prima menzione risulta essere quella inclusa nell'*Elenco degli oggetti d'arte e di antichità e mobiliare esistenti nel Museo di Pelagio Palagi* (ASCBo, Scritture private 1859-1860), che fu redatto nell'agosto di quell'anno, subito dopo la morte del pittore, allo scopo di predisporne il passaggio del patrimonio alla città di Bologna. Il sarcofago, conservato presso la casa-museo milanese di Palagi in contrada San Vincenzino, vi è descritto come «una cassa di mummia in forma umana in legno sicomoro dell'Altez. di M. 1.82 riccamente dipinta e verniciata, ricoperta di iscriz.[i] geroglifiche», stimata del valore di 1000 lire italiane. Diversamente da quanto indicato in relazione agli altri sarcofagi egiziani, questo è l'unico a essere definito 'verniciato', un'informazione molto utile per identificare il manufatto, contraddistinto da una pellicola traslucida di colore ambrato scuro che si sovrappone allo strato pittorico del coperchio.

L'arrivo a Bologna del 'Museo' Palagi, e in particolare delle antichità egiziane, funse da stimolo a quel processo che, nell'arco di un ventennio, avrebbe dotato la città di un grande Museo Civico. Nel 1871, in occasione del V Congresso di An-

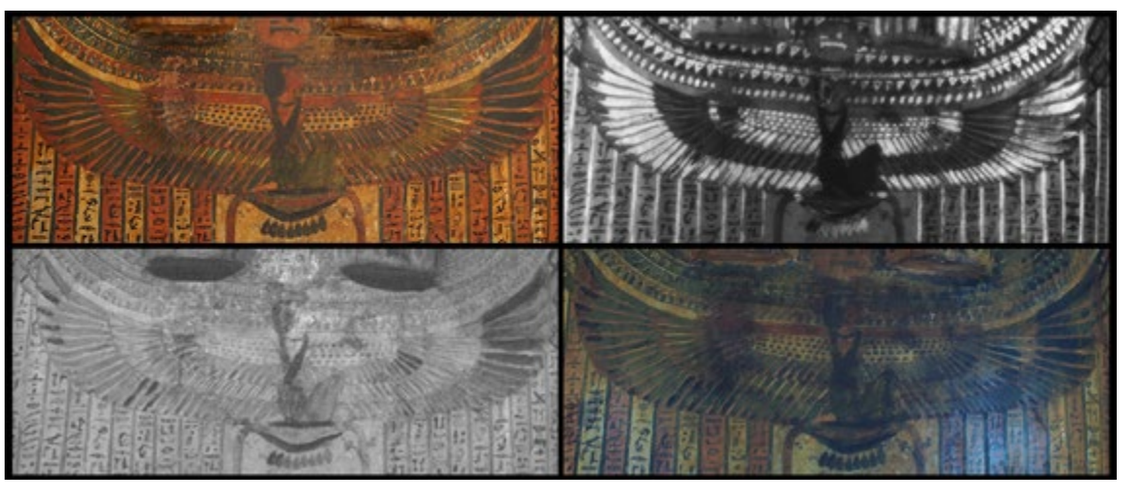
tropologia e Archeologia Preistoriche, l'Amministrazione Comunale inaugurò un primo Museo Civico in cinque sale del Palazzo dell'Archiginnasio, sede della biblioteca civica. Il progetto scientifico fu curato da Ariodante Fabretti, professore di Archeologia all'Università di Torino, che affidò lo studio dei materiali egiziani a Francesco Rossi (**Morigi Govi 1984**). Il sarcofago di Unmontu fu allora esposto nella sala iniziale, interamente dedicata alla civiltà faraonica. Il termine «colorito», utilizzato da Rossi nell'inventario della collezione Palagi (MCABo, Archivio Storico, *Sub-Allegato Collezione Palagi*, n. 1420) e nel catalogo del Museo (***Cenni storici* 1871**, pp. 34-35, n. 1019) per descrivere il manufatto, ne evidenzia ancora una volta la cromia diversa rispetto agli altri sarcofagi, per i quali si usa il termine «colorato».
Il sarcofago rimase esposto in quella sede sino al 1881, quando si inaugurò il Museo Civico presso l'attiguo Palazzo Galvani e le antichità egiziane vi occuparono le sale III-V del primo piano, dipinte a vivaci motivi egittizzanti (**Chillé, Dore, Marchesi, in corso di stampa**). I sarcofagi furono esposti all'interno della sala IV, a ridosso di una finestra, ma parzialmente protetti dalla luce esterna tramite tendaggi mobili. La descrizione che ne fece pochi anni dopo il primo curatore della collezione, Giovanni Kminek-Szedlo, ripetendo nella sostanza quanto era già stato scritto da Rossi, non ne evidenzia alcuna problematica conservativa (**Kminek-Szedlo 1895**, n. 1960).
In occasione del nuovo allestimento della collezione egiziana al piano interrato di Palazzo Galvani, nel 1994, il sarcofago fu ritirato nei depositi del museo per scelta museografica e in attesa di restauro, visto che un intervento manutentivo effettuato negli anni Sessanta non era stato in grado di sanare in maniera permanente le problematicità conservative del manufatto.

Bibliografia

Cenni storici sul Museo 1871; Kminek-Szedlo 1895.



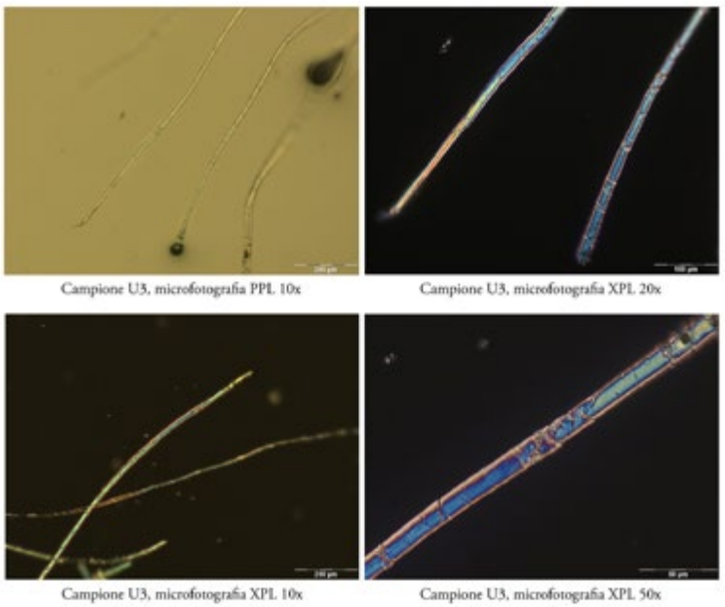
1. Sequenza di quattro sezioni tomografiche della maschera lignea del sarcofago di Unmontu



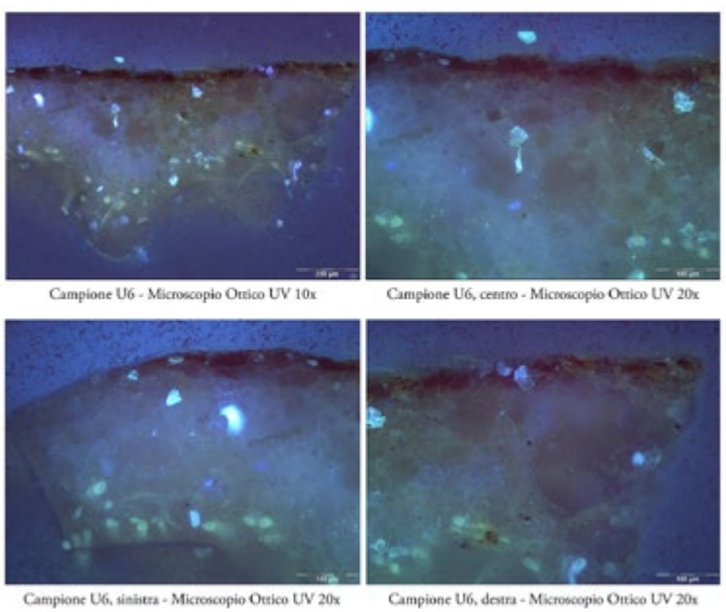
2. Immagine della dea Nut in luce visibile, in luminescenza indotta da luce visibile (VIL), in riflettografia infrarossa (IRR), in fluorescenza indotta da luce ultravioletta (UV)

Relazione di restauro

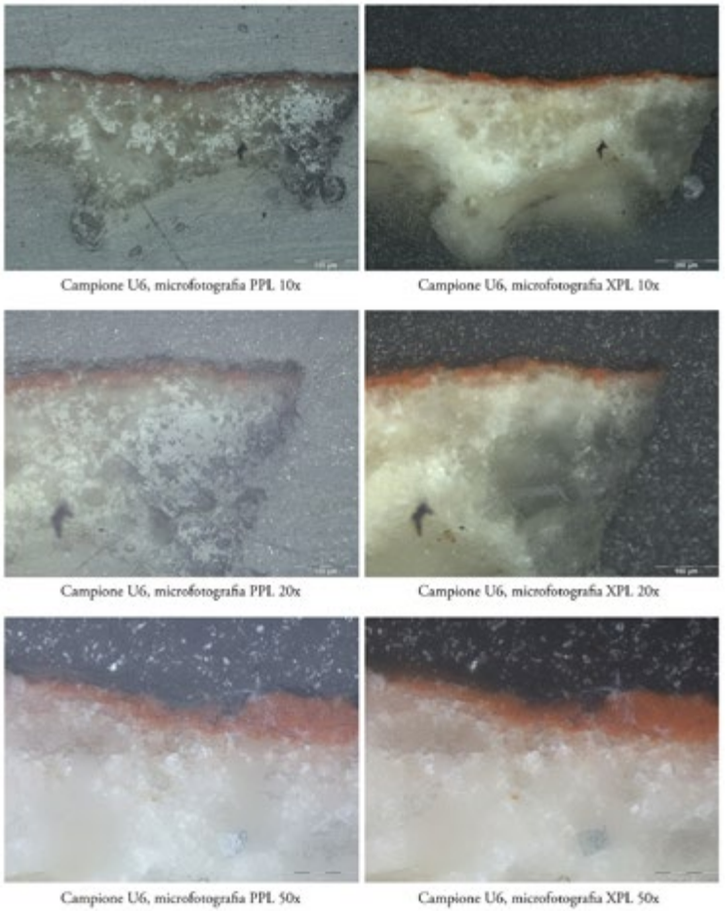
In previsione della mostra *L'Egitto antico nelle collezioni dell'Italia settentrionale* (31 ottobre - 3 dicembre 1961: *L'Egitto antico* 1961), il Museo Civico di Bologna avviò una campagna di restauro dell'intera collezione egiziana, che proseguì anche negli anni successivi. Le uniche informazioni documentali che riguardano il sarcofago di Unmontu sono inserite in una lista di materiali di restauro con i relativi costi, che la restauratrice Ancilla Cacace fornì al museo quale preventivo (Bologna, Museo Civico Archeologico, Archivio Storico, *Restauri Cacace, 29 aprile 1962*).
Gli interventi conservativi ed estetici rilevati sul manufatto all'inizio dell'attuale restauro sono stati attribuiti in parte a precedenti manutenzioni non documentate. Una fessurazione, che interessa l'intera lunghezza e spessore del fondo cassa, era stata così grossolanamente risarcita da coprire parte dei geroglifici della colonna centrale del pilastrino dorsale. La riadesione tramite sostanze adesive di alcuni distacchi dell'incamottatura in lino, in particolare lungo i margini di cassa e coperchio, aveva talvolta impregnato i sovrastanti strati pittorici. Il ripristino di numerose lacune pittoriche, in prevalenza sul coperchio del sarcofago, non sempre aveva rispettato i profili dell'area di campitura e le tonalità di colore originarie. Questi interventi, pur avendo posto rimedio ad alcune problematicità, tuttavia non hanno impedito l'insorgere di ulteriori fessurazioni strutturali e perdite di adesione del sistema strati preparatori-pellicola pittorica con conseguenti microcadute. L'esame autoptico ha inoltre rilevato diffuse abrasioni superficiali e una generale alterazione cromatica dovuta



3. Osservazioni al microscopio ottico a luce polarizzata di fibre di tessuto di lino



5. Osservazioni al microscopio ottico in fluorescenza UV di un campione di pellicola pittorica caratterizzata da cromia rossa



4. Osservazioni al microscopio ottico a luce polarizzata di un campione di pellicola pittorica caratterizzata da cromia rossa

ai pesanti depositi di particolato coerente e incoerente, oltreché al deterioramento dei protettivi utilizzati in occasione dei precedenti restauri. Per acquisire quante più informazioni possibili su tecnica esecutiva e materiali costitutivi e per individuare la strategia di intervento più opportuna, in grado di affrontare questo insieme di criticità, si è avviato un articolato programma di indagini diagnostiche.

Nell'ambito delle indagini di *imaging*, un particolare rilievo ha avuto la tomografia computerizzata con raggi X (TAC), che il Dipartimento di Fisica e Astronomia dell'Università di Bologna ha eseguito presso la sede del museo avvalendosi di un proprio sistema sperimentale trasportabile, con il quale è possibile realizzare la CBCT (Cone Beam Computed Tomography) di oggetti fino a dimensioni di un metro e mezzo con un'unica scansione; nel caso del sarcofago, di dimensioni superiori, è stato necessario effettuare due scansioni e una successiva operazione di *merging*. Le informazioni ottenute hanno evidenziato la morfologia strutturale, le tecniche costruttive e l'attuale stato conservativo del sarcofago, integrando i dati forniti dalle indagini anatomiche per la caratterizzazione della specie legnosa, che il CNR-Ivalsa ha effettuato su diciotto campioni trattati secondo le linee guida previste nella norma italiana UNI 11118:2004. Il sarcofago è costituito da tavole piuttosto regolari per spessore e lunghezza: due per il fondo della cassa; tre per il coperchio, caratterizzate da alcune integrazioni al di sotto delle ginocchia; una di dimensioni maggiori per ogni lato, suddivisa a metà tra coperchio e cassa, come risulta evidente dagli anelli di accrescimento combacianti. Le tavole dei lati sono ricavate dalla sezione longitudinale di due tronchi diversi, quella di destra è in *Ficus sycomorus*, quella di sinistra in *Tamerix sp.* Le restanti parti del sarcofago, per quanto è stato possibile dedurre dai campionamenti, sono ottenute in prevalenza da *Ficus sycomorus*, fatta eccezione per i tenoni e i perni di incastro della cassa al coperchio, che sono nella più resistente *Tamerix sp*. Molto probabilmente in questo stesso legno devono essere anche i perni interni di assemblaggio che non è stato possibile campionare. A rinforzo o completamento delle tavole maggiori, così come per la sagomatura e le finiture di testa e piedi sono stati utilizzati gli avanzi delle lavorazioni primarie e le ra-

6. Durante il restauro, rimozione di resine sintetiche alterate dal coperchio del sarcofago di Unmontu

mificazioni del fusto. L'abilità dei carpentieri egiziani nello sfruttare al massimo il fusto di ogni pianta è confermata dalla maschera del sarcofago che corrisponde a una zona del fusto con biforcazione (fig. 1). La tomografia ha inoltre evidenziato la distribuzione morfologica delle principali aree di stuccatura, a integrazione di alcuni assiti e a rinforzo della struttura, così come per la lisciatura delle asperità superficiali del legno prima dell'applicazione del tessuto di lino dell'incamottatura.

Passando dalla struttura lignea allo strato pittorico sovrapposto, il lavoro in équipe di DISPeA – Università di Urbino, CAV – Università di Bergamo, CNR-IGG di Firenze e Università di Modena e Reggio Emilia ha reso possibile l'identificazione e la localizzazione dei numerosi elementi costitutivi, sia originari sia di restauro, tramite l'uso combinato di tecniche d'indagine diverse: quelle di *imaging* multispettrale, che hanno permesso di affiancare le riprese effettuate in luce radente e diffusa alle immagini ottenute in luminescenza indotta da luce visibile (VIL), riflettografia infrarossa (IRR) e fluorescenza indotta da luce ultravioletta (UV); quelle che riportano gli elementi chimici presenti in un dato volume o in un dato strato come la fluorescenza dei raggi X (XRF) e la microscopia elettronica a scansione (SEM-EDX); quelle che restituiscono dati spettrometrici relativi alla presenza di determinate molecole come le spettroscopie micro-Raman, di riflettanza (vis-RS e FORS), in infrarosso in trasformata di Fourier (FTIR).

Come prassi, si è partiti dalle indagini non distruttive, privilegiando le cosiddette tecniche di *imaging*, che hanno fornito una mappatura precisa delle integrazioni pittoriche di restauro, numerose soprattutto nelle zone dipinte in origine in blu egiziano (fig. 2). Nel tempo questo colore ha assunto una tonalità molto scura sul coperchio, che potrebbe essere stata determinata dalla sovrapposizione di una vernice traslucida di colore ambrato. I ritocchi di colore sono quindi conformi a questo viraggio del blu e sono stati eseguiti in nero. La stessa resina, a seguito del naturale deterioramento, ha causato diffuse microfratturazioni, con conseguenti perdite della pellicola pittorica. Tale fenomeno rappresenta uno degli elementi di maggiore fragilità del sistema strati preparatori-pellicola pittorica, così come il distacco dell'incamottatura in lino dal legno che interessa l'intero sarcofago.

Dai risultati delle indagini integrate dei campioni è emersa la presenza di una preparazione più interna di colore bruno-rosato a base di carbonato di calcio e silicati, seguita da una incamottatura in tela di lino (fig. 3) impregnata di colla animale e da uno strato superiore spesso e uniforme di colore bianco composto da carbonato di calcio, molto comune nei manufatti egiziani.

La decorazione sovrapposta al bianco dello strato preparatorio si declina nei colori abituali per l'arte egiziana del bianco, nero, giallo, sopra i quali sono applicati il rosso (figg. 4-5), il verde e il blu, secondo questa precisa sequenza. Quanto ai pigmenti, sono stati rilevati: nero d'ossa ma anche nero carbone con un'aggiunta di terre; ocra gialla con solfuri di arsenico riferibili a orpimento; due tipi di rosso, entrambi costituiti da ossidi di ferro (ocra rossa, ematite) con l'aggiunta in un caso di realgar/orpimento che ne schiarisce il tono; pigmenti verdi a base di rame, la cui natura è in corso di approfondimento; il blu corrisponde al tradizionale blu egiziano.

Per quanto riguarda i materiali riconducibili a precedenti restauri si è rilevato che l'ampia fessurazione presente nel fondo cassa è stata colmata con caseinato di calcio, probabilmente mescolato con fibre cellulosiche (ad esempio lino), amido e colla animale, mentre il consolidamento superficiale degli strati pittorici è stato effettuato con colla animale e amido, seguito da un trattamento protettivo con una resina alchidica e, occasionalmente, una cera sintetica. Queste sostanze sono riconducibili in gran parte al restauro novecentesco, anche se per la colla animale e l'amido non si può escludere un'applicazione più antica. La barba, che si presume essere un'integrazione moderna, è dipinta con blu di Prussia (in uso dalla metà del XVIII secolo) e blu di Ftalocianina (colorante utilizzato dall'inizio del XX secolo), quest'ultimo attribuibile all'intervento degli anni Sessanta. La resina vegetale di colore ambrato (vernice mastice o dammar) presente sull'esterno del coperchio è probabilmente attribuibile a un restauro ottocentesco per il parziale degrado chimico riscontrato e la colorazione che denoterebbe un'antichità relativa. Le integrazioni pittoriche del blu egiziano sul coperchio del sarcofago sono realizzate in un nero carbonioso di difficile datazione, ma comunque applicato dopo la resina.

La condizione conservativa del sarcofago ha richiesto quindi un intervento manutentivo volto a risolvere i lievi difetti di adesione tra supporto e strati preparatori (preparazione bruno-rosata, tela,

7. Durante il restauro, riadesione dei sollevamenti di pellicola pittorica lungo i margini del coperchio del sarcofago di Unmontu

8. Particolare della stuccatura nel fondo cassa del sarcofago di Unmontu prima e dopo l'intervento manutentivo

preparazione bianca e pellicola pittorica), a consolidare le sconnessure tra elementi lignei e a migliorare la lettura delle superfici dipinte con la rimozione di sostanze sovrapposte indesiderate, quali depositi coerenti e resine sintetiche alterate. Una prima pulitura si è limitata all'asportazione dei depositi incoerenti e del particellato, che si sono sedimentati nel tempo, tramite azione meccanica con pennellesse morbide, gomme vulcanizzate e aspirazione controllata. La resina naturale presente sull'esterno del coperchio, che si è deciso temporaneamente di preservare in attesa di ulteriori approfondimenti diagnostici, è stata trattata con una soluzione acquosa contenente un tensioattivo (Tween 20 al 2% in acqua demineralizzata) così da rimuovere i depositi più coerenti sedimentatisi sull'intera superficie, e in particolare su spalle e piedi. I prodotti sintetici (resina alchidica e cera sintetica) applicati negli anni Sessanta sulle superfici della cassa e nella sola parte interna del coperchio, con funzione consolidante e/o protettiva, ormai alterati cromaticamente e talvolta anche chimicamente, sono stati rimossi applicando un solvente (acetone) a pennello su fogli di carta giapponese, massaggiando la superficie e lasciando che la resina venisse assorbita dalla carta; infine la superficie è stata rifinita a tampone, sempre con il medesimo solvente (fig. 6).
Le aree caratterizzate da cadute della pellicola pittorica con preparazione a vista sono state consolidate, preventivamente agli interventi di pulitura, applicando in maniera puntuale a pennello, una resina acrilica in emulsione (Acrilmat). I sollevamenti e i distacchi degli strati pittorici più esterni sono stati riadesi singolarmente tramite iniezioni di una resina acrilica in emulsione (Acrylic E-411 al 10% in alcol etilico) e asciugatura sotto pressione (fig. 7). Sulla superficie esterna del coperchio, per evitare interferenze con la resina naturale, si è preferito sostituire l'acqua all'alcol. I sollevamenti rigidi, che hanno portato alla formazione di vuoti tra supporto e tela, soprattutto all'interno del sarcofago, sono stati riempiti tramite iniezioni di un impasto caricato ed elastico (stucco fluido costituito da sepiolite e gesso biidrato nella proporzione di 1/1 e colla di coniglio 1/12), sfruttando i fori di entrata già presenti. Le sconnessioni e le fessurazioni tra elementi lignei, che mostravano instabilità, sono state assicurate con iniezioni di un adesivo vinilico (Vinavil). Le fessurazioni maggiori sono state riempite e stuccate (stucco costituito da gesso biidrato e colla di coniglio 1/12), distinguendo tra necessità strutturali e necessità estetiche. La strabordante stuccatura di restauro visibile sia all'esterno sia all'interno della cassa è stata rimossa, per quanto possibile, tramite impacchi di un solvente gelificato (alcol etilico addensato con Klucel G al 4%) applicato su carta giapponese e azione meccanica, permettendo il recupero dell'originale cromia e di una porzione significativa di geroglifici iscritti sul pilastrino dorsale (fig. 8). A completamento del restauro le abrasioni più evidenti e le lacune di pellicola pittorica sono state trattate in abbassamento di tono con acquerelli del tipo Windsor&Newton. Lo stesso trattamento è stato riservato anche ai risarcimenti delle varie fessurazioni, oltreché alle aree in precedenza coperte dalla grossolana stuccatura degli anni Sessanta.

Bibliografia
***L'Egitto antico* 1961**.

3. *Tre stele daunie dal territorio della Capitanata*
(Stele maschile con armi, Due stele con ornamenti)
fine del VII - prima metà del VI secolo a.C.

tecnica/materiali
pietra calcarea di grana fine, superfici irregolari; decorazione incisa e graffita; tracce di pigmentazione in rosso, ocra e nero

dimensioni
58,4 × 38 × 8 cm (inv. 1068)
59 × 33,5 × 6 cm (inv. 0712-0714)
45,5 × 70,5 × 7 cm (inv. 0805)

provenienza
area compresa tra Foggia e Manfredonia

collocazione
Manfredonia (Foggia), Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia (invv. 1068, 0712-0714, 0805)

scheda storico-artistica
Carla Bagnulo

relazione di restauro
Antonella Martinelli, Caterina Passiatore

restauro
Antonella Martinelli, Caterina Passiatore (Alfa Restauro opere d'arte s.r.l., Bari)

con la direzione di
Simonetta Bonomi (soprintendente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Barletta-Andria-Trani e Foggia)

indagini
Pasquale Acquafredda, Mauro Pallara (indagini mineralogiche); Università degli Studi Bari "Aldo Moro": Inez Dorothé van der Werv (analisi pigmenti e leganti)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

La straordinaria scoperta delle stele daunie da parte dell'archeologo toscano Silvio Ferri, nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso, ha contribuito in modo determinante all'eccezionale interesse nei confronti del territorio della Capitanata, di cui le stele stesse rappresentano il punto di forza e di maggiore notorietà. Oggi il Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia, uno dei luoghi della cultura del Polo Museale della Puglia, con sede nel Castello Svevo Angioino della città, ospita oltre duemila esemplari, tra stele integre e frammentarie, che rappresentano la più grande, completa e matura espressione dell'arte di trattare la materia litica tra le popolazioni indigene dell'Italia preromana.
Composte da lastre rettangolari squadrate e levigate, tali stele furono realizzate tra la metà del VII e il VI secolo a.C. dai Dauni, popolazione stanziata nell'area settentrionale della Puglia, in un vasto territorio strategicamente posizionato nel meridione peninsulare. Se la maggior parte degli oltre duemila esemplari rinvenuti proviene dalla piana di Siponto, un certo numero di stele è stato altresì individuato in diversi centri

Prima del restauro, stele maschile con armi, fronte e retro (inv. 1068)

Prima del restauro, stele con ornamenti, fronte e retro (inv. 0805)

Prima del restauro, stele femminile con ornamenti, fronte e retro (inv. 0712-0714)

Dopo il restauro, stele maschile con armi, fronte e retro (inv. 1068)

Dopo il restauro, stele femminile con ornamenti, fronte e retro (inv. 0712-0714)

Dopo il restauro, stele con ornamenti, fronte e retro (inv. 0805)

Prima del restauro, stele maschile con armi, fronte (inv. 1068), particolare del cardiophylax

Dopo il restauro, stele con ornamenti, fronte (inv. 0805), particolare della decorazione

Dopo il restauro, stele maschile con armi, fronte (inv. 1068), particolare del cardiophylax

della Daunia, quali Arpi, Ordona, *Salapia*, *Tiati*, *Aecae*.

La pietra usata è un calcare molto tenero e friabile, ricavato dalle vicine cave poste sulle pendici del Gargano, nelle vicinanze del centro di Monte Sant'Angelo, di cui tale pietra è caratteristica.

Di dimensioni variabili per altezza (max. 127 cm, min. 42,5 cm), larghezza (max. 70 cm, min. 18 cm) e spessore (max. 14 cm, min. 2,5 cm), tali stele riproducono figure maschili e femminili, finemente abbigliate, variamente ornate di insegne indicative del rango e del ceto sociale di appartenenza.

Le decorazioni, realizzate a incisione più o meno profonda, si dispongono su tutte e quattro le facce, risparmiandone solo una breve porzione inferiore.

Di pregevole fattura risultano le vesti, caratterizzate da ricchi decori che ricoprono tutta la figurazione; le stesse sono ulteriormente valorizzate dalla significativa rappresentazione di ornamenti o di armi, sempre ottenuta tramite incisione e, in origine, arricchita dall'apporto di colorazione in rosso e nero, con un contrasto cromatico ben noto anche nella coeva produzione fittile della regione, di cui ora resta qui soltanto pallida traccia.

I rinvenimenti finora accertati non hanno ancora chiarito del tutto la connessione tra le stele e altri monumenti di qualsiasi tipo; all'ipotesi più accreditata sul loro uso quali *sema* o segnacoli funerari, fa seguito quella che vede le stele connesse all'ambito sepolcrale, in qualità di materiale di reimpiego per coperture tombali insieme con altro pietrame informe. In ogni caso la valenza funeraria delle stele non esclude l'ipotesi di una loro pertinenza anche fisica in aree sacre, in qualità di cenotafi destinati alla memoria di personaggi di rango aristocratico.

Il progetto di restauro, realizzato nell'ambito del progetto *Restituzioni* di Intesa Sanpaolo, ha visto la felice collaborazione del Polo Museale della Puglia e della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Barletta-Andria-Trani e Foggia; agli enti coinvolti va l'indubbio riconoscimento di avere arricchito

Prima del restauro, stele con ornamenti, retro (inv. 0805), particolare con fiere affrontate

Dopo il restauro, stele con ornamenti, retro (inv. 0805), particolare del corteo femminile

la già straordinaria collezione del Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia, con nuovi e inediti reperti del *corpus* sipontino.

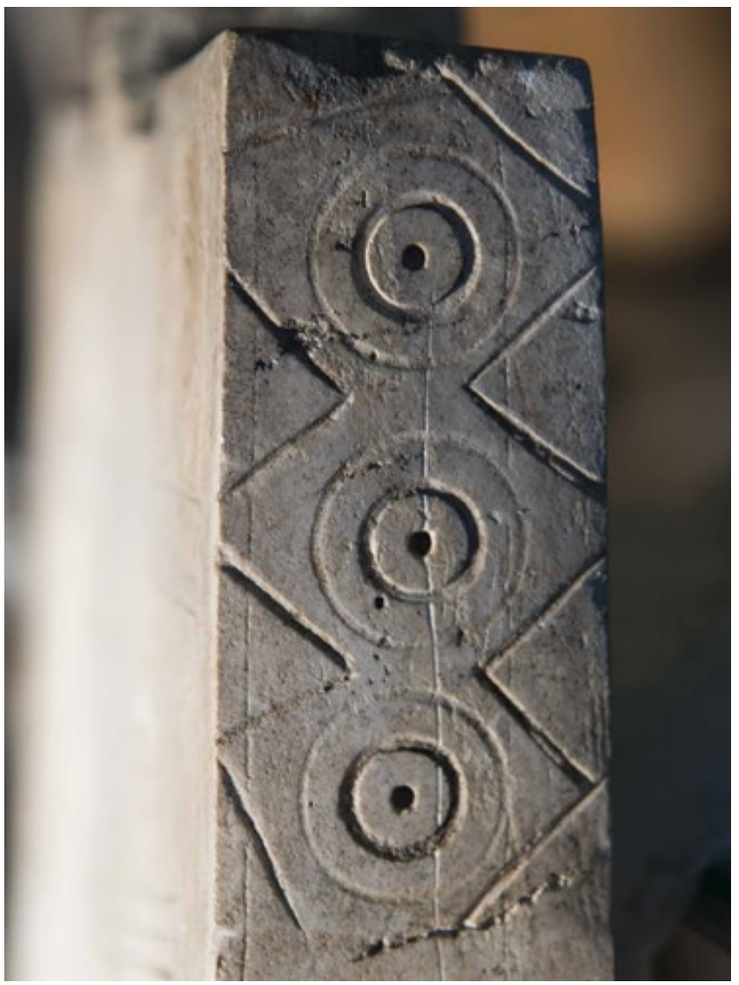
L'intervento di conservazione e valorizzazione, diretto da Simonetta Bonomi (soprintendente presso Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Barletta-Andria-Trani e Foggia) e curato dai restauratori della Alfa Restauro opere d'arte s.r.l., ha riguardato tre delle stele attualmente conservate nei depositi del museo di Manfredonia, di cui due con ornamenti e una con armi.

La stele maschile decorata con armi (inv. 1068) appartiene al secondo dei cinque tipi individuati da Maria Luisa Nava nel repertorio tipologico da lei sistematizzato, organizzato e studiato tra gli anni Ottanta del Novecento e il 2001. Sebbene numericamente inferiore rispetto al gruppo con ornamenti, il tipo con armi utilizza un lessico decorativo simile e fa mostra di tecniche del tutto affini al campione più diffuso.

Le stele con armi si caratterizzano per la presenza costante delle spalle dritte e perfettamente orizzontali; il collo di questi monumenti è sempre disadorno e, dove conservato, presenta un foro longitudinale a sezione ellissoidale o circolare che fa presupporre la lavorazione della testa separata dal resto del reperto, con successivo inserimento sul collo mediante apposito perno.

Nella parte superiore, il collare ha andamento rettangolare, sovente raddoppiato e quindi reso con due bande decorate sovrapposte, sia anteriormente sia nella parte posteriore. Le braccia sono rappresentate sempre nude e prive di decorazione e, in sostituzione degli oggetti di ornamento, ora compaiono elementi dell'armamento sia difensivo sia offensivo, quali il *cardiophylax*, la spada posta trasversalmente sulla stele e, nella parte posteriore, un grande scudo circolare decorato.

Il repertorio dei motivi geometrici va ampliandosi, comprendendo ora i doppi cerchi contornati da



Dopo il restauro, stele femminile con ornamenti, (inv. 0712-0714), particolare della decorazione incisa a doppi cerchi

rombi o da linee spezzate chiuse; i lati brevi presentano linee verticali di rombi, intervallati da cerchietti variamente disposti.

Interessante è l'interpretazione della Nava circa la figurazione rappresentata sulla stele con armi, oggetto di questo contributo. Pur essendo frammentaria su un lato, tale stele mostra tutte le caratteristiche formali tipiche della statua *menhir*: le due mani giustapposte affrontano il già ricorrente elemento a 'doppia ascia'; la spada è inguainata, i motivi decorativi geometrici, a meandri e doppi cerchi, caratterizzano la parte superiore della stele e, negli spazi liberi, si addensano scene figurate con volatili e animali fantastici.

Un oggetto dal contorno irregolare, rettangolare, decorato a cerchietti, cinge in alto e chiude in basso l'elemento a doppia ascia; è possibile ritenere che ciò alluda ai lati corti di un feretro decorato, sul quale un velo a orli ricamati ricade con ampia curvatura.

La stele femminile con ornamenti (invv. 0712-0714), pertinente al secondo dei tipi individuati dalla Nava, si caratterizza per spalle poco rialzate e braccia sempre rese anatomicamente, con avambracci e mani guantate. Al centro sono presenti due fibule a lunga staffa con bottone terminale, arco a sanguisuga e pendagli a foglia. Una cintura, formata da due riquadri a motivi geometrici, divide orizzontalmente la figurazione ed è interrotta al centro da una decorazione a doppi cerchi con quattro nastri triangolari, affiancati sui due lati da un *kymbalon*, anch'esso a doppio cerchio.

Sul lato posteriore della stele la scena rappresentata in alto propone il motivo ricorrente del "riscatto" del defunto: sette donne avanzano da destra verso sinistra, recando grossi orci sul capo. Un personaggio virile, evidentemente il *Prìamos mégas theoidès* dell'*Iliade*, di statura più alta e con il viso a becco d'uccello, precede il corteo femminile.

Diventato quasi un *topos* convenzionale, il riscatto del corpo del defunto, per le esequie e per la sepoltura, libera simbolicamente dall'involucro mortale l'anima di colui che è trapassato e rappresenta il sacro vincolo dei congiunti nei suoi confronti. Le processioni di uomini e donne che recano offerte, evocano un'iconografia che ha origine in Grecia già in epoca geometrica e ricorre nella ceramica attica e argiva, ad esempio sulla pisside da Francavilla Marittima.

Questo stilema, così come la testa a becco d'uccello, resta invariato ancora nel corso del VI secolo a.C., risalendo a un substrato comune, forse anche anteriore al momento in cui si è codificato il repertorio della stele, ascrivibile al VII secolo a.C.

Al corteo funebre fa altresì riferimento anche la seconda delle due stele con ornamenti (inv. 0805) proposte in questa sede e le figurazioni, qui rappresentate sulla facciata posteriore del monumento, risultano particolarmente interessanti. Al di sopra della cintura a più rettangoli orizzontali, tre donne procedono verso quella che viene variamente interpretata come la tomba/cassa mortuaria oppure come l'altrettanto ben nota barca funebre, cui è affidato il traghettamento delle anime. Al di sotto, un grande uccello insegue un cerbiatto.

Nel pannello inferiore, a destra, una figura mostruosa con testa canina, alta criniera e corpo di pesce, affronta un lupo o cane-lupo che, fronteggiando prudente il *léon eugéneios*, intende fermarlo e rigettarlo in mare (*Odissea* IV, 456). Più giù, in basso, c'è un uomo, armato di elmo, lancia e sasso nella mano destra; è la figura più piccola nella scena, nonché il più debole dei tre nell'impari lotta. Se il cane sfuggirà al mostro sulle rive della palude, l'uomo ne è già la vittima designata.

L'attento intervento di restauro qui presentato, è avvenuto su superfici lapidee che avevano già subito operazioni di ripristino e conservazione, finalizzate presumibilmente a eliminare modificazioni dovute a patine biologiche, depositi e incrostazioni che avevano alterato l'aspetto del manufatto.

Analisi mineralogiche, appositamente condotte da un team di ricercatori dell'Università di Bari, hanno fornito informazioni sulla natura dei materiali e dei prodotti di degrado presenti.

L'accurata pulitura dei frammenti, necessaria a rimuovere tutte le sostanze dannose presenti all'interno e sulla superficie dei manufatti, è avvenuta attraverso l'utilizzo di metodologie e prodotti innovativi a minor impatto ambientale. L'eliminazione di concrezioni e incrostazioni e la rimozione dei vecchi rifacimenti in gesso non più idonei hanno migliorato la qualità dei dettagli che arricchivano le scene figurate e consentito una ricomposizione più vicina possibile all'originale. Si riconoscono differenti usi dell'incisione, più o meno profonda a seconda delle figurazioni o delle correzioni in corso d'opera. Al consolidamento del materiale lapideo non perfettamente coeso, utile a restituire le originarie proprietà meccaniche allo stesso, hanno fatto seguito adeguate microstuccature e revisioni cromatiche ad acquerello, non contrastanti con l'originale colore del manufatto.

Bibliografia
Nava 1980; ***Le stele della Daunia* 1988**; **Nava 2001**; *Pagine di pietra* **2011**.

Relazione di restauro

L'intervento ha avuto il fine di ristabilire le caratteristiche meccaniche dei materiali costituenti, minati da fenomeni di degrado fisico-chimico, e di restituire una migliore leggibilità ai reperti soprattutto in vista delle nuove condizioni di fruizione all'interno del rinnovato Museo del Castello di Manfredonia, permettendo, inoltre, di approfondire la conoscenza delle tre stele sotto il profilo conservativo e materico attraverso indagini diagnostiche.

Le analisi mineralogiche sono state effettuate su tre campioni prelevati dal bordo inferiore delle tre stele mediante un microcarotaggio con fresa diamantata con diametro interno di 9,5 mm. Da ognuna delle microcarote è stata ottenuta una sezione sottile dello spessore di 30 μ, sulle quali sono state eseguite le indagini petrografiche in microscopia ottica in luce polarizzata trasmessa. I risultati emersi confermano che si tratta di un calcare tenero, da biopelmicritico a biopelsparitico, i cui clasti hanno taglia media di 0,1 mm per la stele 712-714, e di 0,2 mm per le altre due stele; il colore bianco in seguito all'esposizione agli agenti atmosferici assume una colorazione ocracea. I fossili non sono chiaramente identificabili, quindi la roccia è di collocazione ubiquitaria. La tessitura è fango-sostenuta, pertanto il campione è classificabile, secondo Dunham (1962), come un *wakestone*.

L'attenta osservazione delle superfici a luce radente ha consentito di raccogliere dati interessanti relativi alla tecnica esecutiva, considerando che fino a ora non sono stati condotti studi specifici. Si riconosce una differente tipologia delle incisioni in relazione alle decorazioni; tratti leggermente incisi fungono da linee guida per la costruzione generale dell'immagine al fine di pianificare la partizione spaziale e compositiva all'interno della stele, come nella 712-714 che presenta due cerchi realizzati a compasso al di sotto del collo e una linea perpendicolare che attraversa nella zona mediana la lastra, interrompendosi all'altezza delle mani (fig. 1). Nella stele 805 più tratti incisi, leggeri e ravvicinati in corrispondenza di alcuni elementi decorativi fanno ipotizzare ripensamenti in corso d'opera o la trasposizione del disegno da cartoni circolanti tra le botteghe, molto probabili per il ricorrere dei repertori decorativi. La realizzazione degli elementi più rappresentativi della ornamentazione primaria è, invece, affidata a incisioni più profonde, come per le braccia della stele 805, braccia e impugnatura della spada della stele 1068, nella quale si segnala la particolarità della lama eseguita con incisioni poco profonde assimilabili quasi a un non finito. La differenza di intaglio potrebbe anche rimandare alla presenza di più mani nella realizzazione delle decorazioni (figg. 2-4).

I profondi segni incisi sembrano eseguiti con lo spigolo di uno scalpello piatto, come dimostrano i lembi leggermente svasati verso la superficie, le incisioni meno profonde potrebbero essere state realizzate con un attrezzo tipo puntasecca o un ago, in grado di intagliare una pietra così tenera. Altra annotazione interessante è data dalla presenza di finiture policrome, essenzialmente caratterizzate dall'uso di pigmenti rossi, gialli e neri.

Le indagini, finalizzate all'identificazione dei pigmenti e alla ricerca del legante utilizzato, sono state effettuate con spettroscopia micro-Raman, che ha evidenziato ematite per il pigmento rosso della stele 1068 e nero di carbone nella stele 805 (confermando l'esito delle analisi eseguite dal Polo Museale di Bari e dall'Università di Lecce su altre stele), entrambi immersi in una matrice di calcite. La Py-GCMS non ha evidenziato presenza di sostanze organiche, pertanto, i colori sono stati applicati a calce, un 'mezzo fresco' in cui il processo di carbonatazione ha permeato e inglobato il colore e che ha consentito la conservazione delle cromie, seppure frammentarie e labili, sino a oggi.

Alcuni particolari dello scudo (stele 1068) presentano una differente lavorazione superficiale, più o meno scabra, in relazione al colore utilizzato, così come una differente lavorazione è evidente tra fondo più scabro e decorazioni più lisce (stele 805), con un effetto chiaroscurale oggi percepibile soprattutto a luce radente; è probabile che la scabrosità sia resa attraverso un utensile tipo raspa.

1. Prima del restauro, stele femminile con ornamenti (inv. 712-714a), particolare delle incisioni

2. Prima del restauro, stele maschile con armi (inv. 1068b), particolare dello stato conservativo

3. Prima del restauro, stele (inv. 805), particolare delle incrostazioni

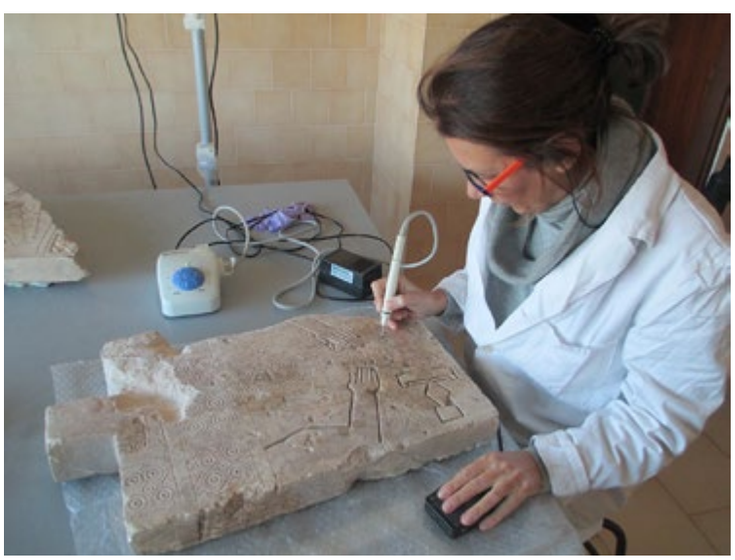
4. Stele femminile con ornamenti (inv. 712-714a), stato conservativo

5. Durante il restauro, stele (inv. 805), pulitura laser

Le tre stele, attualmente acefale, mostrano al centro del collo i fori per l'alloggiamento dei perni utilizzati per fissare le teste. La parte terminale che veniva infissa nel terreno, priva di decorazione, mostra i segni di lavorazione di uno strumento tipo ferrotondo o sgorbia, utilizzato per la sbozzatura che lascia impronte leggermente concave.

Le stele, restaurate negli anni Ottanta del secolo scorso, furono sottoposte a pulitura chimica e meccanica, molto drastica per la stele 712-714, tanto da rendere illeggibile dal *recto* la decorazione incisa ben visibile nelle foto di archivio; furono anche eseguiti incollaggi di frammenti con resina epossidica e stuccature con malta a base di calce e resine. L'estesa mancanza della parte bassa della stele 805 fu integrata in gesso armato da perni in ottone, fissati con mastice da marmista; evidenti sulla superficie lapidea gli esiti incauti di una pulitura a bisturi. Nella stele 1068 furono inseriti due perni in ottone funzionali all'esposizione museale.

I manufatti sono giunti, pertanto, nel nostro laboratorio in condizioni conservative diverse da quelle che caratterizzavano i reperti al momento del rinvenimento. Lo stato di conservazione è stato certamente influenzato dalla lunga fase di interramento e dal riuso, fattori che hanno causato l'accumulo di incrostazioni carbonatiche e terrose, la presenza di sali, l'erosione e la corrosione superficiale, le mancanze e le fratture. Il normale processo di degrado a cui sono soggetti tutti i manufatti interrati è strettamente legato alle modalità di trasformazione che il materiale subisce per l'interazione con l'ambiente circostante e per i molteplici fattori che concorrono al deterioramento: termoigrometrici, meccanici, chimici. La superficie lapidea al momento dello scavo sicuramente presentava fenomeni di degrado legati all'azione dell'acqua presente nel terreno che ha disciolto e depositato nel materiale sali, acidi, ossidi di ferro, effetto dei molteplici meccanismi, responsabili del generale mutamento delle caratteristiche meccaniche e dell'aspetto del manufatto con la formazione di macchie di varia natura. Le incrostazioni avevano colmato le incisioni; sulla superficie della stele 712-714, erano presenti efflorescenze saline oltre a spinti fenomeni di deadesione e decoesione, morfologia del degrado sicuramente influenzata e accelerata dalla precedente incauta pulitura effettuata con prodotti chimici molto aggressivi che hanno determinato prima la dissoluzione del carbonato di calcio e successivamente la riprecipitazione di calcite sotto forma di efflorescenze e subefflorescenze, come evidenziato dalle indagini diagnostiche.



6. Durante il restauro, stele maschile (inv. 1068a), pulitura con ablatore a ultrasuoni

Alla preliminare pulitura a secco, sono seguiti saggi per la rimozione delle incrostazioni e della terra carbonatata effettuati con soluzione di ammonio carbonato ed EDTA in gel, sia rigido sia fluido di Agarart. Visti gli esiti poco soddisfacenti si è effettuata la pulitura, soltanto sulla parte superiore del *verso* della stele 1068, con microsabbiatura che ha consentito di rimuovere lo strato bruno riuscendo a conservare le tracce di colore rosato presente in maniera alternata sui riquadri con motivi decorativi geometrici (meandri, cerchietti) del collare rettangolare. Sulla stele 805 le incrostazioni terrose sono state rimosse per mezzo di

7. Durante il restauro, rimozione rifacimento in gesso

8. Durante il restauro, pulitura con gel di agar

9. Durante il restauro, rimozione sali solubili

10. Durante il restauro, consolidamento con nanocalce

ablatore laser Smart Clean (propagazione del raggio laser in fibra ottica); l'ablazione, assistita da acqua, è avvenuta secondo i seguenti parametri di fluenza: F=5,1J/cm 2 con frequenza a 10Hz, spot 5 mm. Anche in questo caso la pulitura ha evidenziato la colorazione leggermente ocracea del fondo dell'abito che risparmia la cintura con nastri sorretta da due fibule (fig. 5).

Le incrostazioni formatesi all'interno delle incisioni sono state rimosse meccanicamente ricorrendo a utensili manuali (bisturi e specilli) per quelle meno coerenti, e con vibroincisore e ablatore a ultrasuoni per quelle più tenaci e maggiormente aderenti al substrato lapideo, liberando le incisioni completamente occluse dai depositi accumulatisi nel tempo (fig. 6). Le microscaglie sollevate sono state fissate con resina acrilica esercitando una leggera pressione con piccoli pesi. Sulla stele 712-714, prima del consolidamento, è stata effettuata una leggera estrazione dei sali mediante impacco con Nevek, interponendo un foglio di carta giapponese; si è scelto di utilizzare questo tipo di gel destrutturato di agar per non compromettere la stabilità del manufatto a differenza di altri supportanti, quali la sepiolite o la polpa di carta che, congiuntamente all'acqua demineralizzata, avrebbero potuto avere un'azione estrattiva troppo spinta (figg. 7-9). Per il consolidamento della decoesione superficiale si è scelta la nanocalce in alcol isopropilico al 7% a impacco, che ha restituito le perdute caratteristiche al materiale lapideo degradato senza alcun tipo di interferenza grazie alla sua alta compatibilità (fig. 10).

Le integrazioni e le stuccature effettuate nel precedente intervento, considerate non più funzionali, sono state rimosse. In particolare si è considerata arbitraria per dimensione ed estensione l'integrazione presente sulla stele 805 realizzata in gesso, materiale le cui caratteristiche non sono assolutamente compatibili con l'originale; i perni in ottone non sono stati rimossi dalle loro sedi, ma soltanto tagliati per non compromettere l'integrità del materiale. Le linee di giunzione tra i tre frammenti costituenti la stele 712-714 sono state stuccate a sottolivello con malta a base di calce idraulica, polvere di pietra e sabbia gialla di fiume. Così come previsto dai criteri alla base del moderno restauro archeologico, si è scelto di non nascondere la frammentarietà e la lacunosità dei restanti reperti, optando per un 'minimo intervento' finalizzato alla comprensione e fruibilità del manufatto. Per non impedire un'eventuale fuoriuscita di sali sulla stele 712-714 si è scelto di non effettuare alcuna protezione superficiale, necessaria sulle altre stele per attenuare leggeri sbiancamenti.

4. *Testa maschile barbata, detta 'Testa di Basilea'*
460-450 a.C.

tecnica/materiali
fusione a cera persa, bronzo

dimensioni
alt. 34,3 cm; largh. max (frontale alla benda) 19 cm; largh. frontale alla mascella 17 cm; largh. max profilo 24 cm; spessore medio del getto rilevato al collo e alla nuca 7-5 mm e alla barba 14 mm

provenienza
Villa San Giovanni (Reggio Calabria), località Porticello, probabile recupero sottomarino del 1969

collocazione
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale (inv. MRC 1209)

scheda storico-artistica e relazione di restauro
Carmelo Malacrino, con Riccardo Di Cesare (Università degli Studi di Foggia)
Giuseppe Mantella

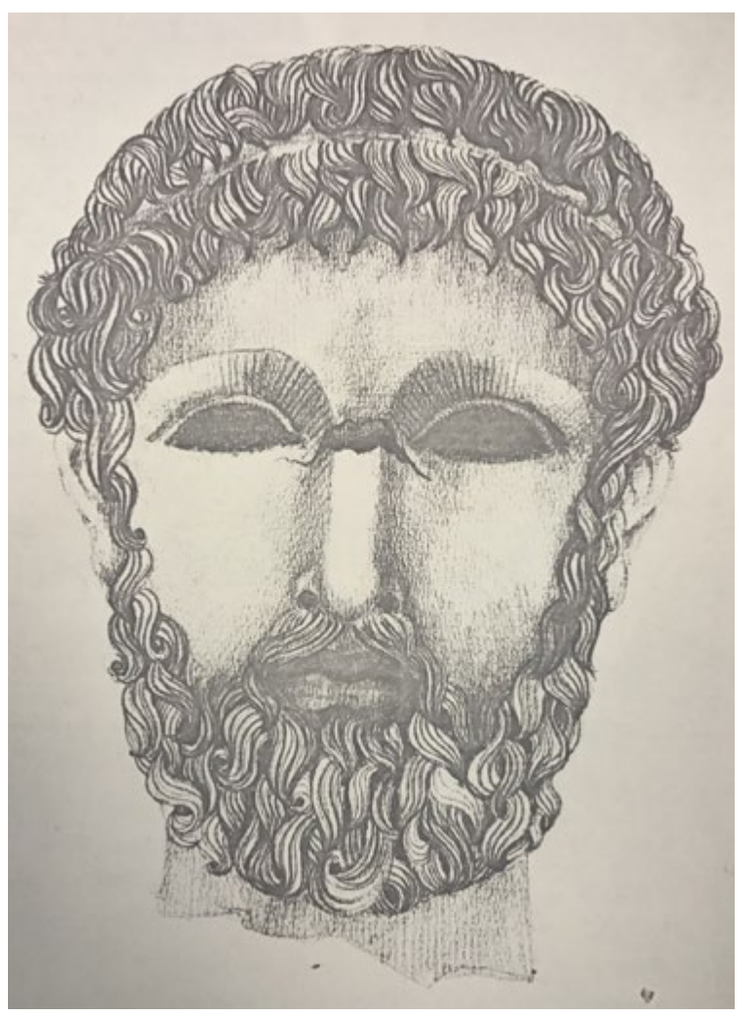
restauro
Giuseppe Mantella, con Flavia Gazineo e Antonella Aricò

con la direzione di Carmelo Malacrino (direttore Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria)

Scheda storico-artistica e relazione di restauro

Il relitto di Porticello
Nel novembre 1969, sui fondali della zona settentrionale dello stretto di Messina, a 35 metri di profondità venne individuato il cosiddetto 'relitto di Porticello': una nave adibita al trasporto di merci che, nei primi decenni del IV secolo a.C., era naufragata con il suo carico travolta dalle forti correnti, forse cercando un approdo sicuro sulla costa a nord di Cannitello (Villa San Giovanni, Reggio Calabria). La stiva dell'imbarcazione conteneva centinaia di anfore, insieme a numerosi pezzi in bronzo, rottami e lingotti, imbarcati verosimilmente per il valore intrinseco del metallo e destinati a essere fusi. All'indomani della scoperta quel carico prezioso fu oggetto di illeciti prelevamenti. I molti materiali trafugati, soprattutto le numerose anfore, finirono dispersi e solo una piccola parte del carico fu consegnata allo Stato. Il pescatore subacqueo Giuseppe Mavilla affidò alla Soprintendenza quanto aveva riportato in superficie. Si trattava di un gruppo di diciottto reperti, tra i quali spiccavano frammenti

Reperti rinvenuti nella baia di Porticello nel 1969: vasi, anfore e pezzi in bronzo fra i quali la testa, poi detta de 'Testa del Filosofo', oggi al Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria (fotografia storica dal fascicolo d'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia)



Disegno identikit *della testa in bronzo trafugata dal relitto di Porticello nel 1969 (fotografia storica dal fascicolo d'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia)*

Dopo il restauro, veduta di trequarti

Prima del restauro, retro e fronte

Prima del restauro nella sede dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma nel 1993, fronte e lato destro (fotografia storica Archivio SABAP-RC)

in bronzo corrispondenti a parti anatomiche di almeno due grandi statue. Particolarmente rilevante fu la consegna della bellissima testa, poi detta 'Testa del Filosofo', dal volto barbato carico di una rara espressività ritrattistica, oggi esposta al Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria accanto ai Bronzi di Riace (**Mavilla 2000**, pp. 59-73).

Lo specchio d'acqua antistante la località di Porticello venne immediatamente ispezionato dagli esperti del Nucleo Sommozzatori dei Carabinieri di Messina, i quali rilevarono che il sito «appariva già abbondantemente depredato» (ASABAP-RC, Museo Archeologico Nazionale, fasc. Porticello, G. Foti, Relazione preliminare sul relitto di Porticello, 1971). Nell'estate seguente l'area venne esplorata analiticamente dall'équipe della University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology e della Geographical Society of Philadelphia, diretta da David I. Owen (**Foti 1971**, pp. 503-505; **Owen 1971**).

Nel novembre 1972 i reperti più rilevanti vennero inviati a Roma,

Prima del restauro, lato destro e sinistro

presso l'Istituto Centrale per il Restauro. Tramite mirate indagini scientifiche fu analizzato lo specifico tipo di corrosione dovuto all'ambiente marino e si verificò la possibilità di ricondurre i singoli frammenti a statue grandi in bronzo, presumibilmente un giovane nudo, definito 'Atleta', e un anziano, detto 'Filosofo' (ASABAP-RC, Museo Archeologico Nazionale, , fasc. Porticello, P. Fiorentino, *Rapporto preliminare sul restauro*, 1973; **Fiorentino, Marabelli, Micheli 1984**, pp. 15-24).

La Testa di Porticello

Presto si diffusero le notizie dell'esistenza di una seconda testa di statua in bronzo, trafugata dal relitto di Porticello. Giuseppe Foti, allora Soprintendente alle Antichità della Calabria, scriveva che fin dal 1969 «si era saputo che le teste di statue di bronzo erano in origine due» (ASABAP-RC, Museo Archeologico Nazionale, fasc. Porticello, G. Foti, *Allegato alla Missiva di Giuseppe Foti a Ruggero Siviero*, 1976), in quanto «qualcuno aveva visto due eccezionali teste» (**Foti 1971**, p. 503). Inoltre, «colui che per primo aveva dato notizia del trafugamento» aveva fornito alla Soprintendenza le indicazioni utili per la redazione di un disegno di quel volto scomparso, una sorta di *identikit* che ne testimoniava le fattezze con dovizia di particolari (ASABAP-RC, Museo Archeologico Nazionale, fasc. Porticello, G. Foti, *Allegato alla Missiva di Giuseppe Foti a Ruggero Siviero*, 1976). Finita sul mercato internazionale, la seconda testa venne a lungo ricercata, fin quando, l'8 febbraio 1993, l'Antikenmuseum di Basilea – entratone in possesso quale dono da parte di una Società degli amici dell'arte antica che l'aveva acquisita intorno al 1969 in Svizzera – restituì ufficialmente allo Stato italiano il prezioso bronzo (**Paoletti 1993**, pp. 5-3).. Identificata anche grazie al disegno che ne ripercorreva i tratti e perfino la profonda frattura trasversale alla radice del naso, anche la 'Testa di Basilea' fu inviata a Roma all'Istituto Centrale del Restauro per gli interventi conservativi e le indagini scientifiche.

Lo stile, la datazione, l'identificazione

La testa, di dimensioni appena superiori al vero, rappresenta una figura maschile matura, barbata. In origine essa apparteneva, secondo le convenzioni artistiche dell'età classica, a una statua a figura intera, dalla quale è stata divelta a colpi di martello, come si evince dalla frattura alla radice del naso, che interessa anche gli occhi.

La testa si conserva anteriormente fino alla metà del collo, dove è ben messa in evidenza la sporgenza della cartilagine tiroidea (il cosiddetto pomo d'Adamo); posteriormente sino alla nuca. Il taglio obliquo del collo è esito dell'originario procedimento di fusione: la testa, realizzata a parte (da una forma a due valve: G. Prisco, in ***I Greci in Occidente* 1996**, pp. 638-639, cat. 10; **Prisco, Fiorentino 2003**; ma cfr. **Rolley 2003**), è stata

Dopo il restauro, lato sinistro e destro

successivamente saldata al corpo. Il metodo è attestato nella rappresentazione sulla coppa eponima del Pittore della Fonderia ed è noto per essere in uso nella tarda età arcaica o in quella classica.

I corti capelli formano una massa compatta e spessa, aderendo alla scatola cranica, rotondeggiante. Il loro disegno è regolare nell'insieme, sciolto e libero nel particolare, con un esito naturalistico. Generano un vortice sulla sommità del cranio e si dispongono con una certa libertà, verso la fronte e sulla nuca, in brevi ciocche ondulate, a virgola, a esse, a fiammella, ravviate verso destra o sinistra e a volte sovrapposte; esse sono singolarmente distinte e scandite, all'interno, da incisioni parallele (in genere da due a quattro, secondo lo spessore delle ciocche). Terminano in alto sulla nuca; posteriormente la loro direzione si fa tendenzialmente verticale, mentre dietro le orecchie alcune hanno un andamento a falce e sono pettinate all'insù.

Una sottile benda (*tainia*), solcata al centro, cinge la testa dalla fronte all'occipite, stringendo i capelli; essa era forse annodata dietro l'orecchio sinistro, dove in luogo di una ciocca è presente un incasso (che interrompe anche parte della benda stessa) per l'alloggio di un elemento lavorato a parte e inserito; in tal caso, i due lembi di riporto dovevano ricadere su questo lato. Al di sotto della benda fuoriesce, sulla fronte, una fila di ciocche alquanto corpose, brevi e ricciolute sulle tempie, che preparano la transizione alla barba. Le orecchie sono piccole e regolari; le ciocche, appoggiandosi con grande naturalismo sull'elice (si osservi il motivo a onda sull'orecchio destro), le lasciano interamente scoperte.

Il volto, dall'ovale allungato mascherato dalla folta barba, ha una struttura lineare ed è caratterizzato con la massima essenzialità. L'espressione austera che da esso si sprigiona è frutto dello stile del tempo e dell'esecutore, piuttosto che indicazione di carattere o di *pathos*.

La fronte, non molto alta e parzialmente coperta dalle ciocche, è liscia e interessata da una depressione centrale. Risaltano le arcate orbitali, risolte con una curva ampia e vistosamente sollevata verso l'alto. Le sopracciglia sono finemente rese con sottilissime incisioni. L'espressività del volto era certamente affidata a tali elementi, così come ai grandi occhi amigdaloidi, in origine – come di consueto nella statuaria bronzea di età classica – in altro materiale (probabilmente pasta vitrea), ad accentuare l'effetto coloristico dell'insieme. Una profonda incisione delimita, superiormente, le palpebre spesse.

Le linee sopracciliari continuano direttamente nel naso, dritto e sottile, che prosegue senza pause la linea della fronte conferendo eleganza al profilo (il cosiddetto 'profilo greco'), pur alterato dalla frattura alla radice del naso. Solo nella visione laterale, più che in quella frontale o di scorcio, si apprezza la sporgenza degli zigomi.

La barba è folta e al tempo stesso compatta; è resa con maggior pla-

Dopo il restauro, fronte e retro

sticismo rispetto ai capelli, che al confronto appaiono più piatti. Copre quasi completamente le guance, contraddistinta da un'attaccatura alta, dal netto profilo obliquo. I due profili del volto, per quanto simili, non sono identici, circostanza che conferisce un maggiore effetto realistico. In particolare, è resa con grande abilità la transizione dai capelli alla barba, attraverso la tripartizione delle ciocche nelle basette, più mosse e corpose sul profilo destro del volto. Nella visione frontale le ciocche sono ondulate: partendo direttamente dal labbro inferiore, si addensano più lunghe e fluenti sul mento. Sui lati presentano, invece, uno schema grafico più ricco e corposo: inanellate, esibiscono spesso movimentate terminazioni a uncino. Ciuffi corti e solcati sono agli angoli delle mandibole: un dettaglio naturalistico nella resa della barba, che non copre nemmeno parzialmente il collo, ma si arresta alla base della mandibola e del mento.

I baffi, ben distinti dalla barba, sono resi a peli sottili: separati al centro e spioventi lateralmente, coprono gran parte del labbro superiore lasciando scoperto l'inferiore, arrotondato. Le labbra, strette e carnose, sono evidenziate da un gradino; si è pensato all'eventualità di una loro lavorazione come pezzo a parte, inserito nella testa.

Stilisticamente, la testa sembra inquadrarsi nell'orizzonte cronologico del tardo stile severo (periodo convenzionalmente datato 480-450 a.C.), più precisamente intorno al 460-450 a.C. (**Paoletti 1996** e **2005**). In tale epoca trovano facile collocazione i tratti austeri e realistici del volto. Seppure l'ambiente artistico di produzione non sia definibile con chiarezza (ma pare potersi escludere, alla luce dei documenti figurati disponibili, quello attico), confronti con le consuetudini stilistiche dell'epoca risultano convincenti: tra le opere originali conservatesi, si richiamino ad esempio (per l'impostazione stilistico-formale generale, non per affinità puntuali con barba e capelli, anzi differenziati) la statua bronzea di Capo Artemision (ca 460 a.C. o poco dopo; Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15161) o, in ambito greco-occidentale, lo Zeus sulla metopa con Era nell'*Heraion* di Selinunte (ca 460-450 a.C.; Palermo, Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, inv. 3921 B).

Altri confronti sono stati avanzati con copie romane di originali greci, i cui prototipi si datano tra la fine dello stile severo e il 440-430 a.C. (E. Lattanzi, in ***I Greci in Occidente* 1996**, pp. 637-638, cat. 10): il cosiddetto 'Münchner König', l'Anacreonte dall'Acropoli, il cosiddetto 'Capaneo' di Villa Albani (derivato da una figura dello scudo dell'*Atena Parthenos* di Fidia, dedicata nel 438 a.C.).

Una proposta cronologica differente e ribassista riporta al 420 a.C. ca: l'opera sarebbe stata realizzata in Magna Grecia, dove gli influssi dello stile severo sarebbero continuati a lungo (**Ridgway 2010**).

La lettura iconografica dell'opera è limitata dal fatto che, della statua

Particolare dell'attaccatura del collo. In evidenza la saldatura che congiungeva – in sovrapposizione – la porzione superiore del collo, parte integrante del getto di fusione della testa, al tronco

Prima del restauro, scorcio della parte inferiore del volto con patine di corrosione scure lungo il solco delle narici e spatinatura del bronzo delle labbra

Prima del restauro, irregolarità dovute a una fusione imperfetta reintegrate tramite l'inserimento di tasselli in bronzo; in evidenza gli otto punti risarciti nella zona della fronte e, nell'arcata sopracciliare sinistra, il foro lasciato da un tassello mancante

intera, si sia conservata solo la testa, a sua volta priva di alcuni elementi, come l'eventuale corona di foglie d'oro fissata alla fascia, che la testa avrebbe ancora posseduto al momento della scoperta (E. Lattanzi *apud* **Castrizio 2002**). L'interpretazione complessiva, inoltre, è connessa al problema della provenienza e della rotta della nave su cui i bronzi erano trasportati.

Nella testa barbata si sono riconosciuti una divinità, un eroe, un personaggio storico o un soggetto mitologico. La varietà delle interpretazioni è dovuta a più fattori: la genericità della rappresentazione; la mancanza del corpo, congiunta all'assenza di attributi iconografici specifici, al di là della fascia intorno alla testa; infine la temperie stilistica del pezzo, appartenente a un'epoca nella quale la moderata introduzione di elementi realistici si fa strada accanto ai tratti tipologici e idealizzanti nella rappresentazione della figura umana.

Una prima possibilità è che la testa ritragga un dio, quale Zeus o Poseidone. In base alla somiglianza della nostra testa con il profilo barbato di *Zeus Eleutherios* ('Liberatore') che appare sul dritto di una serie di emissioni monetali in bronzo del IV secolo a.C., battute a Siracusa, si è riconosciuto nel bronzo reggino uno Zeus riconducibile alla stessa iconografia (**Castrizio 2002** e 2011; cfr. **Karanastasi 2009**). Le monete bronzee avrebbero ripreso le sembianze della statua del dio eretta a Siracusa dopo la cacciata dei Dinomenidi nel 468 a.C. e l'iconografia dell'*Eleutherios*, colto nell'atto di scagliare la folgore, sarebbe stata utilizzata anche a Rhegion e a Messana dopo la caduta dei tiranni Anassilaidi.

Nell'ipotesi di un ritratto, si è optato generalmente per un personaggio di alto rango, un re o un tiranno non identificabile (E. Lattanzi, in ***I Greci in Occidente*** **1996**, pp. 637-638, cat. 10; Ead., in ***Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*** **2007**, cat. p. 188); si è chiamata in causa, a confronto, la testa bronzea da Cirene attribuita ad Arcesilao IV, l'ultimo dei re Battiadi di Cirene, databile al 450-440 a.C., che presenta la tenia e una genale somiglianza (anche nel *ductus* di capelli e barba) con la testa reggina (**Parra 2008**). In alternativa vi si potrebbe riconoscere un vincitore in un agone (atletico o lirico-musicale), incoronato con una corona di foglie, ora perduta. Stando a un'altra ipotesi, infine, la testa rappresenterebbe un soggetto mitologico e costituirebbe un gruppo con il cosiddetto 'Filosofo' (**Ridgway 2010**).

La nave che trasportava il bronzo potrebbe essere partita da un porto greco-orientale, da Atene, dalla Magna Grecia o dalla Sicilia (**Eiseman, Ridgway 1987**). Quest'ultima eventualità (**Paoletti 1991-1992**; 2005; Id., in ***Capolavori dell'archeologia*** **2013**, pp. 216-217, cat. 42;

Prima del restauro, interno della calotta cranica, particolare del cordolo in bronzo predisposto in fase di fusione per meglio consolidare il manufatto lungo la linea di giunzione fra le due valve speculari del modello in cera

diversamente cfr. **Peluso 1995-1997**) è stata collegata alle violente azioni militari dei Cartaginesi contro le città siciliane tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a.C. (Selinunte e Himera nel 409 a.C, Agrigento nel 406 a.C., Messana nel 396 a.C.) e alla possibilità che i rottami di statue, risultanti da tali saccheggi, fossero stati recuperati per essere venduti a una fonderia. L'ipotesi di dissociare i bronzi dal carico della nave di fine V-inizi IV secolo e di collegarla a un secondo relitto, più recente (**Arata 2005**), non sembra al momento sufficientemente fondata (**Paoletti 2005**).

I primi restauri (1993-1996)

I restauratori dell'ICR (oggi ISCR: Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro) eseguirono un attento studio e un delicatissimo intervento di restauro al fine di mettere in sicurezza il manufatto e recuperare quanto più possibile i tratti stilistici, migliorandone la lettura complessiva (AISCR, Restauri, fasc. n. 0940/01, P. Fiorentino, *Scheda di restauro*, 1997; **Prisco, Fiorentino 2003**, pp. 85-96). In via preliminare, l'esame diretto del manufatto bronzeo consentì di verificare che la testa era stata realizzata con la tecnica della fusione a cera persa ed era originariamente parte di una statua a grandezza maggiore del reale dalla quale fu staccata a forza, per ricavarne quei rottami da fondere che la nave oneraria portava nella stiva. Il getto di fusione della testa comprendeva, infatti, anche la parte alta del collo, mentre la zona inferiore era parte integrante del getto di fusione del busto, la cui saldatura è ancora visibile nella parte anteriore. La testa virile deriva da una fusione imperfetta che com-

Durante il restauro, guancia destra, tassello di pulitura: rimozione di protettivo alterato inglobante sali solubili, prodotti di alterazione del bronzo, residui di materiali incoerenti

Durante il restauro, particolare dei riccioli della barba sulla guancia destra. Rimozione delle incrostazioni non del tutto asportate in precedenza; fase iniziale con asportazione del consolidante applicato nel pregresso restauro

Durante il restauro, particolare dei riccioli della barba sulla guancia destra. Rimozione meccanica di corrosioni attive, integrata dall'azione dell'apparecchiatura laser

Durante il restauro, particolare dei riccioli della barba sulla guancia destra, con processi avanzati di mineralizzazione

Durante il restauro, fascia che cinge il capo, particolare della tenia sopra l'orecchio destro, intervento di rimozione dalla superficie di corrosioni attive

Durante il restauro, particolare della barba, lato destro, rimozione con laser di protettivi consolidanti alterati e incrostazioni incoerenti

Durante il restauro, fascia che cinge il capo, particolare della tenia, dopo la rimozione delle corrosioni attive

portò la necessità – già in antico – di risarcire cricche e cavità mediante piccoli tasselli: otto sono visibili sulla fronte, uno sul naso, un altro sull'occhio sinistro e quattro sul destro. A seguito della demolizione della statua, la testa perse entrambi i bulbi oculari e subì importanti fratture: la più evidente attraversa orizzontalmente la radice del naso, gli occhi e le tempie, estendendosi, sul lato sinistro, fino alla base del collo; al centro del volto le rime di frattura si discostano di 5-6 mm. Le forti percussioni inferte causarono la perdita di alcune ciocche di capelli e le deformazioni della fronte, del naso, della barba, dell'area intorno all'occhio destro e sotto il mento, oltre a numerose micro-cricche. Andò perduto anche l'elemento terminale della fascia, che era probabilmente realizzato in un metallo diverso, con i due capi annodati e ricadenti dietro all'orecchio sinistro in una sede già prevista e ricavata per spatolatura nel modello a cera.
Risultò evidente che, dopo il trafugamento del 1969, il manufatto aveva subito un intervento di pulitura estremamente aggressivo che, insieme all'esecuzione di un calco, aveva intaccato irreversibilmente la patina bronzea di buona parte della superficie e la totale spatinatura delle labbra, provocando inoltre la riduzione dello spessore del getto e la decoesione della spessa patina, con la conseguente compromissione della lettura dei tratti stilistici.
Nel corso dell'intervento presso l'Istituto romano, al fine di accertare l'autenticità dell'opera e approfondirne gli aspetti conoscitivi legati alla tecnica di realizzazione, ai materiali utilizzati e al suo stato di conservazione, vennero eseguite una serie di mirate indagini diagnostiche. Dall'analisi di tre campioni, relativi alla testa, alla porzione di collo al di sotto della saldatura e alla saldatura stessa,

emerse che fu utilizzata una lega binaria rame-stagno, con rapporto 88:12 per la testa e 87,4:12,4 per il collo, con piombo presente in tracce, inferiore a 0,01, dunque con caratteristiche analoghe alla lega degli altri manufatti recuperati dal relitto. L'analisi isotopica, inoltre, rilevò che il rame, utilizzato per la produzione della testa, proveniva dalle miniere presenti sull'isola di Cipro. Analisi di fluorescenza X, eseguite sulle labbra, evidenziarono una stretta analogia di composizione della lega con i tre campioni esaminati. La terra di fusione, recuperata dalla calotta cranica, risultò costituita da una matrice amorfo-argillosa molto fine con prevalenza silatico-quarzosa, priva di filamenti organici utilizzati come carica. Purtroppo i diversi interventi subiti dall'opera dopo il suo ritrovamento non permisero di effettuare le analisi di termoluminescenza della terra di fusione utili alla datazione dell'opera. Lo studio tecnologico del getto, realizzato con l'indagine radiografica e gammagrafica, mise in evidenza una diffusa porosità e molteplici riparazioni, elementi tipici di una mediocre fusione del manufatto, a differenza di quanto riscontrato negli altri bronzi di Porticello, contraddistinti da una notevole accuratezza esecutiva. Tuttavia va segnalata la complessità tecnologica della fusione a cera persa della 'Testa di Basilea', realizzata a partire da un modello costituito da due valve simmetriche in cera, riunite prima di procedere al getto; particolare che, insieme all'aspetto massiccio e compatto della testa, ha permesso di ipotizzare che possa trattarsi di una tecnica indiretta in cui la modellazione del soggetto venne ricavata dal calco di una statua, forse, in marmo, invece che da un prototipo in creta (G. Prisco, in *I Greci in Occidente* 1996, pp. 638-639, cat. 10). Vennero evidenziati i danni di tipo traumatico, dovuti alla demolizione della statua, che hanno interessato la struttura dell'opera. Lo studio delle diverse patine di corrosione, realizzato attraverso la diffrazione a raggi X, mise in luce la presenza di composti che attestavano la provenienza del reperto da ambiente marino. In particolare venne rilevato del quarzo su tutta la superficie analizzata, oltre a ossido di rame (cuprite) e biossido di stagno (cassiterite), nelle alterazioni chiare, e cloruro di rame (paratacamite), esaidrossistannato (schoenfliesite) e solfuro di rame (dyurleite), nelle aree scure. Oltre ai fenomeni di corrosione attiva, dovuta al cloruro rameoso, di assottigliamenti dello spessore del bronzo e formazione di crateri a causa del biossido di stagno, si accertò la presenza di solfuri di rame, derivanti da una corrosione di origine naturale dovuta a batteri solfato riducenti, responsabili della costituzione di patine che, pur essendo relativamente stabili, risultavano essere poco coese e adese al metallo, con stratificazioni molto porose. Si tratta di fenomeni corrosivi da ambiente marino e di patine del tutto simili a quelli rilevati sugli altri bronzi di Porticello.

Al fine di monitorare nel tempo il comportamento delle numerose cricche presenti, fu eseguito il rilevamento fotogrammetrico che consentì di ottenere un'immagine virtuale della testa dalla quale, eliminando le deformazioni presenti e inserendo gli elementi mancanti plausibili, si ricavò una visione più dettagliata della fisionomia originaria.

Le operazioni di restauro durante l'intervento del 1993 consistettero, inizialmente, nella rimozione delle concrezioni di residui sabbiosi ancora presenti sulla barba e sul collo e dei residui di cera e gomma siliconica usate per realizzare il calco; vennero, inoltre, asportati dall'interno della testa i depositi marini e recuperata la terra di fusione, che conservava al suo interno uno dei chiodi distanziatori. La dissoluzione dei sali solubili fu eseguita mediante continui lavaggi in acqua demineralizzata, controllati con giornaliere misure di conducibilità, ai quali seguì la disidratazione del reperto mediante esposizione ai raggi infrarossi e stufa termostata a 55°C. Le patine sulla superficie, che risultavano spesse ma decoese, furono consolidate mediante l'applicazione di Paraloid B72 all'1,5% in tricloroetano. Per consentire l'esposizione museale e la conservazione l'opera venne dotata di un supporto di sostegno in plexiglas al di sotto del collo, al fine di evitare che effetti di trazione gravassero sulla porzione di volto già compromessa dalla frattura che percorre orizzontalmente la testa in bronzo.

I nuovi interventi

Alla luce del quadro conoscitivo appena esposto, programmando il presente restauro, è stato messo a punto un intervento che, in un'ottica operativa di massima cautela e gradualità, permettesse di accertare l'attuale stabilità strutturale del manufatto, migliorandone, se possibile, le condizioni conservative e la lettura dei tratti stilistici. Attraverso un'iterata ispezione visiva delle superfici interne ed esterne dell'opera, coadiuvata dall'ausilio del microscopio binoculare e del microscopio da campo, si è appurato che le diffuse cricche e fratture presenti sul manufatto sono stabili e che non vi sono zone che presentano particolari criticità dovute principalmente a micro-fratture e assottigliamento della lamina. Si è potuto procedere, in completa sicurezza, alla rimozione dalla superficie delle sostanze estranee al manufatto e dei prodotti di corrosione instabili. Le incrostazioni responsabili dei fenomeni di corrosione, non del tutto rimosse durante l'intervento dell'ICR, sono state eliminate, previa asportazione del consolidante, attraverso l'azione meccanica di bisturi e l'ausilio del laser, opportunamente tarato al fine di rendere maggiormente selettive le operazioni, rendendo l'intervento il meno invasivo possibile grazie all'elevata precisione e grado di controllo dello strumento (sorgente emissione Nd: YAG; lunghezza d'onda 1064-532 nm; modalità Q-Switch; energia d'impulso 10-300 mJ; durata dell'impulso 20 ns; diametro massimo impulso 3 mm; frequenza di ripetizione 1-5 Hz). Con tale apparecchiatura e con lentissime operazioni è stato possibile – una volta calibrata la lunghezza d'onda, il tempo dell'impulso e la distanza ottimale (in media lunghezza d'onda 1064 nm, frequenza 4 Hz, potenza 10 mJ, distanza dalla superficie 15 cm, diametro spot 3 mm - frequenza 0,08 J/cm2) – mettere in luce ulteriori estese zone di modellato originale non evidenziato in precedenza. Successivamente, nelle zone dove si è reso necessario, è stato applicato dell'inibitore di corrosione (benzotriazolo BTA in alcool al 1,5%). Il localizzato consolidamento del bronzo è stato eseguito a pennello con resina acrilica (Paraloid B72) in soluzione in acetone al 1,5%. Vista la disomogeneità cromatica della superficie, sono state realizzate localizzate velature ad acquerello.

Bibliografia

Foti 1971; **Owen 1971**; **Eiseman 1981**; **Mattusch 1982**; **Fiorentino, Marabelli, Micheli 1984**; **Paribeni 1984**; **Eiseman, Ridgway 1987**; ***Basilea. Antikenmuseum* 1991**, p. 163; **Paoletti 1991-1992**, pp. 119-148; **Davidde 1993**; **Paoletti 1993**; **Ridgway 1993**; **Rolley 1994**, p. 395; **Peluso 1995-1997**; E. Lattanzi, in ***I Greci in Occidente* 1996**, pp. 637-638, cat. 10; **Paoletti 1996**; G. Prisco, in ***I Greci in Occidente* 1996**, pp. 638-639, cat. 10; **Lattanzi 1999**, pp. 53-55; **Mavilla 2000**, pp. 59-73; **Castrizio 2002**; **Prisco, Fiorentino 2003**; **Rolley 2003**; **Arata 2005**; **Paoletti 2005**; E. Lattanzi, in ***Il Museo Nazionale di Reggio Calabria* 2007**, cat. p. 188; **Sabbione, 2007**; L. Franchi Vicerè, in ***La forza del bello* 2008**, p. 326, cat. 37; **Parra 2008**; **Karanastasi 2009**; **Ridgway 2010**; **Castrizio 2011**; S. Mancuso, in ***Zurück zur Klassik* 2013**, pp. 67-85, cat. 53; M. Paoletti, in ***Capolavori dell'archeologia* 2013**, pp. 216-217, cat. 42; R. Schenal Pileggi, in ***Capolavori dell'archeologia* 2013**, pp. 218-219, cat. 43.

5. *Corredo funerario da Altamura*
seconda metà del IV secolo a.C.

tecnica/materiali
ceramica a figure rosse: lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; ceramica ingubbiata e argentata: lavorazione al tornio, ingubbiatura di caolino e latte di calce; coroplastica: lavorazione a matrice

dimensioni
varie (alt. max 27 cm; diam. max 24 cm)

provenienza
Altamura (Bari), scavo presso l'area di rifornimento Agip in via Bari, aprile 1974

collocazione
Altamura (Bari), Museo Nazionale Archeologico

scheda storico-artistica
Carla Bagnulo

relazione di restauro
Anna Dezio

relazione tecnico-scientifica
Maria Cristina Caggiani

restauro
Anna Dezio

con la direzione di Fabrizio Vona, Mariastella Margozzi (direttore Polo Museale della Puglia), Elena Silvana Saponaro (direttore Museo Nazionale Archeologico di Altamura)

indagini
Maria Cristina Caggiani (Dipartimento di Chimica, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

catalogo dei diciassette reperti
1. *Kylix* in ceramica a figure rosse (inv. 10165)
2. *Kantharos* in ceramica argentata (inv. 10129)
3. *Oinochoe* trilobata in ceramica a figure rosse (inv. 10070)
4. Teca fittile in ceramica scialbata (inv. 10134)
5. Coperchio in ceramica a figure rosse (inv. 10111)
6. Nike alata in ceramica scialbata (inv. 10128)
7. Sfinge fittile in ceramica scialbata (inv. 10276)
8. Figurina fittile stante in ceramica scialbata (inv. 10139)
9. *Kylix* in ceramica a figure rosse (inv. 10067)
10. *Kantharos* in ceramica a figure rosse (inv. 10074)
11. Testa fittile in ceramica scialbata (inv. 10277)
12. *Skyphos* in ceramica a figure rosse (inv. 10154)
13. *Lekane* in ceramica a figure rosse (inv. 10160)
14. Brocca ariballica in ceramica a figure rosse (inv. 10062)
15. *Phiale* mesomphalos in ceramica argentata (inv. 10117)
16. Coperchio in ceramica a figure rosse (inv. 10112)
17. *Kylix* in ceramica a figure rosse (inv. 10065)

Scheda storico-artistica

La ricca documentazione archeologica di età classico-ellenistica proveniente dai complessi necropolitici del territorio di Altamura rimanda a un'immagine di aristocrazia colta e raffinata, amante dei prodotti artigianali importati dalla Grecia e dalle colonie magnogreche del golfo di Taranto; è questo un momento di particolare prosperità per il centro indigeno della Peucezia, in cui acquista sempre più potere un'élite fortemente ellenizzata e dotata di notevoli potenzialità economiche, convertite in beni di prestigio che vengono esibiti in occasione dei rituali funerari.
Nel corso del IV secolo a.C. la città di Altamura vede crescere esponenzialmente le proprie attività commerciali, diventando presto centro di produzione e di vendita della lana, necessaria agli artigiani della costa, in particolare ai Tarantini, per la realizzazione di ricchi tessuti colorati da immettere sul mercato apulo; a ciò si aggiunga l'alta qualità del grano prodotto nelle valli murgiane e offerto al mercato costiero. Tutto concorre, dunque, a ridefinire il ruolo di Altamura quale città economicamente forte e in posizione strategicamente favorevole. Di questa accresciuta ricchezza sociale ed economica, che caratterizza il centro altamurano al volgere del IV secolo a.C., le ceramiche ritrovate nelle tombe scavate all'interno della cinta muraria, rappresentano una testimonianz
In particolare, il corredo funerario proveniente dalla tomba monumentale rinvenuta nel 1974 in via Bari, presso l'area di rifornimento Agip, ha rivelato aspetti di grande interesse per la conoscenza del territorio peuceta durante l'ultimo venticinquennio del IV secolo a.C.
Costruita in blocchi a struttura isodoma e collocata al di sotto di una grande casa ellenistica, al momento del rinvenimento, la tomba presentava evidenti segni di manomissioni antiche, avvenute forse durante la costruzione della soprastante abitazione, con lo scopo evidente di depredarne oreficerie e altri oggetti di valore. Costituito da circa centocinquanta oggetti, di inusuale ricchezza e qualità, il corredo si compone di alcuni capolavori della ceramografia apula a figure rosse, attribuiti ai due principali gruppi della produzione tarda della seconda metà del IV secolo a.C., corrispondenti all'officina del Pittore di Dario e degli Inferi, insieme a quella dei Pittori della Patera, di Ganimede e di Baltimora.
I reperti scelti per l'intervento di restauro nell'ambito del programma *Restituzioni* completano il servizio da simposio così rinvenuto con alcune delle più note forme del repertorio vascolare a figure rosse tra cui *kylikes*, *skyphoi*, coperchi e *kantharoi* databili alla seconda metà del IV secolo a.C.; a essi si affiancano figurine fittili raffiguranti volti femminili, corpi alati e sfingi nonché forme in ceramica scialbata e argentata, peculiari della Puglia settentrionale dal IV secolo a.C. in poi. La ceramica scialbata in bianco è a tutt'oggi una delle classi apule di età ellenistica meno studiate, nonostante la sua ampia diffusione regionale; le attestazioni conosciute riguardano principalmente i centri della Peucezia, tra cui Monte Sannace, Gravina e Conversano, e della Daunia con Canosa, Arpi e Ascoli Satriano. L'uso della parziale ingubbiatura con latte di calce si giustifica

Dopo il restauro

Altamura, area di rifornimento Agip in via Bari, il contesto di scavo

Altamura, area di rifornimento Agip in via Bari, particolare della tomba a semicamera

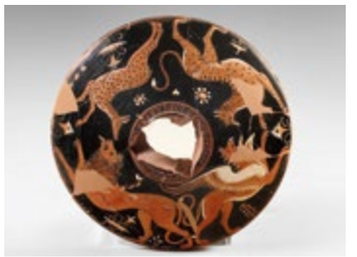
Prima e dopo il restauro, Kylix *in ceramica a figure rosse (inv. 10165)*

Prima e dopo il restauro, Kantharos *in ceramica argentata (inv. 10129)*

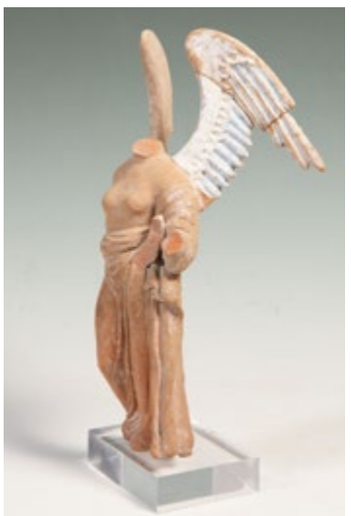
Prima e dopo il restauro, Oinochoe *trilobata in ceramica a figure rosse (inv. 10070)*

quale fase preliminare alla decorazione policroma o alla doratura, ma vuole più comunemente richiamare i più preziosi prototipi metallici in argento, imitati per forma e colore; ciononostante il vaso, così decorato, risultava spesso privato dei più comuni effetti di iridescenza ottenuti invece con l'impiego della vernice.
Adottata anche nella coeva coroplastica, tale tecnica è chiaramente ravvisabile in alcuni degli oggetti presentati in questa sede, tra cui la teca fittile configurata a conchiglia, dalle valve scialbate in bianco sulla superficie esterna, arricchite da tracce di azzurro all'interno; solitamente associata al vasellame da toletta composto da unguentari e pissidi per contenere belletti, la piccola teca così modellata rappresenta uno degli oggetti più ricorrenti nel *mundus muliebris*.
È caratterizzata dalla medesima scialbatura la figura femminile stante, con *himation* avvolto intorno alla vita e al braccio sinistro, le cui alte ali spiegate

Prima e dopo il restauro, Teca fittile *in ceramica scialbata (inv. 10134)*

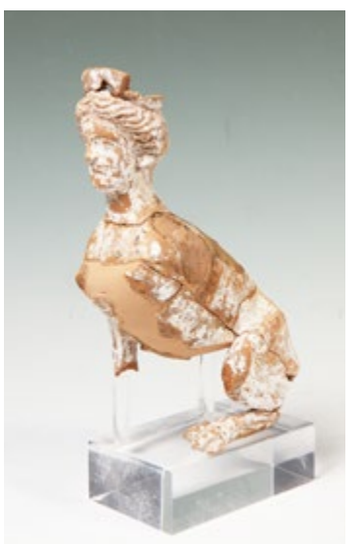


Prima e dopo il restauro, coperchio in ceramica a figure rosse, decorazione con teoria di animali (inv. 10111)

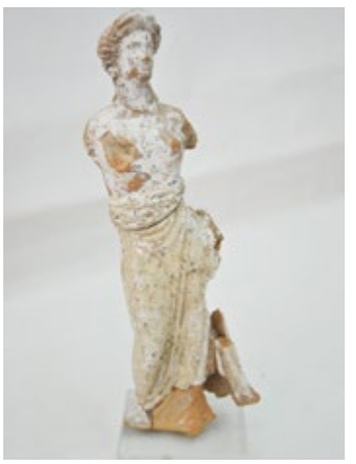
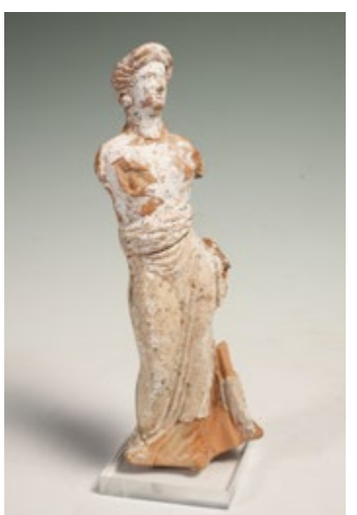


Prima e dopo il restauro, Nike alata *in ceramica scialbata (inv. 10128)*

Prima e dopo il estauro, Kylix *in ceramica a figure rosse (inv. 10067)*



Prima e dopo il restauro, Sfinge fittile *in ceramica scialbata (inv. 10276)*

Prima e dopo il restauro, Figurina fittile *stante in ceramica scialbata (inv. 10139)*

sulla schiena la designano come Nike; a essa si aggiungono la sfinge fittile, con corpo di uccello accosciato, e la figura femminile con diadema e orecchini, interpretata come Afrodite.
L'imitazione del prodotto metallico si configura come una caratteristica propria dell'artigianato di età ellenistica, molto noto in territorio apulo ma non estraneo ad altre regioni, quali l'Etruria, a cui si rimanda con le ceramiche argentate da *Volsinii*, e la Sicilia. Strettamente connessa ai manufatti scialbati, la ceramica argentata viene generalmente accomunata a quella dorata, alla quale è in effetti assimilabile per caratteristiche tecniche e formali, ma da cui si discosta per l'area di diffusione estesa in tutta la Puglia, compresa Taranto. Dotata di una spessa ingubbiatura biancastra di caolino, a imitazione di prototipi argentei, tale classe presenta tra le sue forme più comuni, l'*oinochoe*, il *kantharos*, la pisside e la *phiale mesomphalos*, liscia o decorata con cavità ovali e testine in rilievo. Quest'ultima forma è presente nel corredo funerario altamurano con un esemplare parzialmente ricomposto, privo di *omphalos* e parte della vasca; questa, realizzata a stampo, si caratterizza per una serie di profonde baccellature radiali sagomate e a profilo concavo. Sull'orlo sono applicate teste di Athena tra girali; una sottile linea a rilievo corre all'interno della vasca, delimitando i margini delle baccellature e creando una fascia attorno all'*omphalos* mancante.
Ad avvalorare la ricca articolazione del fenomeno di riproduzione e di imitazione dei prototipi in metallo nonché della sua diffusione nei territori limitrofi, occorre ricordare il ritrovamento a Lavello di un consistente gruppo di ceramiche argentate, proveniente dalla tomba 669 di contrada Cimitero. Le ceramiche qui rinvenute – *oinochoai, epichyseis, phialai e kantharoi* – risultano essere tutte connesse all'uso nelle cerimonie di libazione e trovano corrispondenza con gli analoghi manufatti di Timmari.
Arricchiscono ulteriormente il corredo altamurano i reperti in ceramica

Prima e dopo il restauro, Kantharos *in ceramica a figure rosse (inv. 10074)*

Prima e dopo il restauro, Skyphos *in ceramica a figure rosse (inv. 10154)*

Prima e dopo il restauro, Brocca ariballica *in ceramica a figure rosse (inv. 10062)*

Prima e dopo il restauro, Phiale mesomphalos *in ceramica argentata (inv. 10117)*

Prima e dopo il restauro, Testa fittile *in ceramica scialbata (inv. 10277)*

Prima e dopo il restauro, Lekane *in ceramica a figure rosse (inv. 10160)*

Prima e dopo il restauro, coperchio in ceramica a figure rosse, decorazione vegetale con volute e girali. (inv. 10112)

a figure rosse, tutti caratterizzati da vernici nere con riflessi metallici, dai colori bianco-giallo e amaranto sovradipinti. La scelta di lavorare su questi vasi è scaturita dall'intenzione di arricchire e completare le operazioni di restauro precedentemente avviate sui reperti più noti del corredo, *loutrophoroi*, anfore e *hydriai* a figure rosse, su cui si dispiegano complesse rappresentazioni. Su tutti spicca il grande cratere a volute che racconta la battaglia di Gaugamela e il mitico scontro tra Alessandro il Macedone e il re Dario, celebrato su altri quattro vasi a figure rosse attribuiti al Pittore di Dario.

Tra gli altri, sono oggetto di restauro nell'ambito del programma *Restituzioni* un'*oinochoe* trilobata (inv. 10070), tre *kylikes* (invv. 10165, 10065, 10067), uno *skyphos* a vasca cilindro-conica (inv. 10154) e una *lekane* (inv. 10160), in possibile relazione con la pratica dell'uso/offerta di cibi e di prodotti per la cosmesi e dei loro relativi contenitori.

Motivo ricorrente è la decorazione che su tali reperti appare particolarmente legata alla sfera muliebre; le teste di donna risultano comuni sui coperchi di *lekanai*, così come compaiono costantemente figure femminili in movimento con ampio chitone su brocche trilobate e su coppe/*skyphoi*. Con i capelli raccolti in *kekryphalos* ricamato, adorna di *stephane* puntinata e armille ai polsi, la donna regge con la mano sinistra una patera baccellata con offerte e un serto di fiori, recando nella destra un cembalo; sul *kantharos* sovradipinto (inv. 10074) e sulla brocca trilobata le si associa Eros androgino nudo, che indossa calzari ed è adorno di orecchini con *pendent*, collana, armilla al polso e alla caviglia. Nelle figurazioni le linee risultano essere molto accurate, sia nel tratteggio dei profili sia nei motivi del panneggio e nelle ripartizioni ana-

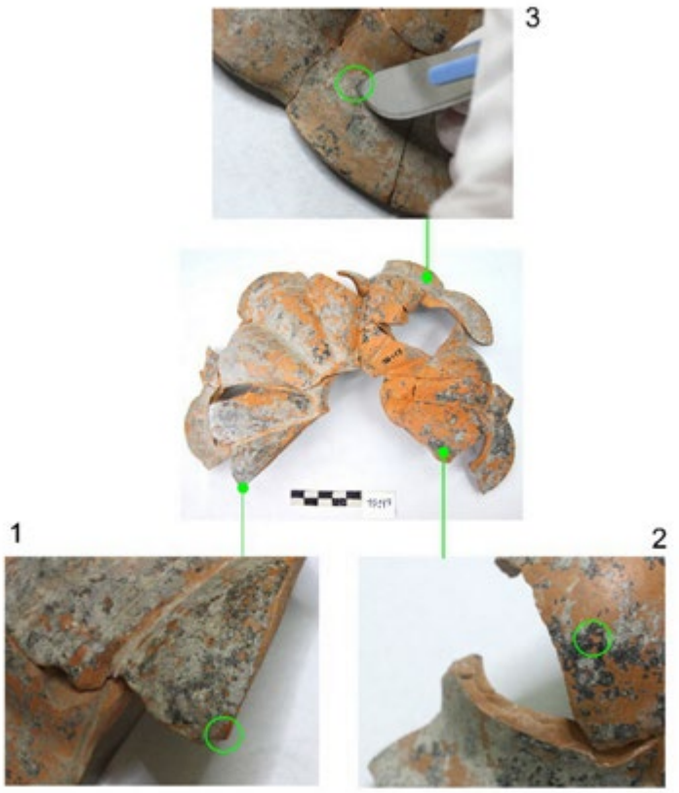
tomiche. Tutte le rappresentazioni sono completate dagli schemi vegetali tipici dello stile a figure rosse con combinazioni di palmette, motivi a onda, doppi ovoli alternati a punti.
Il criterio metodologico previsto per l'intervento di restauro è stato di tipo conservativo, finalizzato alla restituzione della massima leggibilità attraverso l'eliminazione dei fattori di degrado. L'operazione, pianificata con il coordinamento di Fabrizio Vona, ex direttore del Polo Museale della Puglia e con Elena Silvana Saponaro, direttrice del Museo Nazionale Archeologico di Altamura, ha richiesto preliminarmente lo studio generale di conservazione dei manufatti, volto alla definizione delle caratteristiche tecnologiche, delle indicazioni sullo stato e sul tipo di alterazione delle superfici e delle paste ceramiche.
L'analisi dettagliata dei reperti ha evidenziato effetti di degrado fisici, quali decoesioni e distacchi, che hanno provocato l'alterazione delle condizioni generali di conservazione; a ciò si aggiunga in alcuni casi la mancanza di un sostegno statico degli incollaggi, in altri la presenza di macchie e incrostazioni, quale conseguenza delle integrazioni precedentemente applicate. Utile in tal senso è stato l'apporto delle indagini in spettroscopia microRaman per l'identificazione dei materiali utilizzati.
Lo smontaggio e l'accurata pulitura dei frammenti, insieme con la rimozione delle stuccature in gesso ritenute non idonee, ha migliorato la qualità dei dettagli che arricchivano le scene figurate e restituito maggiore brillantezza alle vernici. Alla rimozione del colore acrilico in eccesso, è seguita l'integrazione delle parti mancanti mediante stuccature cromaticamente non contrastanti con l'originale colore del corpo ceramico. La protezione finale delle superfici con resine acriliche ha opportunamente preservato il rivestimento ceramico, valorizzandone le delicate decorazioni e restituendone la più corretta lettura d'insieme.

Bibliografia
Venturo Rubini 1975-1976; **Lo Porto 1987**; **Depalo 2015**.

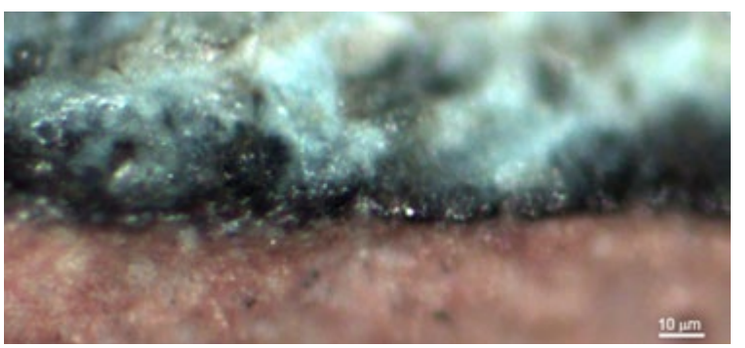
Relazione di restauro

I reperti ceramici, rinvenuti all'interno della tomba scavata nell'aprile del 1974 presso l'area di rifornimento Agip di Altamura, costituiscono un corredo di inestimabile pregio e valore, oggi esposto nelle sale del Museo Nazionale Archeologico di Altamura. Nonostante la maggior parte di essi avesse già subito precedenti interventi di restauro, risultava necessario un adeguamento mirato principalmente a dare uniformità di lettura a tutto il corredo e una revisione di alcuni interventi conservativi ormai alterati o non più adatti.
Fatta una puntuale valutazione dello stato di conservazione dei reperti, è stata elaborata la più adeguata metodologia di intervento. Dal momento che già in passato alcune ceramiche avevano subito ricomposizioni o integrazioni, era necessario ripristinare una lettura d'insieme più coerente possibile, trattandosi di un unico e cospicuo corredo; la rimozione delle vecchie ricostruzioni, ormai storicizzate, avrebbe condotto a un ridimensionamento formale dei reperti, ma a svantaggio di una maggiore comprensione del manufatto che, grazie alle ricostruzioni, rende più agevole la fruizione dei non addetti ai lavori.
Si è scelto di intervenire sui reperti selezionati effettuando alcune integrazioni che avessero una funzione statica, consolidando l'incollaggio dei frammenti che altrimenti sarebbero risultati precari e fornendo altresì una lettura più compiuta della forma vascolare originale.

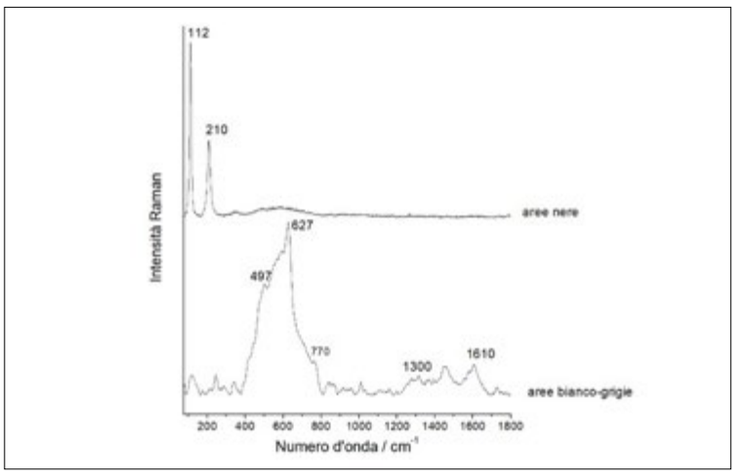
Stato di conservazione
I precedenti interventi conservativi sui reperti sono stati realizzati in periodi diversi, con differenti approcci metodologici. I frammenti, a causa dell'indebolimento del potere adesivo delle vecchie colle utilizzate, si presentavano in alcuni casi sconnessi e distaccati, avendo perduto la loro originaria collocazione.
I reperti selezionati per l'attuale operazione di restauro si presentavano molto lacunosi e già ricomposti, privi di integrazioni, dunque mancanti di un sostegno statico degli incollaggi; nel tempo hanno subito il distaccarsi e lo slittamento dei frammenti lungo i setti di frattura, compromettendo la corretta lettura della forma vascolare. Le integrazioni in gesso presenti sui reperti a figure rosse erano spesso debordanti sulle parti originali, oltre che danneggiate, con abrasioni, crepe, macchie e perdita di materiale costitutivo, con il risultato di una presentazione estetica non appropriata. La superficie inoltre appariva opacizzata dalla presenza di un leggero deposito di sporco piuttosto aderente alla superficie, tale da non poter essere rimosso con la semplice spolveratura. Le ceramiche fittili scialbate frammentarie, si mostravano con una decorazione pittorica molto lacunosa e decoesa; presentando ancora piccole tracce dell'originale policromia in ocra, rosso, azzurro e rosa; solo la teca fittile e un'ala della figurina fittile conservavano buona parte della decorazione in azzurro.
La *Sfinge* fittile, anch'essa molto la-



1. Prima del restauro, punti di microprelievo



2. Prima del restauro, immagine MO in luce riflessa del campione 1 in sezione



3. Spettri Raman con sottrazione della linea di base rappresentativi dello strato nero (in alto) e di quello bianco-grigio (in basso)

4. Durante il restauro, Brocca ariballica*, incollaggio*

5. Durante il restauro, Coperchio a figure rosse*, consolidamento*

6. Durante il restauro, Figurina fittile*, prima delle integrazioni delle lacune*

7. Durante il restauro, Figurina fittile*, dopo le integrazioni delle lacune*

cunosa, ha un corpo ceramico piuttosto fragile, probabilmente a causa di un difetto in fase di produzione; è possibile, infatti, che la temperatura di cottura non sufficiente abbia impedito il completo consolidamento dell'impasto ceramico. I setti di giunzione tra i frammenti ricomposti delle sculture fittili erano spesso distaccati per l'indebolimento delle colle e la mancanza di integrazioni a sostegno degli incollaggi stessi. L'unica integrazione in gesso era posta a supporto della testa della scultura fittile femminile ma risultava esteticamente inadeguata.

I supporti in Plexiglas utilizzati per sostenere i manufatti non assolvevano correttamente alla loro funzione; il sostegno della Sfinge la mostrava con un'inclinazione non corretta, mentre la scultura fittile della Nike aveva subito, in seguito a una caduta accidentale, la rottura dell'ala come conseguenza della mancanza di un supporto stabile alla base.

Le ceramiche 'argentate' sono manufatti di ottima fattura, eleganti e raffinati, con decorazioni a rilievo realizzate per mezzo di matrici; i reperti scelti per il restauro si presentavano frammentari e lacunosi e mostravano un degrado della decorazione pittorica con alterazioni cromatiche del colore. La particolare tonalità argentea che ricopriva originariamente i manufatti risultava essere molto lacunosa ma soprattutto annerita, ancora in parte coperta da residui di incrostazioni, difficili da rimuovere vista la fragilità del film pittorico a cui erano legati; è tuttavia facile intuire quello che doveva essere l'intenzione dell'artigiano nell'uso del colore al fine di ottenerne l'imitazione dell'argento. Con il coordinamento di Fabrizio Vona, ex direttore del Polo Museale della Puglia e in accordo con Elena Silvana Saponaro, direttrice del Museo Nazionale Archeologico di Altamura, è risultato opportuno approfondire lo studio di questi reperti, eseguendo indagini diagnostiche per capire la tecnica di esecuzione, individuare le caratteristiche dell'alterazione cromatica, nonché le cause di degrado del film pittorico.

8. Durante il restauro, Coperchio a figure rosse*, adeguamento delle integrazioni sottolivello*

9. Durante il restauro, Testina fittile*, pulitura*

10. Durante il restauro, Phiale mesonphalos *argentata, integrazione delle lacune*

11. Durante il restauro, Phiale mesonphalos *argentata, integrazione pittorica*

Relazione tecnico-scientifica

Indagini diagnostiche

Maria Cristina Caggiani, dottore di ricerca in chimica dei materiali innovativi e diagnosta dei Beni Culturali, presso i laboratori del Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", ha eseguito analisi di spettroscopia microRaman per l'identificazione dei materiali utilizzati, attraverso l'osservazione dei microcampioni in polvere o in sezione.

Le analisi di micro-spettroscopia Raman sono state effettuate tramite: 1. spettrometro HR Evolution (Horiba). Le misure micro-Raman sono possibili grazie a un microscopio Olympus BH2 con obiettivi 10×, 50× e 100×. Il laser utilizzato è a ioni argon a 514 nm; 2. spettrometro XPlora (Horiba), accoppiato a un microscopio Olympus con gli stessi obiettivi. È stato utilizzato il laser a diodi a 785 nm.

I tempi di esposizione, la potenza del fascio e gli accumuli sono stati scelti volta per volta in modo da ottenere spettri ben definiti. La calibrazione della scala dei numeri d'onda è stata effettuata con uno standard di silicio (520,5 cm^{1}). In figura 1 sono riportati i punti di microprelievo dei tre campioni analizzati.

Risultati

Il campione 1 è stato analizzato in sezione. L'osservazione al microscopio permette di notare la presenza di uno strato nero dallo spessore compreso tra i 10 e i 15 µm a contatto con il corpo ceramico e di un sovrastante strato bianco-grigio irregolare e dall'aspetto eterogeneo (fi. 2).

L'indagine Raman condotta sullo strato nero ha restituito risultati omogenei, esemplificati dallo spettro rappresentativo (fig. 3 in alto). I picchi a 112 e 210 cm^{1} potrebbero essere riconducibili a monossido o idrossido di stagno, rispettivamente hydroromarchite: $Sn_3O_2(OH)_2$ e romarchite: SnO (**Chen, Grandbois 2013**). Lo spettro è inoltre caratterizzato da una banda slargata tra 400 e 800 cm-1, analoga a quella che caratterizza lo spettro rappresentativo delle aree bianche (fig. 3, in basso). Tale bandone è il risultato della presenza di nanoparticelle di diossido di stagno (cassiterite: SnO_2) (**Ranjan, Thakur 2016**). In base al confronto con la letteratura (**Diéguez, Romano Rodriguez, Vilà, Morante 2001**) è anche possibile ipotizzare una dimensione di tali nanoparticelle intorno ai 6,5 nm (figg. 2-3).

In conclusione si può ipotizzare che l'"argentatura' della ceramica sia stata ottenuta, almeno in questo specifico caso, tramite l'applicazione di uno strato a base di stagno metallico (**Cottier-Angeli, Duboscq, Harari 1997**). Tale rivestimento si sarebbe poi alterato dando forma ai prodotti di corrosione tipici dello stagno e delle sue leghe (**Dunkle, Craig, Lusardi 2004**): idroromarchite, romarchite e infine cassiterite, che costituisce lo stadio finale del processo corrosivo. L'avere rilevato la forma nanoparticellare del diossido di stagno costituisce un'interessante novità e pone domande sul possibile uso di una dispersione colloidale di stagno anziché di una lamina metallica. Tuttavia tale ipotesi non è a questo stadio verificabile: per un maggiore approfondimento sarebbero opportune ulte-

12. Durante il restauro, Kantharos a figure rosse*, integrazione pittorica*

riori indagini, possibilmente estese a una campionatura più ampia.

Intervento di restauro

L'intervento di restauro dei reperti ceramici si è svolto nella revisione/ripristino dei vecchi restauri, i procedimenti si sono effettuati in modo differenziato a seconda delle singole specificità e dello stato di conservazione e dei manufatti.

Metodologia d'intervento

È stata eseguita la documentazione fotografica dettagliata prima dell'intervento di restauro; la verifica delle parti compromesse o dei frammenti scomposti con la successiva esecuzione di saggi preliminari per valutare lo stato di conservazione del reperto e delle colle utilizzate per la ricomposizione dei frammenti. Successivamente si è scelto il metodo di pulitura, il tipo di stucco, il colore da adoperare per le integrazioni delle lacune e infine il prodotto più idoneo per il consolidamento e la protezione finale.

In seguito alla revisione dei vecchi incollaggi, si è proceduto allo smontaggio dei frammenti distaccati dovuti anche alla precarietà statica degli stessi. La pulitura accurata dei setti di giunzione è avvenuta per mezzo di bisturi e tamponcini di acetone; successivamente i frammenti sono stati nuovamente ricomposti con K60 in alcol etilico (figg. 4-5).

In molti casi è stato necessario eseguire piccole integrazioni o ponti di sostegno in stucco, in particolare sulle sculture fittili, andando a migliorare la staticità del reperto e sostenere i frammenti incollati per una più corretta conservazione (figg. 6-7). Lo *skyphos* apulo a figure rosse (inv. 10154) conservava, all'interno del reperto, un frammento pertinente, probabilmente individuato dopo l'ultimo restauro. Il frammento è stato riposizionato senza smontare completamente la già esistente integrazione in gesso, per non recare inutili traumi alla ceramica, rimuovendo soltanto la parte corrispondente alla forma del frammento da inserire.

Sulle ceramiche a figure rosse è stato effettuato l'abbassamento delle integrazioni, realizzate durante il precedente intervento con gesso da presa, fino a ottenere un sottosquadro rispetto alla superficie originale, mediante l'utilizzo di bisturi e carte abrasive (fig. 8).

Le stuccature in gesso eseguite tra i setti di frattura dei frammenti ricomposti, che avevano lo scopo di uniformare la superficie ceramica, sono state rimosse, poiché ne causavano un antiestetico effetto 'ragnatela' e pertanto un'inutile interruzione del disegno, impedendone un'agevole lettura di insieme delle raffigurazioni.

Dopo l'abbassamento delle stuccature e l'eliminazione di quelle non idonee è stata eseguita, con tamponcini imbevuti di acetone e con l'ausilio del bisturi, la rimozione dei residui di colla lasciati durante il precedente restauro, del colore acrilico che debordava dalle stuccature e la pulitura della superficie ceramica dai depositi superficiali. Sui residui di incrostazioni non rimossi durante il precedente intervento, rinvenuti per lo più sulla ceramica scialbata e argentata, è stata eseguita una pulitura meccanica a bisturi, coadiuvata da una soluzione di etanolo e acetone puro in parti uguali, mediante tamponcini di cotone, sotto lente (fig. 9).

L'integrazione plastica delle parti mancanti è stata realizzata con stucco Polyfilla e in alcuni casi addizionato con una piccola percentuale di gesso dentistico per migliorarne la resistenza meccanica, pigmentato con terre colorate ventilate. È stato utilizzato per il tratto da integrare un supporto in cera dentistica come controforma, opportunamente sagomata con l'ausilio del calore.

Successivamente è stata seguita la rifinitura delle integrazioni in stucco in più passaggi, evidenziando i sottolivelli in corrispondenza dei bordi dei frammenti originali (fig. 10).

La presentazione estetica per non essere imitativa o falsificante, è stata differenziata dall'originale e dato che «non sussiste possibilità alcuna di ricostruzione, se non affidandosi a invenzione o a una scelta tra plurime possibilità che i fatti formali e cromatici possono suggerire» (**Baldini 1981**), si è scelto di utilizzare un 'neutro'. Il colore neutro ottenuto con la tecnica del puntinato, mediante l'utilizzo di tonalità di colore presenti nel tessuto cromatico dell'opera, ha la funzione di collegarsi in modo multicromico ai vari campi di colore. Pertanto dopo avere raggiunto una superficie ben levigata e uniforme delle stuccature, le integrazioni sono state colorate in una prima fase a pennello con colore acrilico di tonalità e gradazione sottotono rispetto al colore del corpo ceramico, ottenendo un neutro monocromo e, successivamente, è stato eseguito un puntinato utilizzando quattro tonalità di colore differente. La tecnica del puntinato ha permesso di rendere la superficie in modo vibrante, valorizzando i pregiati manufatti e restituendo una giusta unità di lettura all'opera.

Prima di effettuare il puntinato, al fine di proteggere le delicate decorazioni sovradipinte, è stata rivestita l'area della ceramica originale con uno strato di lattice steso a pennello che terminata la fase dell'integrazione pittorica è stato facilmente rimosso come una leggera pellicola (figg. 11-12).

Per la protezione finale della superficie ceramica è stata utilizzata una resina acrilica, Acril33 al 3% stesa con tampone di cotone per le ceramiche a figure rosse, e Paraloid B72 al 2% in acetone puro, dato a pennello, per le ceramiche argentate e scialbate. In ultimo alcuni manufatti sono stati dotati di supporti i Plexiglas mentre quelli non idonei sono stati sostituiti.

Bibliografia

Baldini 1981, p. 40; **Cottier-Angeli, Duboscq, Harari 1997**, pp. 124-133; **Diéguez, Romano Rodriguez, Vilà, Morante 2001**, pp. 1550-1557; **Dunkle, Craig, Lusardi 2004**, pp. 531-552; **Chen, Grandbois 2013**, pp. 501-506; **Ranjan, Thakur 2016**.

6a. *Due mosaici dal Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*

Mosaico con raffigurazione di Nereide
seconda metà del I secolo a.C. - inizio del I secolo d.C.

tecnica/materiali
tessellato in materiale litico e vitreo

dimensioni
218 × 218 cm

provenienza
Aquileia (Udine), area dei fondi Cossar

collocazione
Aquileia (Udine), Museo Archeologico Nazionale

scheda storico-artistica
Marta Novello (Polo Museale del Friuli Venezia Giulia - Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, direttore)

relazione di restauro
Cristina Boschetti, Marco Santi

restauro
Marco Santi (Gruppo Mosaicisti Ravenna)

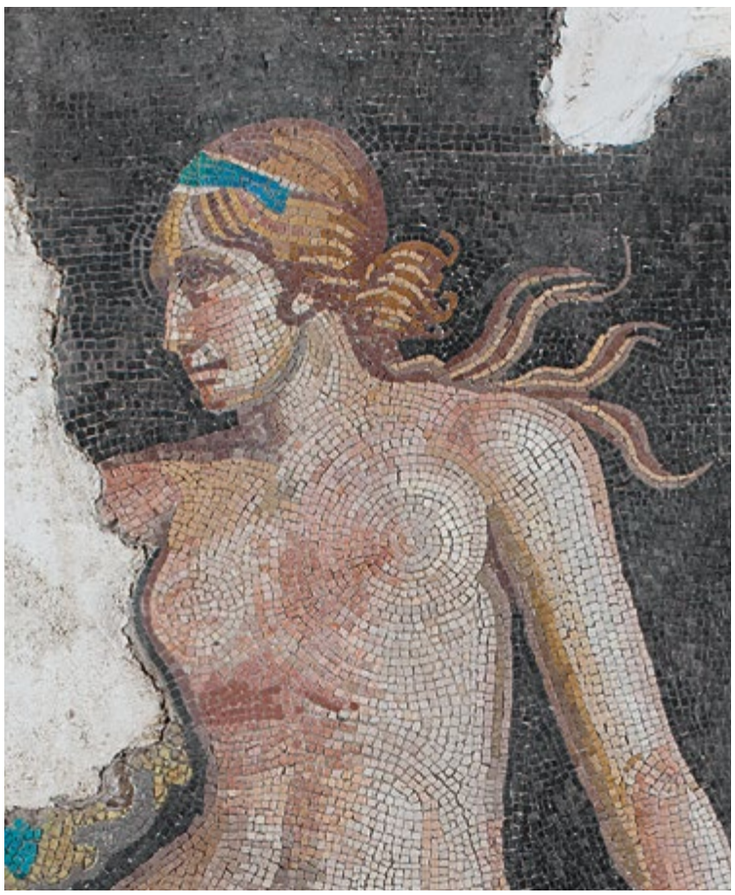
con la direzione di Daniele Pasini (Polo Museale del Friuli Venezia Giulia - Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)

Scheda storico-artistica

Il rinvenimento e i primi restauri
Il tessellato policromo con raffigurazione di Nereide costituisce uno tra i più antichi pavimenti rinvenuti ad Aquileia e uno degli esempi più significativi della ricchissima collezione musiva del Museo Archeologico Nazionale.
La storia del suo ritrovamento e delle successive operazioni di restauro fornisce un esempio rappresentativo dell'approccio riservato a questo tipo di opere nella storia degli studi e alle loro forme di valorizzazione tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, per arrivare fino ai giorni nostri.
La sua scoperta risale al 1859 o 1860, quando il manufatto venne riportato casualmente alla luce nel corso degli scavi per la nuova ferrovia, insieme al noto mosaico con la raffigurazione di «pavimento non spazzato» (*asarotos oikos*), in un terreno posto a non grande distanza dalla Basilica di Aquileia. La cronaca del rinvenimento è accompagnata da una minuziosa descrizione del metodo utilizzato per il distacco del pavimento, effettuato mediante la stesura di un getto di gesso sulla superficie musiva, funzionale al consolidamento del manufatto per l'inserimento delle tavole lignee necessarie al sollevamento delle sezioni in cui esso venne suddiviso. Tale interesse da parte della cronaca locale deriva proprio dalla novità dell'operazione di distacco, che per la prima volta ad Aquileia forniva i presupposti per le prime forme di conservazione e valorizzazione dei pavimenti musivi. Fino ad allora «… il destino di tutti i pavimenti a mosaico scoperti occasionalmente, a meno che il proprietario per fortuna non preferisse di farli subito semplicemente ricoprire, era sempre lo stesso: per l'inclemenza del tempo infatti, e ancor più per l'attività individuale dei visitatori che lo manomettevano qua e là, nel giro di pochi giorni veniva trasformato in un mucchio di pietre di svariati colori», riporta, in proposito, la rivista «Triester Zeitung» il 14 novembre 1860 in occasione del nuovo rinvenimento. Nonostante il plauso della cronaca locale, le operazioni di distacco furono, al tempo, accolte negativamente dagli addetti ai lavori, che non risparmiarono critiche sullo stato in cui versavano i frammenti prima del successivo restauro, definiti da Celso Costantini «pezzi di mosaico dell'Impero, finissimi di

Prima del restauro

Dopo il restauro



Fase finale del restauro, particolare con il volto della Nereide

Fase finale del restauro, particolare con il capo del toro

fattura […] mezzo rovinati nell'escavo e nel distacco» (**Costantini 1916**, p. 116) e da Carlo Cecchelli «... pochi pezzi che, staccati nel più barbaro modo, furono raccolti alla rinfusa nel Museo...» (**Cecchelli 1922**).

Dovette, infatti, passare diverso tempo prima che il mosaico potesse essere ricomposto e offerto alla pubblica fruizione e la sua sorte successiva fornisce una significativa testimonianza dell'approccio riservato ai pavimenti musivi nel corso dei primi decenni del Novecento. Il tessellato, che al momento della costituzione del museo giaceva ancora smembrato in una cassa del sottoscala (**Maionica 1884**, p. 14), fu in parte ricomposto, insieme all'*asarotos oikos*, con il quale condivide la sorte, nel 1915-1916 e collocato, ancora in frammenti, nelle Gallerie lapidarie, dove lo videro Costantini e Cecchelli. Solo tra il 1919 e il 1922 i due mosaici furono restaurati e ricomposti su un pannello unitario in cemento armato per essere esposti all'interno del museo, incassati nel pavimento di una delle sale del piano terra, dove li registra Giovanni Brusin nella guida del 1929 (**Brusin 1929**).

Ulteriori operazioni di restauro, che previdero l'abbassamento del supporto e il trattamento delle lacune, furono effettuate tra il 1956 e il 1957, quando, in occasione della ristrutturazione del museo, i due mosaici furono trasferiti nelle gallerie esterne, in quella che fu allora definita la «mosaicoteca» (**Brusin 1956**, pp. 191-197). All'interno della nuova sezione, il mosaico con la Nereide venne esposto a parete, insieme agli altri esemplari di cui veniva riconosciuto il maggiore pregio artistico: «I tessellati, specie in quanto o si ispirano a pitture o rendono copie di dipinti o ritratti, sono stati addossati alla parete, così da richiamare una galleria di quadri» (**Brusin 1956**, p. 192). E in tale sezione espositiva il tessellato è rimasto fino a oggi, accanto ai più significativi esemplari della collezione del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia.

L'intervento di restauro realizzato in occasione della XVIII edizione di *Restituzioni*, del quale viene fornita dettagliata descrizione nella relazione di restauro, è preliminare e funzionale alla ricollocazione del mosaico nell'ambito del nuovo progetto di allestimento del museo in corso di realizzazione, che ne consentirà una più adeguata valorizzazione all'interno della sezione dedicata all'edilizia domestica, accanto agli esempi più significativi della produzione musiva aquileiese. A tal fine si è provveduto a eliminare il supporto in cemento risalente ai precedenti interventi, sostituendolo con più adeguati e leggeri materiali in vetroresina, che meglio rispondono alle esigenze conservative del manufatto, in linea con le odierne metodologie di restauro dei pavimenti musivi. Ulteriori interventi mirati di risarcimento delle lacune mediante l'utilizzo della tecnica della malta incisa, a reintegrare le porzioni di tessellato interessate da mancanze ricostruibili con sicurezza, hanno, inoltre, consentito di migliorarne la fruizione e la leggibilità da parte del pubblico.

Il tema iconografico

Il mosaico raffigura una scena mitologica a soggetto marino, racchiusa entro un raffinato bordo con treccia a calice e occhielli, seguita da un cordone avvolto da un nastro azzurro, realizzato con effetto tridimensionale in gradazioni di ocra, rosso e bianco. Sullo sfondo nero una figura femminile dai capelli biondi, in totale nudità, siede su un toro bianco dalla coda pisciforme, sostenendo la ghir-

Fase finale del restauro, particolare con il personaggio maschile

Fase finale del restauro, particolare con l'erote

landa di foglie di vite che cinge il capo dell'animale. Completano la scena un erote in volo, con dardo e fiaccola accesa, e un personaggio maschile barbato che emerge tra i flutti, resi con tessere in pasta vitrea di colore blu, azzurro e verde.

Fin dalla scoperta la scena fu interpretata come una raffigurazione del mito di Europa, la fanciulla rapita da Zeus in sembianze di toro, cui rimandano il toro adorno di ghirlande e l'erote con fiaccola nuziale. Con tale interpretazione contrasta, tuttavia, la coda pisciforme dell'animale, privo, secondo il mito e nella più diffusa tradizione iconografica, di attributi marini. Tale particolare sembrerebbe, invece, meglio adattarsi alla raffigurazione di una Nereide, cui riconduce anche lo schema iconografico, che trova i suoi modelli nel repertorio greco-ellenistico del tiaso marino. La scena potrebbe essere, dunque, il risultato di una contaminazione tra lo schema della Nereide e il tema di Europa su toro (cui rimandano sia l'erote, con funzione evocativa dell'ambito nuziale, sia il personaggio tra i flutti, forse interpretabile come uno dei tritoni che negli *Idilli* di Mosco – II, vv. 1-166 – accompagna il viaggio di Europa), realizzato in un momento precedente alla codificazione dell'iconografia del mito di Europa (**Novello, Salvadori 2007**, pp. 58-59).

Questa interpretazione, che ricollega l'iconografia del mosaico alla tradizione ellenistica – cui rimandano anche i raffinati motivi del bordo –, in assenza di dati riferibili al contesto di rinvenimento, potrebbe fornire elementi utili anche alla sua datazione, consentendo di inquadrarlo in una fase cronologica precedente alla codificazione dell'iconografia del mito di Europa, verosimilmente tra la seconda metà del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C., quando si registra anche la diffusione della specifica variante della treccia a calice con occhielli e linea mediana del bordo.

L'adozione di modelli e modalità stilistiche di tradizione ellenistica colloca, infatti, il tessellato in una fase precoce della produzione musiva aquileiese, sviluppata a partire dal I secolo a.C. grazie alla commistione di influenze molteplici, provenienti da Roma e dall'area centro italica ma anche direttamente dal Mediterraneo orientale.

La già rilevata scarsità di dati relativi al ritrovamento non consente, purtroppo, di ricondurre il pavimento allo specifico contesto di appartenenza. La sua qualità stilistico-formale e la scelta del tema figurato, che lo accomuna a solo pochi altri esemplari coevi – tra i quali il citato mosaico con *asorotos oikos*, proveniente al medesimo contesto – non lasciano, del resto, dubbi sulla sua pertinenza a una *domus* di alto livello del quartiere meridionale della colonia, appartenente a un membro della classe dirigente che doveva con ogni probabilità la sua fortuna, allo scorcio dell'età repubblicana, alle fiorenti attività economiche di Aquileia.

La relazione di restauro di *Mosaico con raffigurazione di Nereide* è presente nella scheda *Mosaico con raffigurazione di pesci* (cat. 6b).

Bibliografia

Maionica 1884, p. 14; **Costantini 1916**, p. 116; **Cecchelli 1922**; **Brusin 1929**; **Brusin 1956**, pp. 191-197; **Bertacchi 1983**; **Grassigli 1998**; **Novello, Salvadori 2007**, pp. 58-59; **Perpignani, Maselli Scotti 2012**; ***I pavimenti romani* 2017**.

6b. *Due mosaici dal Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*

Mosaico con raffigurazione di pesci
I secolo d.C.

tecnica/materiali
tessellato in materiale litico e fittile

dimensioni
62 × 62 cm

provenienza
Aquileia (Udine), *domus* romana (Casa di Licurgo e Ambrosia)

collocazione
Aquileia (Udine), Museo Archeologico Nazionale

scheda storico-artistica
Marta Novello (Polo Museale del Friuli Venezia Giulia - Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, direttore)

relazione di restauro
Cristina Boschetti, Marco Santi

restauro
Marco Santi (Gruppo Mosaicisti Ravenna)

con la direzione di Daniele Pasini (Polo Museale del Friuli Venezia Giulia - Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)

Scheda storico-artistica

Il mosaico con raffigurazioni di pesci proviene da una ricca *domus* del quartiere settentrionale di Aquileia, nota con il nome di Casa di Licurgo e Ambrosia, messa in luce nel corso di scavi realizzati nel 1963 nel quartiere settentrionale della città romana ai fini di tutela (**Bertacchi 1963**). Il nome dell'edificio deriva dalla presenza di una scena del mito di Licurgo nel pavimento del grande triclinio aggiunto tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C. al complesso abitativo originario, risalente alla prima età imperiale e caratterizzato da una lunga continuità di vita.
La raffigurazione marina decorava uno dei vani pertinenti alla prima fase della *domus*, anch'esso dotato di funzioni tricliniari, come suggerisce l'articolazione del pavimento (**Bertacchi 1963**, cc. 68-76). Il pannello figurato era, infatti, campito in posizione decentrata all'interno di un ampio tappeto monocromo bianco bordato da cornici concentriche con motivi geometrici e figurati. Si tratta di uno schema compositivo funzionale alla disposizione dei letti tricliniari in modo tale da lasciare libera la porzione figurata del pavimento, che poteva essere ammirata dai commensali durante il banchetto.
La scena marina era collocata all'interno di un *emblema*, nome con il quale si indica una tecnica diffusa nel mondo romano, consistente nella realizzazione di piccoli pannelli musivi dalle raffinate raffigurazioni all'interno di supporti di pietra o di terracotta, prodotti in genere in bottega e successivamente inseriti all'interno dei pavimenti (**Baggio 2005**).
L'esemplare aquileiese è realizzato su un supporto in terracotta dallo spessore di 4,5-5 cm, incorniciato da una fascia bianca con vasi alternati a palmette policrome, della quale si conservano purtroppo solo minimi lacerti. Il passaggio dal bordo alla cassetta laterizia, di cui rimane in vista la sottile striscia del bordo dello spessore di 1 cm, è realizzato con una linea doppia in tessere rosse. Internamente, una sottile fascia in tessere nere circonda la composizione marina realizzata su fondo azzurro: una varietà di conchiglie, pesci e molluschi circondano una raffigurazione centrale nella quale un polipo assale un'aragosta avventata contro una murena, che a sua volta azzanna il polipo.
Si tratta di una scena di mare realistica di chiara derivazione ellenistica, centrata sul tema della lotta tra pesci e crostacei, che trova numerosi confronti soprattutto in area vesuviana (**Bueno 2011**, pp. 346-348). Numerosi sono gli esempi pompeiani che presentano analogie con il mosaico aquileiese sia per la resa dello schema iconografico sia per la varietà degli animali raffigurati; basti citare, fra tutti, un mosaico della Casa del Fauno (**Blake 1930**, p. 138, tav. 50, 3). La qualità dell'*emblema* aquileiese risulta, tuttavia, rispetto a essi, poco accurata dal punto di vista stilistico e formale. Pesci e conchiglie, caratterizzati da forme rigide e appiattite, hanno una resa meno naturalistica, con una scarsa attenzione ai particolari; la piatta superficie azzurra del mare è priva del movimento delle onde e delle increspature che caratterizzano le più raffinate raffigurazioni marine, se pure un tentativo di rendere l'increspatura sia testimoniato dall'impiego di quattro gradazioni di colore, sfumate dal grigio all'azzurro, e dal movimento delle tessere di marmo; la profondità dello spazio è solo vagamente evocata dalle ombre nere dei pesci.
La resa stilistica costituisce il solo indizio per l'inquadramento cronologico del pavimento, che si può attribuire alla prima fase della *domus* del I secolo d.C., in un momento successivo rispetto agli esempi pompeiani.
La scelta di un tema dal forte potere evocativo dell'abbondanza del mare ben si presta alla funzione tricliniare del vano. Il pesce nel mondo romano era, infatti, considerato una pietanza raffinata, la cui presentazione nei banchetti contribuiva a sottolineare l'agiatezza del padrone di casa. Nelle residenze più ricche esistevano vasche e peschiere la cui funzione era proprio di ostentare le ricche possibilità del *dominus*, in grado di offrire ai commensali pesce fresco in molteplice varietà, come ampiamente testimoniato dalle fonti letterarie. E come Seneca descrive i pesci che «nuotano all'interno dei letti tricliniari e si possono catturare addirittura sotto le tavole per imbandirli subito sulla tavola stessa: poco fresca sembra la triglia se non muore in mano a un commensale» (*Naturales Quaestiones* III, 17-2), con il medesimo significato le raffigurazioni di pesci sono utilizzate nell'*emblema* aquileiese.

Bibliografia
Bertacchi 1963, cc. 19-84, in particolare cc. 68-76, figg. 34-35, tav. II, b; **Bertacchi 1980**, pp. 99-336, in part. p. 159, fig. 131, p. 163; **Grassigli 1998**, pp. 79, 83, 222, tav. 4; **Baggio 2005**, pp. 691-702, in particolare pp. 696-697, fig. 4; ***I pavimenti romani* 2017**, pp. 101-102.

Dopo il restauro

Relazione di restauro

Osservazioni preliminari

L'osservazione autoptica preliminare all'intervento conservativo ha permesso di fare luce sulle caratteristiche tecniche del mosaico con raffigurazione di Nereide, che si distingue come un'opera realizzata con grande perizia esecutiva. Osservando il fronte del mosaico, si nota chiaramente come nel corso del precedente restauro il pannello sia stato ottenuto montando frammenti che, in alcuni casi, non erano in diretta connessione tra loro. Questa ipotesi è stata confermata, osservando il pannello dal retro (fig. 1). Le porzioni di mosaico originale erano state allettate in una gettata cementizia in cassaforma lignea procedendo, successivamente, alla rimozione completa della malta originale.

Le tessere, di dimensioni ridotte (dai 4 ai 5 mm di lato), sono state tagliate con grande accuratezza e in forme variabili, in modo tale da essere messe in opera riducendo al minimo lo spessore dei giunti di malta tra una tessera e l'altra. Il bianco della malta interstiziale è ben visibile, ma si ritiene che, in origine, gli spazi tra una tessera e l'altra fossero mimetizzati, grazie alla presenza di stuccature colorate, non più conservate. Questo espediente tecnico, benché poco documentato in letteratura, è molto frequente nei mosaici in tessere minute, dove permette di accentuare il carattere pittorico dei manufatti (**Boschetti, Corradi, Baraldi 2008**). In corrispondenza delle parti figurate, l'andamento dei filari di tessere segue attentamente le sagome delle campiture, contribuendo alla resa volumetrica delle immagini rappresentate. I passaggi da una gradazione di colore all'altra sono realizzati per lo più con dentellature. Il fondo nero è invece campito da filari orizzontali di tessere. Le interruzioni nell'andamento, ben visibili soprattutto in corrispondenza dello sfondo nero, sono imputabili alla presenza di integrazioni moderne, per le quali sono state utilizzate tessere nere di un colore più scuro di quello osservabile nelle parti originali. Lo stesso materiale si riconosce anche nelle integrazioni, che raccordano alcuni dei frammenti del mosaico.

La vivace policromia del mosaico è ottenuta grazie all'accostamento di tessere in materiali naturali e artificiali. Per i toni del bianco, nero, grigio, giallo, bruno e rosa sono stati utilizzati materiali litici, mentre per i toni brillanti del blu, del verde e del rosso-bruno sono state impiegate tessere vitree, in quantità non trascurabile. L'abbondante presenza di tessere in vetro, di fatto assenti in Italia, prima dell'età augustea, costituisce un elemento importante per l'inquadramento cronologico del mosaico, la cui datazione potrebbe spingenrsi fino agli inizi del I secolo d.C. (**Boschetti 2011**).

Il tessellato con soggetto marino è articolato in pannello centrale con figure di pesci, realizzato in tessere minute policrome, e bordo, in tessere più grandi di colore bianco, nero, grigio e rosa. L'insieme è fortemente lacunoso e i frammenti erano stati ricomposti, nel corso di vecchi restauri, allettandoli in una gettata di malta cementizia, in cassaforma lignea, del tutto analoga a quella osservata nel mosaico con la Nereide. Il pannello centrale e il bordo sono separati da listelli in laterizio, disposti di taglio. La presenza di questo bordo costituisce un indizio a favore dell'identificazione del pannello con un *emblema*, cioè un mosaico prefabbricato entro una cassetta. L'analisi del retro del mosaico ha permesso tuttavia di constatare come il fondo della cassetta, menzionato dalle fonti di archivio e dalla relazione del ritrovamento (**Bertacchi 1963**, cc. 70-76), sia stato rimosso al momento dello strappo. Come nella Nereide, anche nel mosaico con i pesci le malte originali sono state completamente asportate.

Le tessere, che misurano mediamente 3 mm di lato sono litiche e coprono un'ampia gamma cromatica. La messa in opera delle tessere è piuttosto incerta e, soprattutto in corrispondenza dello sfondo grigio, si possono notare numerosi e incongruenti cambi di andamento.

1. Durante il restauro, retro del mosaico della Nereide: all'interno della gettata cementizia, si distinguono i frammenti originali del mosaico

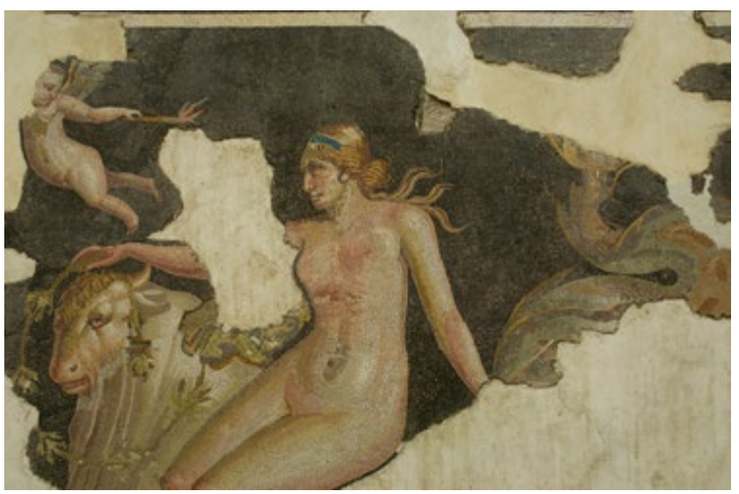
Queste incertezze nell'esecuzione caratterizzano il mosaico come un esemplare non particolarmente ben eseguito, evidenziando l'operato di un artigiano di non altissimo livello.

Stato di conservazione

La superficie musiva di entrambi i mosaici (figg. 2, 3, 6) non risultava interessata da fenomeni di degrado di particolare entità: non erano presenti fratture significative o rigonfiamenti imputabili al comportamento dell'armatura metallica inglobata all'interno del massetto. Risultavano invece presenti depositi superficiali di polvere, oltre che residui di una ceratura applicata in epoca moderna. Nella Nereide, le tessere vitree presentavano una debole corrosione superficiale, verosimilmente causata dal contatto con l'umidità del terreno, durante il periodo di interramento.

I frammenti musivi erano allettati in massetti di malta cementizia (con inclusi ghiaiosi di dimensioni medio-grandi), gettati in cassaforma lignea. I massetti avevano uno spessore di 7 cm. Durante la rimozione dei massetti è stato possibile constatare come le armature metalliche non fossero costituite da barre fissate tra loro con legacci di fili di ferro, come generalmente d'uso nel corso del Novecento, ma da una rete costituita da tondini di diametro 5 mm, saldati tra di loro. La generale buona conservazione dei due mosaici è da imputarsi all'accurata costruzione dei massetti, nei quali l'armatura metallica non era stata messa in opera a diretto contatto con le tessere, ma allettata su un primo strato di malta cementizia. Questo strato ha agito come protezione, convogliando lo scarico delle tensioni dei ferri verso la parte posteriore del supporto.

2. Durante il restauro, mosaico della Nereide e mosaico con i pesci



3. Durante il restauro, mosaico della Nereide

4. Durante il restauro, dettaglio della testa del toro marino, con le integrazioni a malta modellata, prime di ricevere la tonalizzazione ad acquerello

Intervento di restauro

L'intervento di restauro è stato progettato al fine di garantire la corretta conservazione futura dei due mosaici e restituire la corretta lettura delle superfici.

Dopo adeguata documentazione grafica e fotografica, prima di procedere alle operazioni di rimozione dei massetti, si è proceduto alla protezione della superficie musiva, applicando un primo strato di garza in fibra di cotone (tarlatana), fatta aderire tramite emulsione di colla vinilica, diluita in acetone. Ad asciugatura avvenuta è stato disposto un secondo strato di tela.

Dopo avere asportato i mosaici dalle casse lignee di contenimento, si è intervenuti riducendo i massetti conglomeratici. La rimozione è stata eseguita meccanicamente, tramite l'impiego del disco diamantato, con il quale è stato possibile tracciare delle linee di taglio perpendicolari. Questa metodologia, che si basa sul principio della quadrettatura da retro, è ampiamente conosciuta nel campo del restauro ed è finalizzata a ridurre i traumi caratterizzanti le operazioni di distacco degli apparati musivi dal tenace massetto cementizio. La prima serie di tagli, tracciati a una distanza di circa un centimetro, ha permesso di asportare il cemento, che ricopriva l'armatura metallica. Dopo avere rimosso quest'ultima, sono stati eseguiti i successivi tagli, per ridurre ulteriormente lo spessore del massetto, risparmiando lo strato a diretto contatto delle tessere, per uno spessore pari a un centimetro.

In seguito alla parziale rimozione del substrato cementizio, si è proceduto alla stesura della nuova malta di allettamento, a tergo del mosaico. La scelta del pannello industriale a nido d'ape (Aereolam) quale supporto definitivo, è stata dettata dalla comprovata conoscenza di questa tipologia di materiale nel campo della conservazione del mosaico. Dopo essere stati sagomati, i pannelli sono stati rinforzati con telai in acciaio inox e barre dello stesso materiale, al fine di irrigidire l'intera struttura e di renderla carrellabile, per una maggiore praticità negli spostamenti. Sulla superficie a contatto con il retro dell'opera musiva sono stati praticati dei fori, per garantire l'aggrappo del primo strato della malta di sottofondo, caricata con inerti a granulometria grossolana (graniglia). Sui pannelli di Aerolam, precedentemente preparati, è stata tracciata la sagoma del lacerto, a garanzia della corretta disposizione spaziale. Dopo la fase di presa e d'indurimento del primo strato di malta e graniglia, è stato applicato un secondo strato di malta. La stessa malta è stata applicata anche nel retro della sezione musiva, in modo da garantire la perfetta adesione al nuovo supporto. Prima della fase di presa, il pannello e il mosaico sono stati cautamente ribaltati e la sezione è stata sistemata all'interno della sagoma segnalata.

Concluse le operazioni inerenti alla disposizione dei frammenti musivi sui nuovi supporti e verificato l'avvenuto indurimento della malta di posa, si è proceduto alla rimozione

5. Durante il restauro, dettaglio del volto della Nereide, con il risarcimento di una lacuna, tramite l'applicazione di malta di colore neutro

6. Durante il restauro, dettaglio del mosaico con i pesci, con alcune stuccature in malta modellata, prima di ricevere la tonalizzazione ad acquerello

7. Durante il restauro, mosaico della Nereide, tonalizzazione ad acquerello

delle tele a diretto contatto con i manti musivi. L'impiego della macchina a vapore a pressione controllata ha permesso l'asportazione degli strati di tela e degli eventuali residui di colla vinilica.
Il buono stato in cui si presentavano i due tessellati e l'assenza di sali solubili e di particolari patologie di degrado hanno escluso la scelta di una pulitura di tipo chimico, preferendo la pulitura di tipo fisico, meno invasiva. La soluzione utilizzata, composta da acqua deionizzata e solvente (acetone in concentrazione del 50% in volume), ha permesso di asportare la patina scura presente sulla superficie delle tessere e in corrispondenza degli spazi interstiziali. La pulitura meccanica è stata eseguita con un'attrezzatura minuta specifica (specilli, bisturi e spazzole morbide), per rimuovere i residui di malta cementizia tra gli spazi interstiziali e le lievi incrostazioni presenti sulla superficie di alcune tessere. Il tessuto interstiziale e le microfessure sono stati stuccati solo nei punti in cui la malta di sottofondo era tanto bassa da interagire con l'adesione delle tessere limitrofe o con la leggibilità del manto musivo. Le tessere mobili sono state consolidate tramite infiltrazioni di resina acrilica (Acril 33) in emulsione acquosa, veicolata da iniezioni di acqua deionizzata e alcol denaturato. In corrispondenza dei punti nei quali l'impronta dell'originaria sede delle tessere non si era conservata, il riposizionamento è avvenuto allettando le tessere in malta consolidante, di tipo PLM-SM. Le lacune più ampie e quelle non confinate sono state stuccate con malta idraulica di colore neutro. Il risarcimento delle lacune musive ricostruibili è stato invece eseguito applicando la metodologia di integrazione nota come malta modellata, che permette di restituire leggibilità e continuità tessiturale. La messa in opera della malta modellata si è articolata in due momenti: dapprima la superficie da trattare è stata inumidita e, in seguito, sono state stese porzioni di malta (composta di calce idraulica Lafarge e PLM-SM), modellata a spatola, sino a ottenere la forma delle tessere e degli spazi interstiziali, in accordo con le porzioni originali. Successivamente alla presa e all'indurimento della malta modellata, è stata operata la tonalizzazione, per velature ad acquerello (Rembrandt), conformi alle cromie originali delle tessere adiacenti originali (figg. 4-7).
L'ultima fase dell'intervento ha previsto la protezione della superficie dei due mosaici, tramite l'applicazione di cera microcristallina. Quest'ultima è stata applicata con la tecnica detta a caldo e ampiamente utilizzata dai maestri mosaicisti ravennati. La cera, priva di qualsiasi additivo, viene fatta sciogliere e applicata con un pennello a setole morbide con movimenti circolari, scaldando la superficie con un getto d'aria calda, per garantire la massima uniformità.

Bibliografia
Bertacchi 1963, cc. 68-76, figg. 34-35, tav. II, b; **Boschetti, Corradi, Baraldi 2008**, pp. 1085-1090; **Boschetti 2011**, pp. 59-91.

7. *Torso di statua maschile nuda tipo 'Diomede Cuma-Monaco'*
I secolo d.C.

tecnica/materiali
scultura a tutto tondo; marmo bianco a grana grossa

dimensioni
125 × 90 × 45 cm

provenienza
Sepino, Altilia (Campobasso), area archeologica

collocazione
Sepino, Altilia (Campobasso), area archeologica

scheda storico-artistica
Carmela Capaldi,
Teresa Elena Cinquantaquattro

relazione di restauro
Fiorentina Cirelli

restauro
Fiorentina Cirelli (PF Restauri); Pietro Mastropietro con la collaborazione di Lavinia e Chiara Mastropietro; Pietro Mastropietro (ideazione, progettazione e realizzazione base in acciaio)

con la direzione di Teresa Elena Cinquantaquattro (soprintendente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise)

Scheda storico-artistica

Stato di conservazione
Torso acefalo, privo del braccio destro a partire dall'incavo ascellare e della parte inferiore del corpo troncata in obliquo all'altezza dell'inguine. Resta una porzione del braccio sinistro fino al gomito. I genitali sono stati mutilati e la peluria pubica è a malapena rilevabile per la consunzione della superficie. Il taglio del deltoide lavorato a subbia e tracce di ossidazioni dovute alla presenza di una staffa metallica fanno supporre l'assemblaggio dell'arto con la tecnica del *piecing*. Una vistosa lacuna si rileva sul gluteo destro e sul lembo del mantello ricadente sul retro. Tracce di corrosioni per effetto di calcinazione, abrasioni e scheggiature si riscontrano su tutta la superficie.

Il torso di dimensioni maggiori del vero ha forme anatomiche salde e atletiche: torace ampio, pettorali pronunciati, digitazioni intercostali e partizioni addominali ben evidenti, linea alba ad andamento obliquo coerente con la ponderazione, cresta iliaca rilevata. Sul retro la muscolatura dorsale è altrettanto accuratamente delineata: dorsali laterali, trapezio, romboide, elevatore della scapola. I glutei massicci sono divisi da una fenditura profonda. La spina dorsale è fortemente inflessa.

La nudità del corpo è solo in parte celata dalla ricaduta sul fianco sinistro di un ampio mantello. Il panneggio è fermato sulla spalla da una *bulla*; sul retro è definito sommariamente con pieghe larghe e pesanti. La testa è spezzata alla base del collo ma la posizione dei muscoli suggerisce che fosse volta a sinistra.

Le mutilazioni non rendono agevole la ricostruzione del tipo statuario. L'assenza di attributi e la perdita della testa non facilitano l'identificazione del soggetto che le forme piene consentono di riferire a un adulto.

La figura si ricostruisce stante e con ponderazione sulla destra; doveva aderire con la coscia e il polpaccio destro a un sostegno. La gamba sinistra, flessa e arretrata, doveva poggiare al suolo con la sola parte anteriore del piede. La posizione delle gambe si riflette sulla costruzione del busto appena ruotato a sinistra, in cui si coglie l'inarcarsi del fianco destro e il rialzarsi della spalla sinistra. Il braccio destro era in posa distesa e discosto dal busto; il sinistro piegato al gomito era portato in avanti, coperto dal *paludamentum* ricadente a dense pieghe fino al polpaccio. Sul collo lungo e robusto si impostava la testa, volta leggermente a sinistra.

Questo schema iconografico è conforme a quello del 'Diomede di Monaco' (**Vierneisel-Schlörb 1979**, pp. 78-98), restituito nella sua interezza dall'esemplare rinvenuto a Cuma (Maiuri 1930). Le due repliche raffigurano l'eroe vestito di sola clamide gettata sulla spalla sinistra senza avvolgere il braccio sinistro. La testa di Cuma è giudicata più vicina all'originale bronzeo (**Schröder 2004**, pp. 346-349, n. 175). L'identificazione del soggetto con Diomede si deve a Hermann Brunn che, richiamando un passo della *Piccola Iliade*, interpretò la rotazione della figura con il volgersi indietro dell'eroe inseguito da Odisseo, contro il quale sguaina la spada per impedirgli la sottrazione del Palladio, di cui egli si era impadronito (**Brunn 1887**, pp. 215-216, n. 162).

Lo schema iconografico è di chiara ponderazione policletea, ma le proporzioni più snelle delle membra, la dinamica costruzione delle parti anatomiche, la resa plastica della capigliatura sono indicatori di una nuova sensibilità che rende varia e complessa la ricerca dell'artefice.

L'originale bronzeo è stato variamente ricondotto a: Lykios, figlio di Mirone (**Lippold 1950**, p. 184); un ignoto maestro di cerchia policletea (**Orlandini 1952**, p. 328); Kresilas, nella cui produzione s'individua una fase d'influenza policletea cronologicamente inquadrabile tra il 440 e il 430 a.C. (**Furtwängler 1893**, p. 32; **Vierneisel-Schlörb 1979**, pp. 82-84).

L'identificazione del soggetto con Diomede è stata respinta da Christa **Landwehr** (1992, p. 112, nota 61); ma a suo favore gioca sia la presenza dell'eroe nel gruppo omerico di Sperlonga (**Andreae 1974**, pp. 99, 101), che la fortuna dello schema iconografico nella statuaria iconica, determinata dalla centralità del ruolo di Diomede nella costruzione della leggenda di Roma (**Maderna 1988**, pp. 70-74). La rassegna delle repliche documenta l'uso frequente del modello statuario per le immagini di personaggi celebrati per le loro virtù militari (**Hildebrandt 2005**). Tale impiego è plausibile anche per l'esemplare di Sepino.

Il torso riproduce fedelmente il prototipo nell'impostazione generale della figura e nella costruzione vigorosa del nudo, secondo lo schema base definito da Caterina **Maderna** (1988, pp. 58-63). La figura si discosta, però, dal tipo principale per la posizione del braccio destro sollevato e la foggia del mantello, affibbiato sulla spalla sinistra e ricadente in avanti lungo il fianco, soluzione ben documentata, invece, dalla replica della collezione Farnese ora nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (C. Capaldi, in ***Le sculture Farnese*** **2009**, pp. 184-186).

Lo stato di consunzione superficiale non consente di apprezzare a pieno la qualità dell'esecuzione della scultura. Elementi per una datazione al I secolo d.C. sono cautamente desumibili: dall'esecuzione della muscolatura asciutta;

Dopo il restauro, fronte e retro

Dopo il restauro, lato sinistro e destro

dall'uso moderato del trapano nel solco inguinale, nel tondo dell'ombelico e nello stacco delle natiche; dalla resa del mantello solcato da pieghe nettamente definite da solchi di trapano che creano intensi effetti chiaroscurali.
C.C.

Il fermento edilizio che plasmò l'immagine architettonica e monumentale di *Saepinum* risale a età augustea, periodo al quale si possono attribuire la Basilica, il *Macellum*, il cosiddetto *Capitolium* sul lato settentrionale del Foro e il complesso *Teatrum-Campus-Porticus*. All'interno delle fortificazioni, la cui costruzione tra il 2 a.C. e il 4 d.C. si deve alla munificenza del futuro imperatore Tiberio, al quale nella dedica sull'attico delle porte urbiche è associato il defunto fratello Druso maggiore, gli spazi pubblici occupano una parte consistente della superficie disponibile e, tra questi, il Foro si dispone significativamente all'incrocio dei due assi tratturali che costituiscono il presupposto della nascita stessa della città.

Dei monumenti più o meno conservati, ma tutti oggetto di interventi di sterro tra la fine dell'Ottocento e gli anni Cinquanta del secolo scorso, poco si conosce delle vicende edilizie e soprattutto poco si può ricostruire degli apparati decorativi architettonici e scultorei.
La quantità di basi di statue, spesso con epigrafi, oggi ammassate nella piazza del Foro o reimpiegate nelle casette rurali che, a partire dal XVII secolo, furono edificate sui resti antichi, non trova corrispondenza nell'esiguità del materiale scultoreo; oltre alle statue di prigionieri incatenati di porta Boiano, destinate a commemorare le campagne germaniche di Tiberio e Druso, si possono ricordare alcune statue funerarie acefale provenienti dai sepolcri posizionati all'esterno delle mura urbiche, a uno dei quali – destinato a C. Ennio Marso – erano associate statue di leoni.
La scultura a tutto tondo annovera un solo esemplare in bronzo, relativo a un piede di statua (***Il Museo sannitico*** **2007**, pp. 29-30, n. 14) e pochi esemplari in marmo di piccole dimensioni, tra i quali una statuetta di fanciullo con volatile e una di Ercole con clava e *leontè* (**Diebner 1982**, pp. 213 sg.), alle quali può oggi aggiungersi, grazie al restauro promosso da Intesa Sanpaolo, la statua di marmo di dimensioni superiori al vero, raffigurante un personaggio maschile nudo stante.
La statua era stata abbandonata da tempo immemorabile in un deposito all'aperto dell'area archeologica di Altilia e nulla si conosce della sua collocazione originaria; qualcuno la ricorda prima accantonata nei pressi del Foro ed è possibile che sia stata trovata nel corso degli sterri effettuati nel secolo scorso; nessun rapporto di scavo tuttavia, per quello che è stato oggi possibile accertare, ne fa menzione. Rispetto al luogo di rinvenimento, un indizio utile potrebbe rivelarsi in futuro un dettaglio che il recente restauro ha messo in evidenza e che consiste nel parziale processo di calcinazione subito dalla scultura, evidentemente destinata a una calcara.
La sua provenienza da *Saepinum* non sembra allo stato attuale da mettersi in dubbio, anche per le caratteristiche del tipo scultoreo, destinato alla celebrazione di un personaggio di rilievo, che depongono per una sua collocazione in uno spazio pubblico, nella piazza del Foro o in un edificio ad esso annesso. Una conferma a tale proposito viene dall'attestazione di un altro frammento di torso virile nudo con clamide da *Saepinum* (**Diebner 1982**, p. 211, n. 3, fig. 166) rientrante in un tipo statuario assimilabile al nostro esemplare, finora inedito.
T.E.C.

Bibliografia

Brunn 1887, pp. 215-216, n. 162; **Furtwängler 1893**, p. 32; **Maiuri 1930**; **Lippold 1950**, p. 184; **Orlandini 1952**, p. 328; **Andreae 1974**, pp. 99, 100; **Vierneisel-Schlörb 1979**, pp. 78-98; **Diebner 1982**; ***Saepinum*** **1982**; **Maderna 1988**, pp. 70-74; **Landwehr 1992,** p. 112, nota 61; **Schröder 2004**, pp. 346-349, n. 175; **Hildebrandt 2005**; ***Il Museo sannitico*** **2007**, pp. 29-30, n. 14; C. Capaldi, in ***Le sculture Farnese*** **2009**, pp. 184-186.

1. Prima del restauro, il manufatto nel sito archeologico

2. Prima del restauro, particolare del lato destro

3. Prima del restauro, lato sinistro, colonizzazione biologica

Relazione di restauro

La scultura, che raffigura un personaggio maschile in nudità eroica, si presenta acefala, priva del braccio destro e delle gambe; il braccio sinistro, mancante della mano, è coperto da una clamide. È scolpita in un unico blocco di marmo bianco, quasi totalmente privo di venature e a grana molto grossa con poche impurità. L'opera era conservata nell'area archeologica di *Saepinum*-Altilia ed era rimasta per lungo tempo esposta all'aperto; viste le dimensioni e il peso non indifferente, circa 900 kg, è stato necessario, sia per le operazioni di trasporto che per la movimentazione in laboratorio, imbracarla in maniera idonea.

Per procedere in sicurezza agli interventi di restauro è stata realizzata un'apposita struttura, robusta e dotata di carrucole, che facilita la rotazione e lo spostamento del pezzo.

Dal momento che il manufatto, come sopra ricordato, era conservato all'aria aperta ed esposto agli agenti atmosferici, si presentava in pessimo stato di conservazione; la scultura era interamente ricoperta da depositi superficiali di ogni genere, coerenti e incoerenti, quali guano e incrostazioni terrose, organismi autotrofi ed eterotrofi che hanno compromesso la superficie marmorea in alcune zone anche in maniera molto profonda (figg. 1-3).

Le piogge acide, inoltre, hanno formato vaste zone di solfatazione a macchia di leopardo, in particolare sul panneggio del mantello che copre il braccio sinistro. L'infiltrazione a rete delle rizine dei licheni (fig. 4) fra i cristalli del marmo è stata causa del disgregamento di gran parte dello strato calcareo superficiale, sia per azione meccanica sia per azione chimica dovuta al rilascio di acidi umici. Tutti questi fenomeni collegati e sinergici han-

4. Durante il restauro, rizine di licheni ingrandite al microscopio digitale dopo il trattamento

5. Prima del restauro, retro

6. Durante il restauro, tassello di sporco

7. Durante il restauro, pulitura

8. Durante il restauro, pulitura, lato destro

9. Dopo il restauro, particolare della base in acciaio

no determinato una marcata e ben visibile erosione della superficie marmorea.
Le operazioni di restauro pertanto si sono rivelate particolarmente complesse. Preliminarmente è stato necessario eseguire un'accurata pulitura dei depositi incoerenti come guano, terra, muschi e altro, con pennelli morbidi e aspiratori, intervallata da lavaggi ripetuti con acqua deionizzata; in seconda battuta si è proceduto a un complesso e delicato intervento per l'eliminazione dello spesso strato di colonizzazione biologica (fig. 3), che interessava tutta la superficie e in modo più copioso la clamide e la parte anteriore della scultura, mediante ripetute applicazioni a pennello di una soluzione acquosa, in concentrazione al 3% di un prodotto biocida, Biotin T a base di sali quaternari di ammonio (figg. 5-7). I risciacqui sono stati effettuati con spugnature di acqua distillata e getti di vapore. Per l'eliminazione delle croste nere si è intervenuti con impacchi di polpa di cellulosa e carbonato di ammonio, seguiti da ripetuti risciacqui con acqua distillata; mentre, al fine di contrastare l'azione di degrado, operata dai fenomeni di solfatazione, è stata applicata una soluzione di idrossido di bario, solo nelle zone interessate. I residui di croste nere più tenaci e non completamente eliminate con gli impacchi sono state asportate superficialmente con l'ausilio dell'ablatore a ultrasuoni.
Per quanto riguarda il consolidamento della materia degradata è stata usata una resina acrilica a base di etil-metacrilato in concentrazione al 5% in solvente Dowanol, applicata a pennello in quantità variabile in rapporto al grado di decoesione del marmo e alla relativa penetrazione del consolidante. Per una maggiore protezione dell'opera è stato applicato un leggero strato di cera microcristallina. La pulitura ha messo in evidenza numerose scalfitture distribuite sulla superficie, ma in particolar modo sulla spalla destra (fig. 8).
Al termine del lavoro, per fini espositivi è stata ideata, progettata e realizzata una base di sostegno in acciaio (fig. 9), calibrata al peso del manufatto, che segue l'andatura delle forme, sulla quale la scultura è stata delicatamente adagiata. La base è stata strutturata in modo da dare stabilità all'opera; grazie alla presenza di sostegni cilindrici di varie altezze è stato possibile bilanciare la statua in modo da farle assumere una posizione naturale.
Con la realizzazione di questo supporto *ad hoc* è stato inoltre possibile evitare l'utilizzo di perni per l'aggancio al sostegno, eliminando contemporaneamente il rischio di danneggiare l'opera esponendo un marmo molto compromesso alle sollecitazioni da perforazione. Nei punti di contatto tra la base di sostegno e la scultura è stato steso un sottile strato di gomma siliconica in modo da isolare il marmo dal contatto con il metallo.
Grazie alle operazioni di restauro è stato possibile acquisire dati fondamentali per lo studio dell'opera: le spesse incrostazioni che ricoprivano la scultura non avevano, a oggi, permesso di identificare il materiale come marmo, bensì si riteneva che la scultura fosse di pietra calcarea, molto più utilizzata nelle aree interne del Sannio anche in epoca romana rispetto al più pregiato marmo, probabilmente anche a causa delle difficoltà nel trasporto di tale materiale fino alle aree matesine. Inoltre la pulitura approfondita ha permesso una migliore visibilità del panneggio e delle superfici nude con la definizione delle masse muscolari e di dettagli che hanno consentito di datare il pezzo al I secolo d.C.

8. *La* Nike *di Capua*
fine del I - inizi del II secolo d.C.

tecnica/materiali
marmo proconnesio

dimensioni
205 × 48 × 48 cm

provenienza
Capua antica (Anfiteatro?)

collocazione
Santa Maria Capua Vetere (Caserta), Museo Archeologico dell'Antica Capua

scheda storico-artistica
Ida Gennarelli, Daniela Maiorano

relazione di restauro
Simone Colalucci

restauro
Alfa Restauri s.n.c. di Simone Colalucci e C., in collaborazione con Equilibrarte s.r.l.

con la direzione di Ida Gennarelli (direttore Museo Archeologico dell'Antica Capua), Ciro Napolitano (Laboratorio di Restauro del Museo Archeologico dell'Antica Capua)

Scheda storico-artistica

La statua, restaurata in occasione dell'edizione 2018 di *Restituzioni,* è tra gli esemplari più significativi del Museo Archeologico dell'Antica Capua, tra le più importanti copie di età romana ispirate a originali greci che l'antica città abbia restituito.
L'esemplare capuano, reso nell'atto di discendere dall'alto, è riconducibile a una variante del tipo statuario della *Nike* di Paionios, e si confronta con una serie di note immagini della dea, ampiamente riprodotte in età ellenistica e romana.
L'originale greco fu ritrovato a Olimpia nel 1875 e realizzato da Paionios di Mende per i Messeni e i Naupatti, che dedicarono al santuario di Olimpia la decima del bottino della vittoria di Sfacteria nel 425 a.C. L'attribuzione allo scultore è documentata sia dall'iscrizione, sia da Pausania (V, 26,1), che descrive inoltre gli acroteri dorati del tempio di Zeus con tripodi ai lati di una *Nike* centrale.
Nike, personificazione della vittoria e del trionfo, nella genealogia dei Titani di Esiodo (*Theog*. 383) è figlia di Pallante e di Stige, insieme a Zelo, Crato e Bia. La dea alata è strettamente legata a Zeus ma più particolarmente a sua figlia Atena, di cui è compagna di giochi.
La «veloce messaggera», «portatrice della Vittoria», la «divinità dai molti nomi», viene inoltre appellata come «augusta», «aurea»; è «gloriosa» in Sofocle, «famosa» in Simonide, «dispensatrice di dolcezze» in Bacchilide, caratterizzata nella sua fisionomia dai riccioli neri e come colei «dai bei malleoli» da Esiodo.
Acefala e priva di parte degli arti superiori e inferiori, la *Nike* di Capua è di dimensioni superiori al vero (altezza di circa 2 m) e, con l'aggiunta della testa, avrebbe raggiunto circa 2,30 metri di altezza.
La scultura, in marmo proconnesio, rappresenta una giovane donna stante, resa di prospetto; il peso del corpo posa sulla gamba sinistra avanzata, mentre la destra è leggermente arretrata e flessa.
Al movimento degli arti inferiori corrisponde un leggero avanzamento della spalla destra rispetto a quella di sinistra, che genera una discreta torsione del corpo.
Il braccio destro doveva essere portato in avanti, plausibilmente sostenuto dal puntello di cui resta la traccia sul risvolto laterale destro della veste, a sostenere uno dei suoi canonici attributi quali bende, rami di palma, trofei e insegne militari.
L'arto superiore sinistro, di cui resta quasi la metà, e che appare leggermente discostato dal fianco, era tenuto più in alto e verosimilmente doveva recare la corona d'alloro, simbolo della vittoria.
La statua raffigura la dea in discesa dal volo mentre appoggia i piedi nudi, di cui solo uno è parzialmente conservato, su una base, anch'essa lacunosa, che plausibilmente doveva rappresentare una roccia o la sommità di una rupe.
La giovane fanciulla indossa un lungo e leggero chitone con *kolpos* allacciato ai lati dello scollo circolare e modellato da pieghe disposte a 'V' che separano i seni. Il corpetto è fasciato appena sotto il petto da una sottile e stretta fettuccia che, bloccata al centro da un *Herakleskноten*, forma un *apoptygma* che le copre il ventre e i fianchi.
Il chitone scende fluidamente. Il movimento del morbido e sottile panneggio esalta la plasticità delle forme, restituendo una raffinatezza esecutiva che denuncia la qualità artistica dell'opera, che si rivela notevole, sebbene accademica e poco coloristica. Il chitone, per effetto del vento contrario, nell'aderire perfettamente alle gambe della figura, appare leggerissimo, quasi inconsistente, facendo risaltare l'anatomia degli arti inferiori. Al contrario, le lunghe pieghe che discendono tra le gambe e ai lati di esse, rendono più pesante il tessuto e più ricco il panneggio che si schiaccia sulla parte anteriore del busto in minute pieghe e va gonfiandosi, a causa del vento, dietro il corpo, al di sotto delle ali, di cui purtroppo resta solo l'attaccatura.
Dalla lettura della parte posteriore è possibile osservare le aree di innesto delle grandi ali che danno origine a un profondo solco lungo l'intera superficie dorsale, lasciando così percepire il fluido movimento dell'apertura alare.
La statua è da inquadrare cronologicamente, per la lavorazione delle pieghe e la qualità del marmo, tra la fine del I e gli inizi II secolo d.C.
L'esemplare non viene elencato nel *Catalogo delle sculture antiche del Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli* e, dalla documentazione disponibile in archivio, si evince che la statua, divisa in due tronconi, fu conservata dal 1980 nell'Antiquarium – oggi Museo dei Gladiatori – all'interno dell'area archeologica dell'Anfiteatro campano.
Nel 2013 fu trasportata nel Laboratorio di Restauro del Museo Archeologico dell'Antica Capua e sottoposta a interventi di restauro e ricomposizione dell'intera figura per essere esposta all'ingresso del Parco Archeologico dell'Anfiteatro campano. La scultura, frammentaria e lacunosa, presentava alterazioni superficiali causate dalla lunga esposizione agli agenti atmosferici (patina biologica e incrostazioni di natura inorganica) che richiesero trattamenti biologici, lavaggi e interventi diversificati su tutta la superficie lapidea. Successivamente la scultura ha mostrato lesioni in diversi punti del troncone inferiore per la compressione anomala del busto dovuta anche alla mancanza delle ali, che in antico costituivano fondamentale elemento di equilibrio per il bilanciamento del suo peso.

Dopo il restauro

La scultura in esposizione nel Parco Archeologico dell'Anfiteatro campano (giugno 2013)

Il 'nuovo restauro' della *Nike* di Capua, promosso dal Polo Museale della Campania, è stato selezionato per la diciottesima edizione del progetto *Restituzioni*, finanziato da Intesa Sanpaolo e realizzato da Alfa Restauri.

L'esemplare, restaurato e presentato in occasione della mostra *Restituzioni 2018* presso la Sala delle Arti de La Venaria Reale di Torino dal 27 marzo al 16 settembre 2018, al suo ritorno, sarà esposto nel Museo Archeologico dell'Antica Capua e costituirà uno dei principali motivi di promozione della conoscenza ed elemento attrattore per le migliaia di persone che visitano il circuito archeologico.

I dati relativi al rinvenimento sono quanto mai parziali e non consentono, allo stato attuale delle ricerche, di stabilire con esattezza il contesto da cui essa proviene, tuttavia, trattandosi di una statua di notevoli dimensioni e pregio, raffigurante Nike, venerata perlopiù quale dea della vittoria sia in guerra sia in gare atletiche, è verosimile ipotizzarne l'originaria collocazione a scopo decorativo, propiziatorio o celebrativo nell'ambito di un monumento pubblico particolarmente prestigioso e importante. Pertanto, dall'analisi di diversi elementi, quali la datazione, il tipo di marmo e le misure – tra l'altro assai vicine a quelle dell'*Afrodite di Capua* che sfiorano i 2,20 metri – sarebbe possibile ipotizzarne la pertinenza alla decorazione dell'Anfiteatro.

La nostra *Nike* rientra nell'ambito della ricca produzione di grande e media statuaria capuana di età ro-

Dopo il restauro, lato sinistro

mana che è testimoniata dal ritrovamento, frutto di una continua e assidua tutela sul territorio, di altre opere di pregevole fattura che adornavano ed arricchivano edifici pubblici di una certa importanza e lussuose abitazioni private.
Recenti attività di ricognizione dei depositi, finalizzate all'allestimento di una sezione dedicata alla romanità, hanno infatti consentito di avere maggiore contezza della presenza di media e grande plastica di età romana di produzione capuana.
Si tratta di immagini, ora parziali ora complete, che riescono a restituirci l'idea dell'intensa attività delle *élites* della città e la qualità dei monumenti, siano essi pubblici o privati, che rendevano *Capua urbs maxima opulentissimaque Italiae* (Liv. VII, 31).
Tra statue di piccole e medie dimensioni, verosimilmente con funzione decorativa di *domus* private, compaiono anche sculture di grandi dimensioni, talvolta superiori al vero. Tra queste, si annoverano le copie romane dell'*Afrodite* tipo 'Cnidia', del *Satiro a riposo* di Prassitele, nonché una rappresentazione di *Eracle* confrontabile con il tipo definito 'Albertini' del Museo Nazionale Romano o con l'esemplare delle terme del 'Capaccio'.
Tra questi esempi spicca una scultura in marmo pentelico, di recente ritrovamento, raffigurante Trittolemo, figlio del re di Eleusi Celeo, l'unico esempio a noi noto di rappresentazione dell'eroe attico a tutto tondo. Ed è appunto nell'ambito di questa produzione, che interessò le diverse fasi della Capua romana, che si inserisce, con la sua maestosità, la *Nike* di Capua.

Bibliografia

***Catalogo delle scolture* 1880**, IV, pp. 164-195; ***Nike* 2005**; **Cristilli 2007**, pp. 187-201; **Foresta 2007-2008**, pp. 93-112; **Cristilli 2012**, pp. 114-117; *Immaginando città* 2014; **Gennarelli 2016**, pp. 108-117.

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La statua, al momento del restauro, si presentava in stato frammentario. L'elemento di dimensione maggiore era costituito dalla parte superiore del corpo, dal collo fino alle ginocchia, del peso di 500 kg. La parte inferiore, dalle ginocchia in giù, era a sua volta scomposta in numerosi frammenti di varie dimensioni. Dalla superficie di contatto del busto sporgevano due barre in acciaio filettate del diametro di 2 cm, lunghe rispettivamente 28 e 34 cm, fortemente deformate, inserite nel marmo per circa 15 cm di profondità e fissate con resina epossidica: esse costituivano il sistema di imperniatura usato per vela ricomposizione della statua nel corso di un precedente intervento (fig. 1). Col passare del tempo tuttavia le sollecitazioni meccaniche causate dai perni, avevano provocato, nella parte inferiore, lesioni, fratture e il distacco di numerosi frammenti di varie dimensioni (fig. 2). Sulle superfici di contatto tra il busto e le gambe era stato steso uno strato di resina epossidica e la giunzione tra le due parti era stata stuccata con una malta di colore bianco. Sotto la superficie di appoggio della parte inferiore della statua erano presenti altre quattro barre filettate, in passato inserite in una base di cemento non più in opera al momento del presente intervento (fig. 3).
Una di queste, sempre del diametro di 2 cm e lunga 34 cm, aveva causato il distacco di un grosso frammento che includeva il piede sinistro, e una profonda lesione che dal centro della sede del perno si spingeva verso l'interno della base.
La superficie si presentava fortemente degradata per la presenza di estesi fenomeni di corrosione e per la perdita dei dettagli più minuti del modellato, in particolare le pieghe del panneggio, a causa dell'azione del tempo e degli agenti atmosferici. Il marmo era tuttavia

1. Particolare dei vecchi perni in acciaio sulla superficie di contatto del busto

2. Stato di conservazione, particolare dei distacchi di frammenti sulla base. È visibile un perno ancora inserito nell'alloggiamento e rivestito da uno strato di resina epossidica

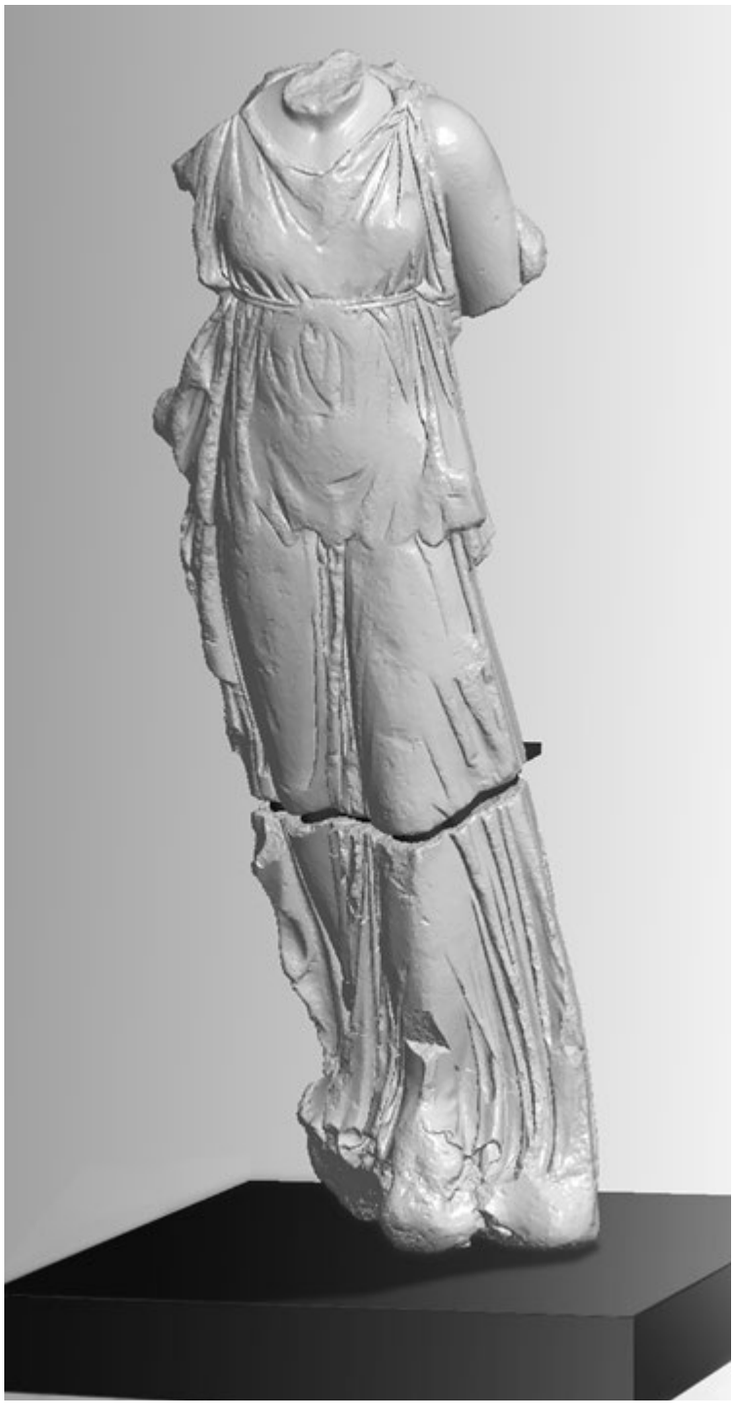
3. Stato di conservazione, particolare della parte inferiore. Sono visibili i quattro perni in acciaio che assicuravano la statua a una base in cemento successivamente demolita

5. Scansione digitale 3D a luce blu

4. Durante il restauro, il frammento superiore nella fase di movimentazione

pulito e consolidato, in quanto l'opera è stata interessata da un restauro in tempi recenti.
Solamente nella parte inferiore erano presenti patine e schizzi di cemento dovuti alla messa in opera di una base d'appoggio in cemento successivamente rimossa.

Intervento di restauro
Nel laboratorio è stata allestita una struttura metallica alla quale sono stati agganciati tre paranchi manuali a catena ciascuno della portata di 500 kg (fig. 4).
Dopo avere documentato fotograficamente e catalogato tutti i frammenti, sono state estratte le due barre filettate inserite nel busto. Lo strato di resina epossidica presente sulle superfici di contatto e le stuccature sulla giunzione sono state asportate meccanicamente a bisturi e con microscalpelli.
Successivamente è stata eseguita la digitalizzazione 3D di tutti gli elementi che costituivano l'opera, al fine di ottenere una ricostruzione virtuale sulla base della quale elaborare il progetto di ricomposizione della statua. La scansione è stata effettuata con un sistema ottico topometrico ATOS CS 5M a luce blu di ultima generazione della GOM, nella configurazione più adatta alle dimensioni dell'oggetto (fig. 5).



6. Il modello tridimensionale della Nike ricomposta, visione di trequarti

7. Il modello tridimensionale della Nike ricomposta, visione frontale

Sulla base dei risultati ottenuti, la soluzione individuata è stata quella di sostenere la parte superiore con una mensola in acciaio sagomata, in maniera da poter ricomporre l'immagine della statua, senza che la parte superiore scaricasse il peso su quella inferiore. La piastra è sorretta da un supporto costituito da un montante verticale posto sul retro, a sua volta fissato a una base in acciaio di forma quadrata di 124 cm per lato. Il frammento superiore è fissato alla piastra grazie a due perni che si inseriscono nei fori già presenti nel manufatto (figg. 6-7).

I frammenti che costituivano la parte inferiore sono stati ricomposti con l'impiego di resina epossidica bicomponente Raku-Tool EL2500 leggermente addensata con l'aggiunta di silice micronizzata. Nel caso della lesione presente alla base del frammento inferiore, la stessa resina è stata iniettata pura; per evitare fuoriuscite, la lesione è stata sigillata con una resina termoplastica successivamente rimossa.

L'intervento conservativo ha infine compreso la rimozione meccanica, con bisturi, delle tracce di cemento presenti sulla superficie, restituendo così una migliore leggibilità all'opera.

9. Manifattura bizantina o armena
Manifattura periferica di Bisanzio
Frammenti provenienti dalla tomba di San Giuliano a Rimini
(*Sciamito con leoni andanti entro* rotae *o* roundels, *Sciamito con grifi entro* rotae *o* roundels)
IX-X secolo
X-XI secolo (?)

tecnica/materiali
tessuti in seta; sciamito operato a tre trame (*Sciamito con leoni andanti entro* rotae *o* roundels); sciamito operato a due trame (*Sciamito con grifi entro* rotae *o* roundels)

dimensioni
92 × 141 cm (*Sciamito con leoni andanti entro* rotae *o* roundels)
93 × 214 cm (*Sciamito con grifi entro* rotae *o* roundels)

provenienza
Rimini, chiesa di San Giuliano, acquisto 1912

collocazione
Ravenna, Museo Nazionale (invv. 2483, 2482)

scheda storico-artistica
Emanuela Fiori

relazione di restauro
Stellina Cherubini, Ivana Micheletti, Regula Schorta

relazione tecnico-scientifica
Annalisa Biselli

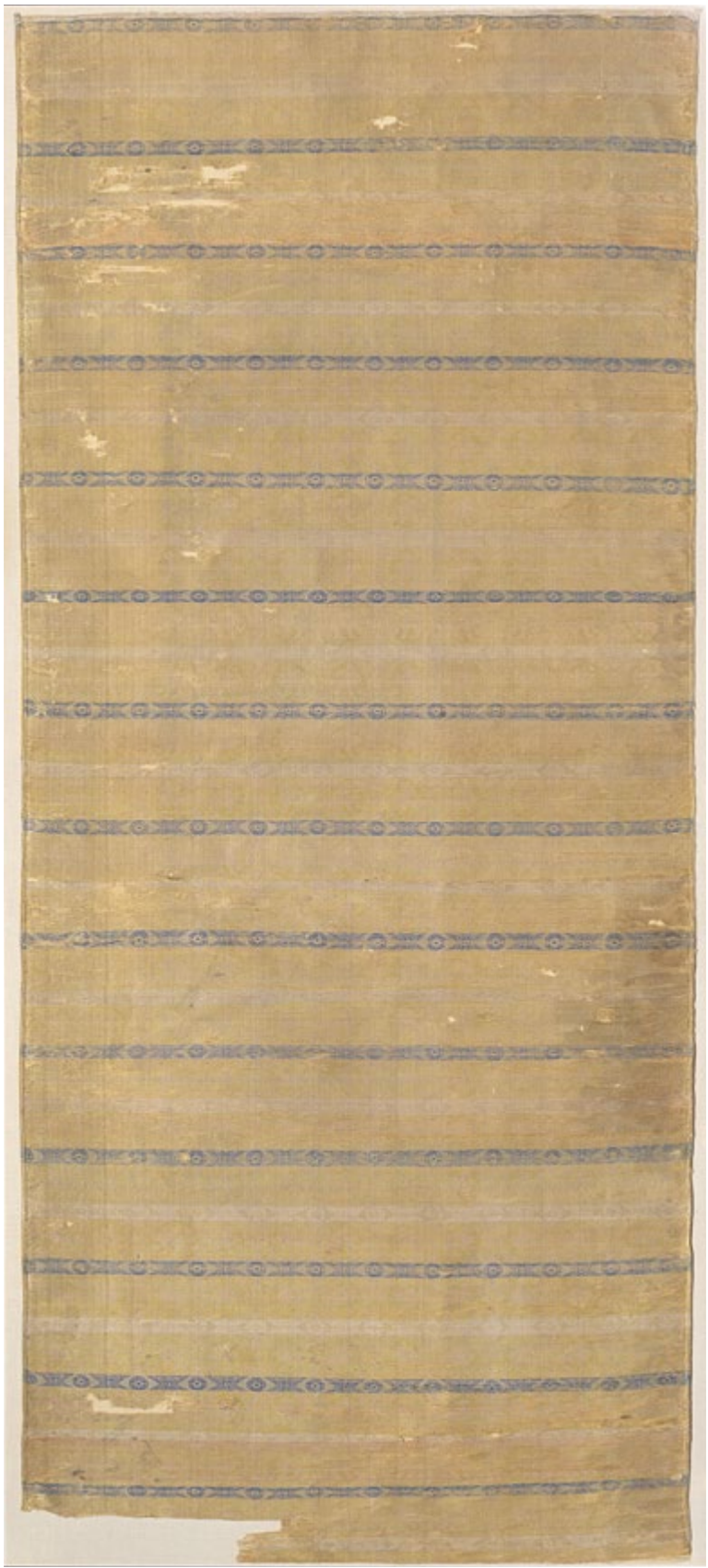
restauro
R.T. Restauro Tessile, Albinea (Reggio Emilia)

con la direzione di Emanuela Fiori (direttore Museo Nazionale di Ravenna / Basilica di Sant'Apollinare in Classe e Battistero degli Ariani)

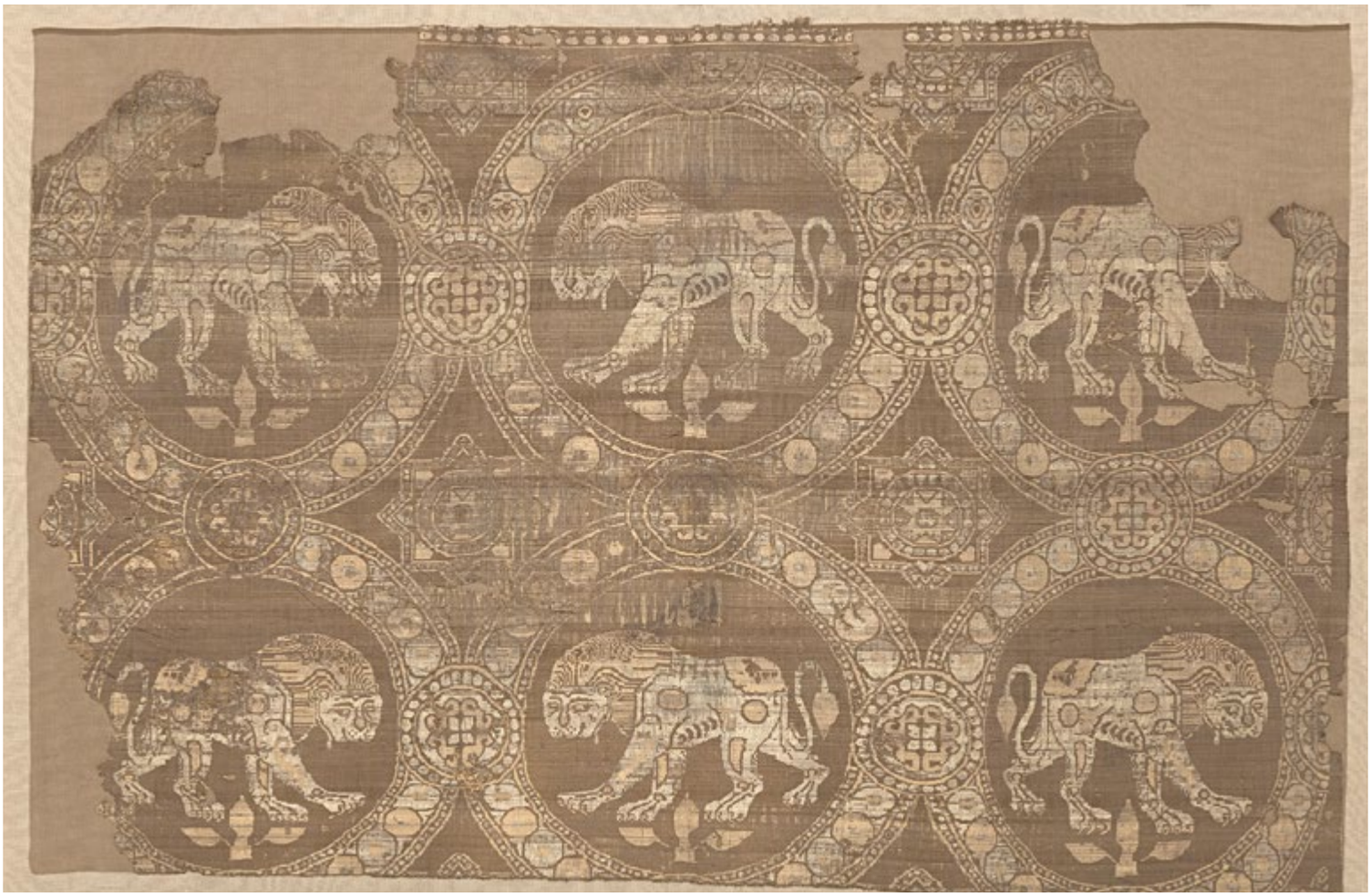
indagini
Stefano Vanin (reader in Biologia Forense, Università di Huddersfield, Regno Unito); Gian Maria Colonna (responsabile Settore Analisi Chimiche Ambientali, Innovhub - Stazioni Sperimentali per l'Industria - Divisione Seta Milano)

Sciamito con leoni andanti entro rotae *o* roundels
altezza del tessuto: non rilevabile (superiore ai 141 cm), verosimilmente intorno a 188 cm, ipotizzando la mancanza di un *roundel* per completare il modulo di disegno
cimosa: non riscontrata; verosimilmente situata dopo la campitura unita che segue la fine del disegno sul lato destro: si rilevano 53 fili dell'ordito di legatura dal termine del disegno ai margini finali del tessuto
inizio / fine pezza: parziale, situata lungo il margine superiore del frammento, e definita da una doppia cornice contenente perle seguenti (1,8 cm), formata da tutti gli orditi di fondo e di legatura, tagliati a 1 cm, raggruppati ogni 1,1 cm circa e trattenuti da un filo in lino bianco 2 capi S, ognuno x capi Z
rapporto di disegno: non rilevabile; in larghezza verosimilmente 95,5 cm (i *roundels* presentano misure variabili che vanno dai 43 ai 49,5 cm di diametro)
numero di orditi: 2 (uno di fondo e uno di legatura)
materiale / numero capi / torsione / colore: di fondo, seta, x capi, torsione Z, marrone; di legatura, seta, 2 capi torsione Z, marrone dorato
proporzione: 2 fili di fondo / 1 filo di legatura
scalinatura: 3 fili di fondo
riduzione: 26-28 fili di fondo al cm (13-14 di legatura)
numero di trame: 3
materiale / numero capi / torsione / colore: seta, x capi, senza torsione apparente STA, marrone; seta, x capi, senza torsione apparente STA, beige dorato; seta, x capi, senza torsione apparente STA, azzurro chiaro
proporzione: 1/1/1
scalinatura: 2 passate
riduzione: 30-32 passate al cm

Sciamito con grifi entro rotae *o* roundels
altezza del tessuto: 93 cm (con cimose)
cimosa: 0,6 cm in saia 1 lega 2 S formata da tutte le trame e da 6 fili di ordito in lino bianco, 4 capi S ognuno x capi Z
inizio / fine pezza (?): 0,9 cm formata da 12 passate di trama in lino, ognuna 2 capi Z ora slegate (non sono state rilevate tracce degli orditi di fondo e di legatura)
rapporto di disegno: 15,9 × 8,2 cm (11,5 *roundels* nell'altezza del tessuto)
numero di orditi: 2 (uno di fondo e uno di legatura)
materiale / numero capi / torsione / colore: di fondo, seta, x capi, torsione Z, marrone; di legatura, seta, 2 capi torsione Z, marrone
proporzione: 1 filo di fondo / 1 filo di legatura
scalinatura: 1 filo di fondo
riduzione: 12-13 fili di fondo al cm (12-13 di legatura)
numero di trame: 2
materiale / numero capi / torsione / colore: seta, x capi, senza torsione apparente STA, rosa chiaro; seta, x capi, senza torsione apparente STA, giallo acceso variante in blu e avorio
proporzione: 1/1
scalinatura: 1 passata
riduzione: 34-40 passate al cm



Dopo il restauro, sciamito con grifi entro rotae *o* roundels



Dopo il restauro, sciamito con leoni andanti entro rotae *o* roundels

Scheda storico-artistica

I due drappi di seta appartengono al gruppo di tessuti estratti a seguito della «scoperchiatura dell'urna marmorea nella chiesa di San Giuliano in Rimini» (SABAP Ravenna, Archivio Storico, Processo verbale del 4 giugno 1910) che, secondo la leggenda religiosa, conteneva le spoglie del martire istriano Giuliano. Il sarcofago, trasportato miracolosamente dal mare sul litorale di Rimini al tempo di Ottone I (961-973), venne in seguito collocato nella chiesa del monastero dei Santi Pietro e Paolo poi intitolata al santo, dove tuttora è conservato nella parte terminale dell'abside. La tradizione agiografica fu raffigurata da Bitino da Faenza nella tavola del 1409 (**Tambini 2010**) che contribuì a mantenere viva la devozione dei riminesi nei confronti del santo giovanetto. Il sacello nel corso delle ristrutturazioni della chiesa fu spostato e fu oggetto di più ricognizioni (**Turchini 1992**, pp. 191-194). In quella del 1584 si fa esplicita menzione di un tessuto che avvolgeva la reliquia, la cui descrizione corrisponde a uno tra i tanti frammenti rinvenuti e estratti dalla tomba nel giugno 1910 (**Taverna 2001**, p. 203). Conseguentemente a ciò Corrado Ricci, preoccupato per la possibile dispersione del contenuto del sarcofago, incaricò Giuseppe Gerola, da poco nominato Soprintendente ai Monumenti della Romagna, di effettuare un sopralluogo ricognitivo nell'autunno del 1910, di cui lo studioso diede conto pubblicamente l'anno seguente elencando i materiali ritrovati e ricostruendo la storia della venerata sepoltura (**Gerola 1911a**, pp. 106-120).

Per interessamento di Corrado Ricci, il 3 marzo 1911 il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti deliberò l'acquisto «per la somma di lire seimila dei tessuti preziosi bizantini trovati nell'Arca di San Giuliano e la destinazione al Regio Museo Nazionale di Ravenna» (SABAP Ravenna, Archivio Storico, Atto di cessione, 1 aprile 1912). L'autorizzazione all'alienazione fu subordinata all'impegno di utilizzare la somma ricavata per i lavori di restauro della chiesa. Questi frammenti di stoffe di varie epoche e fibre tessili (lino, seta e lana) fecero così il loro ingresso nel Museo Nazionale di Ravenna, dove vennero ad arricchire il patrimonio altomedioevale della collezione (***L'antico tessuto* 1937**).

Da punto di vista specialistico i tessuti restaurati nell'ambito di *Restituzioni* appartengono alla tipologia denominata sciamito – dal greco *hexamitos* – per la particolare legatura in diagonale il cui rapporto, nella versione classica (sciamito con leoni andanti), si compone di sei fili. Tecnicamente lo sciamito è caratterizzato da due orditi, uno di legatura che serve a trattenere le trame decorative e uno di fondo che non si intreccia, ma rimane a separazione delle trame stesse. Queste ultime nascondono completamente gli orditi donando a questa stoffa, particolarmente robusta e sostenuta, un aspetto compatto, satinato e brillante. Gli sciamiti, prodotti originariamente nell'area geografica mediorientale (Siria, Iran, Bisanzio) anche in altezze molto ampie, si diffusero in area mediterranea sotto forma di dono imperiale a principi, alti dignitari o membri del clero per essere poi utilizzati nelle vesti sacre oppure per avvolgere le

Prima e dopo il restauro, particolare dello sciamito con grifi entro rotae *o* roundels

Prima del restauro, particolare dello sciamito con grifi entro rotae *o* roundels

Prima del restauro, particolare del modulo di disegno dello sciamito con grifi entro rotae *o* roundels

reliquie. Il loro impiego in contesti liturgici, nell'abbigliamento regale e nell'arredo assunse così un valore di distinzione sociale, contenuto politico e religioso (**Cuoghi Costantini 2005**, p. 51).

Lo sciamito di dimensioni minori, che si trovava ripiegato sotto il capo del santo, caratterizzato da leoni andanti, è costituito da tre trame di seta di diverso colore (marrone, beige dorato e azzurro chiaro) e due orditi in seta, uno di fondo e l'altro di legatura, marrone scuro e marrone dorato. Lo sciamito più grande con decorazioni più minute, che avvolgeva il corpo del santo, appare di consistenza meno fine e compatta rispetto al precedente ed è costituito da due trame in seta di colore rosa chiaro e giallo acceso (variante in blu e avorio) e due orditi entrambi di colore marrone.

Lo sciamito più conosciuto presenta un disegno complesso organizzato secondo uno schema ripetuto una volta e mezzo; leoni andanti contrapposti sono racchiusi entro grandi cerchi (*rotae* o *roundels*) disposti su due file sovrapposte e tangenti attraverso orbicoli, simili alle rosette dei tessuti sassanidi. Al di sotto di ogni leone è collocata una piccola pianta a tre petali, probabile ricordo dell'*hom* o albero della vita (**Martini 1998a**, p. 40, n. 14). I cerchi sono limitati da un'alta cornice bordata di perle e riempita con elementi circolari a colori alternati. Gli spazi interstiziali sono occupati da stelle a otto punte, mentre fiori quadripetali occupano l'interno degli orbicoli nei punti di tangenza delle *rotae.* Questi motivi di valore decorativo più che simbolico sono frequentemente usati anche in ambito plastico e pittorico (**Taverna 2001**, p. 213).

Le figure dei leoni rappresentati di profilo, a esclusione della testa volta verso il riguardante, conservano un'intatta potenza e maestosità, seppure i colori oggi poco intensi rendano più sintetica una raffigurazione originariamente sontuosa. Fin dall'antichità la raffigurazione del leone è stata simbolo di virtù forti e vitali, non sempre positive a seconda delle diverse culture che lo hanno utilizzato. Nella cultura cristiana conserva la funzione apotropaica e solare, mantenendo le connotazioni relative alla regalità e al potere, tanto da comparire nelle preziose porpore bizantine (**Chiappori 1994**, p. 143) di cui l'esemplare di Rimini è un eccellente esempio, mantenendo nella fattura accurata e nell'incisività della raffigurazione l'impronta delle manifatture imperiali.

Lo sciamito di dimensioni maggiori

Particolari dello sciamito con leoni andanti entro rotae *o* roundels

ripropone elementi tipici della tessitura bizantina come bande ornate orizzontali e parallele, decorate a orbicoli che incorniciano figure di uccelli-grifoni affrontati a coppie. Il disegno è oggi purtroppo scarsamente leggibile, non tanto per le dimensioni miniaturistiche quanto per l'appiattimento delle fibre e il deterioramento cromatico.

Il motivo del grifone rappresentato in questo grande drappo è, analogamente a quello del leone, un simbolo iconografico molto diffuso nelle culture antiche, dove rappresenta la fusione tra elementi archetipali diversi, ed è tramite tra il mondo terreno e l'ultraterreno. In ambito cristiano anch'esso può assumere la connotazione cristologica perché come uccello-grifone, che unisce corpo leonino e testa di uccello, esprime la regalità e la forza nella rappresentazione del corpo di leone e la resurrezione nella raffigurazione dell'aquila. Sin dai tempi antichi l'iconografia del grifone è ricorrente negli ambiti funerari con valenza apotropaica nel mondo pagano e con una valenza più escatologica in ambito cristiano. Purtroppo la ripetitività nel corso dei secoli ne riduce il portato simbolico: come esemplificato, nel nostro caso, anche da una fattura tecnicamente meno raffinata rispetto al drappo con i leoni e da una maggiore semplificazione decorativa.

Per quanto concerne la datazione dei due drappi, la maggior parte degli studiosi propende per assegnarne l'esecuzione a manifatture bizantine tra il IX e l'XI secolo, sulla base delle caratteristiche esecutive e di confronti stilistici con l'esiguo numero di tessuti altomedioevali a *rotae* giunti sino a noi. In particolare, i raffronti maggiormente utili alla ricerca, seppure parziali, sono quelli riguardanti il drappo con i leoni, che trova eco in due doni serici imperiali: dal punto di vista iconografico con lo sciamito a fondo porpora conservato nel Museo Diocesano di Colonia, databile tra il 976 e il 1025, e per la raffinata impostazione con lo sciamito con elefanti entro *rotae*, proveniente dalla tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana e ritenuto dono di Ottone III. Si può quindi presumere che la tessitura di questo telo sia avvenuta in una manifattura bizantina tra X e XI secolo.

In anni più recenti per il telo con i grifi è stata avanzata l'ipotesi di un'esecuzione in ambito italiano (Venezia?) su influenza artistica bizantina e una datazione più avanzata agli inizi del XIII secolo, coerente con una delle aperture e *invenzioni* delle reliquie di San Giuliano avvenuta presumibilmente tra il 1229 e il 1234 (**Cuoghi Costantini 2005**, p. 55).

Al momento dell'acquisizione i tessuti si trovavano, come immaginabile, in uno stato di conservazione precario e, molti di questi, ridotti a frammenti. Vennero sottoposti a restauro nel 1914, in parte presso il museo e in parte a Firenze nel Laboratorio di Margherita Zei. Tale intervento fu il primo dei due restauri ai quali i tessuti sono stati sottoposti prima di quello odierno. Il secondo intervento riguardò solo i due drappi in esame e fu eseguito dal Laboratorio Arakhne di Claudia Kusch nel 1995. L'esposizione permanente era già stata interrotta alla fine degli anni Settanta e dopo l'ultimo restauro le stoffe non vennero più esposte, ma conservate in deposito. L'intervento attuale ha dato modo di approfondire la lettura tecnica del tessuto, di indagare sulle materie coloranti e ha permesso di raccogliere molti dati che attraverso il confronto con tessili simili comporranno nuovi tasselli di una storia ancora incompleta.
A protezione delle fragili condizioni dei due tessili si è concepita una struttura *ad hoc* che grazie all'utilizzo di una metodologia aggiornata e a materiali innovativi, permetterà finalmente l'allestimento definitivo nel Museo Nazionale di Ravenna. Si auspica che questo restauro sia solo l'inizio di un intervento più completo e capillare che consenta di restituire alla pubblica fruizione anche gli altri frammenti del gruppo, in particolare due raffinate stoffe di seta, eseguite con la tecnica del *taqueté* operato, databili tra il IV e il VI secolo, forse meno seducenti esteticamente, ma di grande importanza e significato storico.

Bibliografia
***L'antico tessuto* 1937**; **Gerola 1911a**, pp. 106-120; **Gerola 1911b**, pp. 21-22; M.G. **Maioli 1992**, p. 191; **Turchini 1992**, pp. 191-194; **Rizzardi 1993**, *passim*; **Chiappori 1994**, p.143; **Martini 1998a**, p. 40, n. 14, *passim*; **Stauffer 2000**, pp. 22-33; **Taverna 2001**, pp. 203, 213; **Cuoghi Costantini 2005**, pp. 51-62; **Il filo della storia 2005**, p. 83; **Martini 2005**, pp. 187-192.

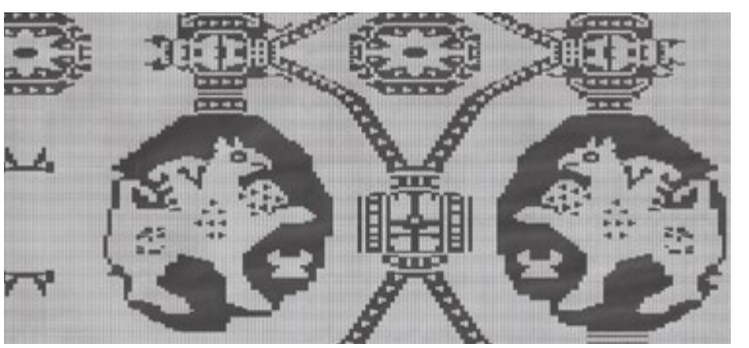
Relazione di restauro

Introduzione
La storia dell'arte tessile è tuttora piena di questioni irrisolte. Ciò dipende principalmente dal fatto che i luoghi di conservazione/esportazione e i luoghi di produzione differiscono ampiamente, in particolare per i tessuti serici. Le manifatture della seta in Europa, ebbero su larga scala inizio nel XII secolo in Italia e poco prima nella Spagna andalusa. I beni di importazione provenienti dal Vicino o Estremo Oriente tuttavia continuarono ad alimentare il mercato del tessile per tutto il XIV secolo. In molte delle aree di produzione, sia che si tratti della Persia Orientale (attuale Iraq), delle province bizantine o della stessa capitale Costantinopoli, non esistono sete conservate datate al Primo e Alto Medioevo e, allo stesso tempo, non si rinvengono notizie di come e da dove provengano i tessili conservati nei contesti europei.
Uno dei metodi che si è dimostrato più efficace nella ricerca delle origini delle sete medioevali è l'analisi della struttura tessile. Alcuni tessuti furono prodotti con telai altamente complessi che permettevano la manipolazione di migliaia di sottilissimi fili di seta e consentivano la ripetizione meccanica del modulo di disegno. Le tessiture sono testimonianze fattuali di questi telai e di per sé fonti evidenti di informazioni. Gli intrecci tessili e i telai hanno subito cambiamenti nel tempo e sviluppi diversi in differenti aree geografiche. Tuttavia, dato che la ricerca non ha ancora fornito risultati su criteri di semplice attribuzione che permettano una facile datazione, localizzazione o classificazione dei tessuti serici, ogni studio dettagliato che viene intrapreso, in particolare se riguarda frammenti di grandi dimensioni, fa progredire la conoscenza e offre un contributo sostanziale alla comprensione dell'arte tessile.
Entrambe le sete con leoni e grifi sono tessute in sciamito, la più comune 'armatura' impiegata durante tutto il primo millennio fino al XII secolo. Si evidenzia però come i due tessili differiscano molto tra loro non solo nel disegno ma anche nella consistenza, nei materiali e nel montaggio del telaio.
Il frammento con leoni presenta un modulo di disegno notevolmente ampio che si ripete specularmente su tutta la larghezza del telaio. Dato che si conserva parzialmente solo la riga verticale non decorata che precede la cimosa destra, si deve presumere che l'altezza completa del telaio contenesse quattro o persino cinque *roundels*, per un'altezza complessiva di 185 o 230 cm. Tale dato non è eccezionale in quanto le sete bizantine dell'XI secolo potevano raggiungere da cimosa a cimosa anche i 250 cm: rimane comunque notevole in questo sciamito la ripetizione del modulo. Nonostante i moduli di disegno di una fila orizzontale siano tecnicamente identici o speculari, ci sono evidenti differenze tra le due file. Ciò si nota in maniera più chiara nelle larghe perle che decorano la cornice del medaglione: quelle nella metà alta dei *roundels* della fila superiore mostrano dettagli di elementi floreali, mentre tutti gli altri contengono solo perle circolari. Altri elementi non perfettamente ripetuti sono la punta delle code dei leoni, i punti circolari posizionati su anche e scapole e l'elemento floreale che decora il quarto posteriore dell'animale. Tutti presentano linee di contorno, sia azzurro chiaro sia gialle, nella fila superiore ma non sono decorate nella fila inferiore: questi cambiamenti devono essere stati decisi deliberatamente e implicano una sapiente azione sul meccanismo della programmazione del telaio.
L'individuazione e la localizzazione di queste manipolazioni costituisce uno strumento essenziale per la comprensione del funzionamento del telaio e quindi per la ricostruzione degli strumenti di un'industria tessile altamente qualificata.
Nell'insieme i leoni danno l'impressione di essere stati prodotti in una manifattura molto ambiziosa ma non completamente all'avanguardia. Al di là di questi cambi o semplificazioni nel disegno, ci sono molte altre incongruenze che devono essere motivate come errori, momenti di disattenzione durante il montaggio del telaio o altre coincidenze. Inoltre, lo schema cromatico del frammento non trova paralleli nelle tessiture seriche bizantine in cui prevalgono colori intensi e brillanti. Anche imputando l'attuale aspetto a un accentuato degrado fotocromatico o a un cambiamento di colore, ciò non troverebbe corrispondenza nella stabilità dei pigmenti impiegati per la tintura delle sete bizantine. Tutte queste osservazioni potrebbero forse essere meglio motivate se si guardasse a un centro produttivo fortemente influenzato dal gusto e dall'arte bizantina, ma sufficientemente isolato per non condividere la conoscenza tecnica dei laboratori principali.
La seta con grifi ha una qualità di tessitura molto differente, nonostante l'intreccio tessile sia fondamentalmente lo stesso dello sciamito con leoni. La peculiarità più evidente consiste nei fili di ordito estremamente sottili che risultano non solo in uno stato di conservazione davvero molto precario, ma conferiscono alla tessitura una fragilità di struttura comunque abbastanza in linea con il disegno minuto. I fili di trama mostrano sostanziali variazioni nello spessore dando un effetto di superficie irregolare. Come per la seta con leoni il modulo rivela numerosi errori e irregolarità. L'accurata messa in carta del modulo, filo per filo, eseguito durante il restauro, dimostra che molti di questi errori sono stati commessi già al momento della programmazione del telaio.
I dati raccolti danno inoltre prova del fatto che tutte le irregolarità delle singole unità base del disegno sono ripetute meccanicamente e puntualmente, sia in senso trama sia in senso ordito. Le dettagliate analisi rafforzano inoltre l'impressione che la seta sia stata prodotta in un laboratorio in un certo qual modo meno evoluto.
La seta con grifi è completa di entrambe le cimose e inizio/fine pezza. Gli spessi fili di lino che formano la cimosa forniscono la motivazione dell'usuale taglio dei bordi: la discrepanza tra la seta sottile e leggera e le pesanti cimose è infatti utile durante

la tessitura, ma fastidiosa se la seta è utilizzata per cucire un abito o un altro oggetto. Questa è anche la ragione per cui sete di questa leggerezza sono raramente conservate in tutta la loro altezza.
Considerando che in questo tipo di tessili la cimosa può interrompere il disegno in qualsiasi punto e non è preceduta da una riga semplice non decorata, l'altezza della pezza non può essere calcolata dopo che le cimose vengono tagliate. Il reperto con grifi è, in questo senso, una testimonianza molto importante per ricavare un'informazione che purtroppo manca nella maggior parte delle sete di questo tipo. Il materiale, le caratteristiche cromatiche e i dettagli tecnici di tessitura come la proporzione 1:1 degli orditi di fondo e di legatura, o la sequenza consecutiva delle trame può aiutare a determinare il luogo di origine.
Il telo con grifi mostra per tutti questi aspetti una forte relazione con le sete spagnole del XII o inizi del XIII secolo. L'industria serica iberica, a quest'epoca, era fortemente influenzata dalle sete prodotte in Iraq: tessuti provenienti da Baghdad erano tenuti in altissima considerazione e spesso imitati, quando non falsificati. È molto difficile pertanto distinguere i manufatti provenienti da queste due aree da quelli che seguono i modelli spagnoli come, per esempio, le manifatture nel sud-ovest della Francia o in Italia.
Anche se a oggi il luogo di produzione non può essere determinato, le analisi sui materiali costituenti il telo con grifi e la minuziosa documentazione della tecnica produttiva, fornisce importanti risultati che consentono di delineare i tratti del contesto manifatturiero del tessile che ci si augura prima o poi possa essere localizzato con certezza.
R.S.

Premessa metodologica
Sebbene i due teli siano già stati sottoposti a restauro negli anni Novanta, la loro fragilità e rilevanza storico-artistica ha determinato la scelta di un nuovo intervento, nell'ambito del progetto *Restituzioni 2018*, con finalità non solo di pura conservazione, ma soprattutto di studio e ricerca.
La metodologia applicata a questo genere di tessili ha conosciuto infatti, nel corso degli ultimi decenni uno sviluppo nuovo, volto all'acquisizione di una consapevolezza profonda del loro valore 'archeologico'. Ciò impone *in primis* un agire conservativo, capace di sviluppare in parallelo azioni di pulitura, messa in ordine e risarcimento non invasive con indagini di carattere storico e tecnico.
L'attuale restauro si pone comunque in continuità con il precedente, condividendone gli intenti ma al tempo stesso approfondendo quel senso del 'conoscere conservando', che diventa possibile in modo puntuale solo quando l'opera si trova tra le mani del restauratore.
Questo momento si è trasformato, nel nostro caso, in un confronto diretto e fattivo con la direzione di una delle Istituzioni europee più aggiornate sullo studio dei tessili – la Fondazione Abegg Stiftung di Riggisberg (Berna) –, sia per quanto riguarda le modalità di analisi che di esposizione di frammenti antichi. Insieme a Emanuela Fiori (Museo Nazionale di Ravenna), si è inoltre avviata una riflessione sulle modalità di un'adeguata collocazione nel Museo, avvalendoci delle innovazioni tecnologiche oggi disponibili, con l'obiettivo di garantirne la migliore fruizione possibile.
Al momento della rimozione dei vetri di chiusura è apparso subito evidente uno schiacciamento apprezzabile delle fibre, dovuto alla pressione diretta delle lastre stesse e al fatto che per lunghi periodi i due pannelli erano stati immagazzinati orizzontalmente.
La fragilità generale di entrambi, più rilevante nel telo con grifi, ha imposto di escludere un consolidamento a cucito che sarebbe stato comunque troppo invasivo e inefficace al fissaggio di tutte le criticità presenti. Si trattava dunque di bilanciare le esigenze del restauro e la restituzione a un pubblico-fruitore di due beni che fossero leggibili pur nella loro frammentarietà.

1. Durante il restauro, sciamito con grifi, lettura dei fili al cm


2. Durante il restauro, sciamito con grifi, messa in carta del modulo di disegno

3. Durante il restauro, messa in carta del modulo di disegno

Muovendosi in questa direzione si è deciso di riproporre l'esposizione di entrambi i pannelli in posizione verticale, valutandola come l'unica possibilità in grado di favorire appieno la percezione della ricchezza decorativa e materica dei tessili. A ciò si aggiunge il vantaggio dell'alleggerimento

del peso del vetro sulla seta antica, che si riduce per effetto della gravità. Un appropriato montaggio a pressione dei tessili su pannello ha inoltre la caratteristica della totale reversibilità dell'intervento, in quanto consente di conservare il tessuto nel suo stato di frammento senza interferenze. Per la salvaguardia dei drappi dallo schiacciamento, è stato adottato un sistema di rivestimento dei pannelli con più strati di tessuto, di cui l'ultimo sagomato, secondo le modalità messe a punto e attualmente in uso nella sezione museale dell'Abegg Stiftung.

Sostituendo i pannelli originari con nuove tavole conformi alle attuali normative europee, si è voluto eliminare il rischio di contaminazioni delle fibre con sostanze potenzialmente dannose. Utilizzando un vetro acrilico museale, anziché vetri tradizionali, si sono mantenute le garanzie di infrangibilità, di protezione dai raggi UV e di antiriflesso a fronte di una notevole riduzione del peso. Questo nuovo prodotto viene realizzato in dimensioni maggiori di quelle consentite dal vetro classico e questo ha permesso di aumentare la cornice perimetrale intorno ai due frammenti per conferire loro maggiore rilievo.

L'aggiornamento tecnologico è divenuto quindi parte integrante del recente restauro, come garanzia di un miglioramento conservativo e del mantenimento degli oggetti inalterati.

La riflessione sulla fruibilità finale dei due teli è stata condotta parallelamente, fin dall'inizio, alle indagini conoscitive degli sciamiti stessi, cogliendo l'occasione del restauro per raccogliere il maggior numero di informazioni e dati inediti da rendere disponibili per gli studi futuri.

Affrontare l'analisi di questi tessili significa indagare la tipologia delle fibre (fig. 1), la loro tecnologia produttiva e tintoria, gli schemi tecnici di montaggio del telaio ricavandoli dalla messa in carta del modulo decorativo, ricostruendo inoltre l'altezza complessiva dei teli. Tutto a supporto di quelle indagini autoptiche di carattere iconografico che non necessitano di una manipolazione dell'oggetto. Entrambi i pezzi, infatti, presentano particolarità di tessitura, dettagli merceologici e incongruenze cromatiche che a un attento esame hanno reso necessari approfondimenti di indagine di tipo anche chimico-fisico.

4. Durante il restauro, rilievo del disegno

La campionatura dei filati nel drappo con i leoni andanti ha rivelato la presenza di tracce di tintura in rosso, che a oggi, in una visione complessiva del tessile, appare impercettibile in quanto le campiture principali risultano di un tono bruno. Questo dato connesso a quanto riferito in documenti d'archivio e testi che riferiscono dei primi ritrovamenti nell'arca del Santo: «la stoffa colorita di quella parte marrone che corrisponde alla porpora» (**Gerola 1911a**, p. 114) hanno imposto un'indagine sulle sostanze coloranti condotte con un'analisi cromatografica (HPLC). La stessa tipologia di indagine sui coloranti è stata eseguita sul telo con grifi, non solo per completezza di studio, ma anche per tentare un'individuazione di principi tintori specifici che potessero fornire informazioni possibili sull'area di provenienza delle fibre tinte, consentendo così l'attribuzione del pezzo a una manifattura che per ora rimane incerta.

Una parte rilevante dello studio si è anche concentrata sulla restituzione con riporto su carta del modulo di disegno dello sciamito con grifi (figg. 2-3): in questo caso il degrado delle fibre dovuto anche alla tessitura poco compatta rende infatti difficilmente comprensibile l'articolarsi del decoro, a discapito di un suo apprezzamento estetico. Da qui la necessità di ristabilire con correttezza scientifica il modulo completo, derivandone non solo importanti informazioni tecniche sul montaggio del telaio di produzione, ma dando la possibilità di rendere percepibile a occhi non esperti la raffinatezza del disegno.

Stato di conservazione

I due antichi reperti tessili sono stati oggetto, dal momento del loro ritrovamento, di alcuni interventi conservativi. Il più recente, eseguito nel 1995, volto alla pulitura e al consolidamento degli stessi, ha reso le opere, nonostante la loro intrinseca fragilità, fruibili con esposizione in verticale, collocando i due teli su pannello di multistrato chiuso a pressione con lastra di vetro.

Nel corso di questo intervento di restauro entrambi gli sciamiti sono stati supportati con velo totale di seta: nel caso della sete con i leoni andanti in doppio strato, cucito solo con una filza lungo il margine orizzontale superiore e lasciando quindi liberi tutti i margini frammentati. Il drappo con grifi è stato invece consolidato anche mediante filze a pioggia ogni 8-10 cm. Quest'ultimo infatti si presentava in una condizione conservativa più precaria, con orditi spezzati e trame libere slegate su tutta la superficie.

L'impressione generale, al momento dell'analisi, di superficie traslucida riscontrabile su entrambi i teli, conferiva un effetto penalizzante

5. Durante il restauro, sistemazione dei fili scomposti

7. Durante il restauro, reidratazione e allineamento dei fili

6. Durante il restauro, reidratazione e posizionamento dei fili

riguardo sia alla lettura del disegno sia alla relativa percezione cromatica, con un effetto di cambiamento di colore di natura non fisico-chimica, ma ottica. Ciò è stato ricondotto, da un lato alla pressione prodotta dalle lastre di vetro della pannellatura, che aveva indotto un appiattimento delle fibre di seta, essendo stati conservati su piano orizzontale per lungo tempo. D'altro canto, è stato ritenuto possibile che si trattasse anche di un effetto risultante dall'asciugatura dei frammenti dopo la pulitura ad acqua eseguita nei precedenti restauri, secondo una metodologia usuale che prevedeva il posizionamento del dritto del tessuto rivolto a contatto con la superficie del piano di posizionamento.

La condizione generale di entrambi i manufatti era, al momento dell'attuale restauro, stabilizzata, ma restava di estrema fragilità per la perdita di flessibilità della seta.

Analisi tecniche e indagini diagnostiche conoscitive

Il nuovo intervento sui due pezzi di San Giuliano è stato colto come una preziosa occasione per la raccolta sistematica di tutte le informazioni e dati tecnico-scientifici che si potessero ottenere dall'osservazione ravvicinata e dalla manipolazione dei tessili, avvalendosi anche della collaborazione con professionisti che operano in settori vicini al restauro.

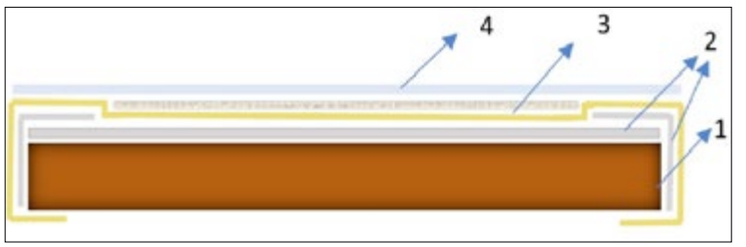
Una volta liberati dal vetro, i due tessuti sono stati sottoposti a un'attenta analisi sia delle relative caratteristiche tecniche (cfr. relazioni tecnico-scientifiche in calce) sia del loro stato conservativo.

Come primo passo è stata condotta una campagna fotografica professionale con la tecnica del Gigapixel: una sequenza di immagini fotografiche digitali eseguite con l'uso della tecnica dello *stitch*, consistente nell'unione via software di più immagini dello stesso soggetto. Ciò ha consentito di ottenere una restituzione digitale degli sciamiti con un altissimo livello di dettaglio, molto utile anche in fase di studio per cogliere particolari poco visibili a occhio nudo a causa del degrado delle fibre.

Parallelamente le indagini conoscitive si sono articolate in due direzioni: da un lato un lavoro di schedatura tecnica e rilievi grafici di entrambi i frammenti (fig. 4), dall'altro la campionatura dei filati da sottoporre a test specifici sui coloranti.

Per il drappo con leoni un rilievo a mano in scala 1:1 su Melinex, poi digitalizzato, ha consentito di tracciare una mappatura puntuale delle aree di degrado e, allo stesso tempo, avere una restituzione grafica del disegno in tutti i suoi dettagli. Il sistema decorativo del telo con grifi invece è stato indagato in modo più approfondito, con l'obiettivo di comprendere il modulo di disegno nella sua completa articolazione e darne una restituzione che potesse essere fruibile con chiarezza anche a un occhio non specializzato. Il degrado di tra-

me e orditi di questo sciamito rende percepibile in modo confuso l'impianto generale del tessuto, impedendone l'apprezzamento estetico. La messa in carta del modulo completo (figg. 2-3) ha permesso così di poter riprodurre il decoro e, grazie a una osservazione obbligata filo per filo, ha consentito di ottenere preziose informazioni sulle caratteristiche del telaio usato per la sua tessitura e sul livello di evoluzione tecnologica della manifattura di produzione.
Tutti i dati relativi alle caratteristiche merceologiche di trame e orditi e sull'intreccio tessile sono stati organizzati scientificamente in schede tecniche corredate da immagini ottenute con un microscopio digitale Dino-Lite a 60X e 200X ingrandimenti, documentando l''armatura' degli sciamiti, i singoli filati e i dettagli di cimose e di inizio/fine pezza ove presenti.
Sono stati sottoposti a indagine microbiologica anche i campioni di depositi di natura organica presenti in modo diffuso su tutta la superficie del drappo con grifi, che sono risultati essere residui di larve di *Tineola bisselliella*, comunemente conosciuta come tignola dei crini.
Si è ritenuto, infine, opportuno indagare in modo specifico un aspetto significativo dei due tessuti, ossia la loro gamma cromatica: la cromia di entrambi i pezzi appariva infatti incoerente rispetto alla vivacità e all'intensità dei colori impiegati nelle sete bizantine. L'intento quindi era di comprendere se l'aspetto con cui i tessili si presentavano fosse stato determinato da una scoloritura dei toni originali o fosse il risultato di una precisa e consapevole scelta estetica.
Allo stesso laboratorio sono state affidate le analisi merceologiche che confermano l'utilizzo della seta come fibra principale e del lino per i fili di cimosa e inizio/fine pezza del telo con grifi.
Numerose campionature con prelievi dei filati di trama e ordito sono stati sottoposti a indagini sui coloranti (cfr. il seguente paragrafo e la relazione tecnico-scientifica in calce). Alcuni fili prelevati dai due manufatti hanno colori definiti (blu, giallo, rosa), altri sono di colore bruno anche di diversa intensità.
Per il riconoscimento delle sostanze coloranti presenti si è ricorso a un confronto con sostanze di riferimento, di cui è noto l'utilizzo nell'arte tintoria. Il procedimento ha previsto l'estrazione dai campioni del colorante con adatto solvente, un'analisi cromatografica (HPLC) per separare e caratterizzare le sostanze estratte e il confronto con i prodotti di riferimento a disposizione.
Dai risultati ottenuti si è potuto concludere che: il colore blu è dovuto ai componenti (indigotina e indirubina) dell'indaco (*Indigofera tinctoria*) o del guado (*Isatis tinctoria*), rilevato nelle trame delle bande blu del drappo con grifi e nelle trame azzurre delle perle che incorniciano alcuni *roundels* con leoni; il colore giallo è dovuto ai componenti (luteolina e apigenina) della reseda (*Reseda luteola*) individuato nelle trame gialle delle campiture maggiori dei *roundels* del telo con grifi e nelle trame del corpo dei leoni; il colore rosa è dovuto alla brasileina che si trova in diverse specie del genere *Caesalpinia* riscontrata nelle trame rosate che definiscono tutto il fondo dello sciamito con grifi; il colore bruno è associabile alla presenza di sostanze tanniche individuate in tutti gli orditi di entrambi i pezzi, nonché in tutte le trame con una gamma cromatica che include dal bianco perla delle bande chiare dei grifi, al rosaceo delle perle della cornice superiore dei leoni a tutti i toni bruni degli altri elementi del decoro.
La differenziazione delle sostanze a base di tannini non è stata possibile, in quanto risultato di miscele complesse di composti strutturalmente molto simili. Inoltre la composizione delle stesse dipende non solo dalla specie vegetale, ma anche dalla stagione di raccolta e dai trattamenti di estrazione. L'analisi dei metalli presenti è in accordo con le procedure di tintura tradizionali che prevedono la mordenzatura della seta prima o durante il processo. È stata rilevata la presenza di alluminio, ferro e stagno e tra questi l'alluminio risulta presente in tutti i campioni, potendo così indicare l'utilizzo di allume come mordenzante maggiormente impiegato.



8. Durante il restauro, grafico del pannello

Restauro e risoluzione espositiva
Lo stato conservativo dei due preziosi sciamiti, ci ha fatto escludere un ulteriore infittimento delle cuciture che si sarebbe rivelato troppo invasivo e comunque inefficace a un loro consolidamento totale. Infatti sono stati eseguiti i test di cucitura al fine di verificare la possibilità di intervenire con un ulteriore fissaggio dei filati, che si è rivelato inopportuno per l'estrema compromissione delle fibre (fig. 5). Per le stesse ragioni si è scelto di non rimuovere gli attuali supporti in velo di Lione tinti peraltro in giusta tonalità.
Si è testata la possibilità di trattare le fibre con vapore freddo a ultrasuoni per ristabilire un buon livello di idratazione della seta e migliorare l'effetto evidente di appiattimento superficiale (figg. 6-8). I risultati più apprezzabili ottenuti si sono riscontrati sul drappo con grifi.
Consapevoli che la piena valorizzazione estetica dei due teli è riscontrabile solo con una visione verticale delle opere, che permette tra l'altro anche la lettura corretta del motivo decorativo, si è scelto di riproporre la loro messa a pannello sotto vetro. Questa soluzione è stata attuata con una nuova metodologia e materiali rinnovati che diventano parte integrante del processo di restauro.
Tale sistema ha come obiettivo la conservazione dei tessili particolarmente fragili, escludendo operazioni di consolidamento a cucito, secondo il principio della totale reversibilità del restauro.
Il metodo di realizzazione di pannelli di questo tipo è stato messo a punto dalla Fondazione Abegg (Riggisberg, Berna) che lo utilizza da tempo all'interno del proprio spazio museale dedicato all'esposizione di frammenti e reperti tessili antichi.
I pannelli in oggetto (fig. 7) sono stati confezionati con un supporto in legno listellare nobilitato con finitura pioppo [1] rivestito a più strati con tessuti diversi.
Un primo livello in mollettone di cotone con trattamento ignifugo funge da rivestimento base al pannello. Un secondo livello, sempre in mollettone identico al precedente, è stato ritagliato in modo da creare un alloggiamento che ripropone la sagoma precisa del drappo antico [2].
Infine, lo strato più esterno di finitura è costituito da una tela di lino opportunamente tinta in cromia adeguata e fissato leggermente in tensione [3]. La scelta del tessuto di rivestimento rispetta la volontà di utilizzare un materiale che sia armonico con la seta antica, ovvero non troppo liscio né con tramatura troppo evidente. Il frammento antico è stato posizionato al centro del pannello nel proprio alloggiamento, poi è stato bloccato con un vetro acrilico di tipo museale montato a pressione, a contatto diretto con il tessile [4].
La chiusura lungo il perimetro è stata realizzata con una cornice lineare con sezione a C fissata con viti sul retro del pannello. Per consentire la traspirazione e prevenire il rischio di concentrazioni di umidità sui tessili sono stati praticati inoltre dei fori nel supporto di legno.
Il sistema della sagoma in negativo, ricavata nel secondo strato di mollettone entro cui alloggia il drappo, consente una distribuzione uniforme della pressione del vetro su tutta la superficie del pannello evitando

9. Realizzazione del modulo di disegno a computer. Rapporto di disegno: 15,9 cm × 8,2 (11,5 roundels *nell'altezza del tessuto)*

che gravi esclusivamente sul frammento stesso.
La scelta del vetro acrilico ha permesso di ottenere una buona rigidità senza rischio di flessione della lastra, contenendone il peso rispetto al vetro museale tradizionale e mantenendo le necessarie caratteristiche di trasparenza, antiriflesso e protezione anti UV.
S.C., I.M.

Bibliografia
Gerola 1911a, p. 114.

Relazione tecnico-scientifica. Analisi dei tessuti

Sciamito con grifi entro rotae *o* roundels
Il disegno ripropone in scala ridotta elementi peculiari della tessitura bizantina: teorie parallele e tangenti di orbicoli che racchiudono figure di uccelli-grifone disposti singolarmente all'interno delle ruote e affrontati a coppie. Decorati da minuti tralci sinuosi e profilati ai margini da una sottile perlinatura, gli orbicoli sono stretti gli uni agli altri da piccoli medaglioni circolari contenenti un motivo geometrico, mentre analoghi dischi con stelle a otto punte campiscono gli interspazi. Complessivamente questo grande telo rappresenta una semplificazione della formula osservata nel reperto con i leoni: l'intreccio, piuttosto discontinuo e irregolare, non ha la compattezza e la finezza d'esecuzione del primo, il motivo dei *roundels*, ripetuto in scala ridotta numerose volte sulla larghezza della pezza, ha perso ogni carattere di monumentalità, mentre le figure collocate al loro interno, fortemente stilizzate, semplificate e ormai prive di ogni valenza simbolica, appaiono come semplici sigle decorative. Accentua queste caratteristiche il gioco cromatico a righe orizzontali che si sovrappone senza interromperlo al motivo figurato (fig. 9) e che al prevalente colore giallo alterna l'avorio, il rosa pallido e il blu (Cuoghi Costantini 2005).

Costruzione del tessuto
Per tutti gli effetti i fili dell'ordito di fondo separano le trame lasciando apparire al diritto il colore desiderato e funzionale al disegno, mentre le restanti trame degli altri colori riposano sul rovescio. L'ordito di legatura lavora per passata in saia da 2 lega 1 al diritto direzione Z.
L'ordito di fondo che normalmente dovrebbe essere nascosto tra le trame del diritto e quelle del rovescio in realtà appare in molti punti tra una trama e l'altra, in particolare quando lo spessore delle trame è minore (titolo maggiore) dando al tessuto un effetto a *taqueté* (cfr. fotografie allegate). A. non ha fornito immagini in alta definizione delle fotografie riportate in calce alla relazione
Il modulo di disegno è formato da circa 329 passate di trama, 190 fili di ordito di fondo e 190 fili di ordito di legatura. Rispetto all'altezza del tessuto, di 91,2 cm (senza cimose) si può quindi ipotizzare che il telaio con cui è stato realizzato il tessile sia stato montato con un numero totale di orditi di fondo pari a 1090 circa (uguale al numero degli orditi di legatura).

Sciamito con leoni andanti entro rotae *o* roundels
Descrizione
Organizzato secondo uno schema ricorrente nella tessitura medioevale, il disegno di questo tessuto si articola in grandi ruote tangenti che racchiudono al loro interno leoni itineranti, rivolti alternativamente a destra e a sinistra. Colti di profilo, tranne il capo rivolto verso l'osservatore, gli animali incedono con passo maestoso esibendo possenti muscoli e criniere finemente tratteggiate mentre sotto il loro ventre si colloca una piccola pianta trifogliata, ricordo dell'albero della vita.
Il sistema delle ruote presenta un'ornamentazione complessa. Ordinate in file parallele e strette le une alle altre da dischi contenenti rosette stilizzate, sono decorate da file di grosse perle all'interno e da una doppia cornice di perle più piccole lungo i bordi. Negli interspazi si dispongono stelle a otto punte. Un motivo perlinato definisce anche il margine superiore del tessuto che coincide verosimilmente con la fine della pezza (**Cuoghi Costantini 2005**, pp. 51-62).

Costruzione del tessuto
I fili dell'ordito di fondo, per tutti gli effetti, separano le trame lasciando apparire al diritto il colore desiderato e funzionale al disegno, mentre le restanti trame degli altricolori riposano sul rovescio. L'ordito di legatura lavora per passata insaia da 2 lega 1 al diritto direzione S.
A.B.

10. Scultore abruzzese
Transenna lucifera
prima metà del IX secolo

tecnica/materiali
scultura in pietra calcarea

dimensioni
113 × 106,5 × 8 cm (misure complessive); 111 × 54,5 × 7/8 cm (anta sinistra); 113 × 52 × 7,5/8 cm (anta destra)

provenienza
Campovalano, Campli (Teramo), chiesa di San Pietro

collocazione
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

scheda storico-artistica
Marco D'Attanasio

relazione di restauro
Antonio Mignemi

restauro
Antonio Mignemi (MIMARC Restauro Conservazione s.r.l., L'Aquila)

con la direzione di Lucia Arbace (direttore Polo Museale dell'Abruzzo)

Scheda storico-artistica

La transenna lucifera conservata nel Museo Nazionale d'Abruzzo si caratterizza per la suddivisione a due imposte, le dimensioni ragguardevoli e la quasi totale integrità con cui ci è giunta; il manufatto può essere considerato un *unicum* tra gli arredi scultorei di epoca altomedioevale conservatisi nel territorio regionale, un prezioso documento della cospicua attività dei lapicidi operanti in Abruzzo per l'abbellimento di chiese e abbazie, la cui produzione, purtroppo, oggi ci è giunta in maniera frammentaria e spesso decontestualizzata.
Il pezzo proviene dalla chiesa di San Pietro a Campovalano, sita in una frazione del comune di Campli nel teramano, ed è, insieme ad altri elementi scultorei tuttora conservati *in situ* e lacerti di alzati rinvenuti durante le indagini archeologiche, una delle poche testimonianze della fabbrica altomedievale ormai cancellata dai numerosi rifacimenti.
Incrociando gli scarni dati desumibili da questi elementi architettonici e scultorei con le altrettanto esigue informazioni provenienti dai documenti, si è tentato di ricostruire la lunga vita dell'edificio di culto: il sito era già occupato in età imperiale, in seguito, durante la riorganizzazione ecclesiastica del territorio teramano tra Tardoantico e alto Medioevo, vi fu fondata la chiesa di San Pietro, successivamente divenuta sede monastica, probabilmente già in epoca longobarda o al massimo carolingia; alla metà dell'XI secolo la comunità entrò nell'orbita cassinese e secoli più tardi, nel 1367, fu affiliata alla chiesa dei Santi Quirico e Giulitta di Antrodoco che seguiva la regola premonstratense (**Palma 1834**, ed. 1981, p. 204; **Staffa 1996**, pp. 258-260; **Antonelli 2003**, p. 1164; **Antonelli 2009**, pp. 91-93, 229-233). Ai periodi di maggiore fortuna si possono ricondurre i lavori edili che eliminarono le tracce del primitivo edificio; questi si protrassero per più secoli, dalla fine dell'XI fino al Trecento, alternando fervide campagne costruttive a periodi di stasi (**Gavini 1927-1928**, I, pp. 329-330; **Moretti 1971**, pp. 54-59; **Aceto 1996**, pp. 415-421).
I vari rifacimenti cui fu sottoposto l'edificio comportarono la dislocazione e la decontestualizzazione dell'arredo scultoreo più antico, spesso riutilizzato come materiale di reimpiego.
Mario Moretti, nel suo monumentale e imprescindibile studio sull'architettura abruzzese, dice di aver rinvenuto le transenne nello spessore delle mura perimetrali interne (**Moretti 1971**, pp. 54, 58); notizie più dettagliate sono state rintracciate dall'esame della documentazione d'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, in cui si precisa che la transenna lucifera – insieme a un'altra identica transenna centinata e a un pluteo – fu recuperata durante i restauri effettuati sull'edificio nel 1968 all'esterno della muratura di una casa colonica addossata alla chiesa; a seguito dei lavori tutti i pezzi furono prelevati e acquisiti alle collezioni del Museo Nazionale d'Abruzzo.
La transenna è di tipo centinato a due imposte; probabilmente è stata suddivisa per agevolare il montaggio sulla parete, manca, infatti, qualsiasi elemento di ancoraggio o cardini che consentano il movimento delle ante.
Le due imposte hanno dimensioni differenti. Il materiale utilizzato è tipico del territorio abruzzese: la pietra calcarea, che, nell'anta sinistra, presenta inserti in quarzo i quali hanno reso più difficoltosa la lavorazione a scalpello. I due battenti hanno soltanto un lato decorato, verosimilmente quello che doveva essere esposto all'esterno, mentre il *verso* – visibile dall'interno della chiesa – è lasciato sommariamente sbozzato. Forse questa superficie era ricoperta di stucco, in modo da consentire anche il fissaggio degli inserti in vetro che probabilmente andavano a schermare la luce che penetrava dalle parti traforate.
Il *recto* della transenna ha una decorazione a scalpello estesa su tutta la superficie; tra le due ante l'ornamentazione è pressoché omogenea, la differenza più lampante è riscontrabile nell'angolo in alto a sinistra, proprio sotto la curva dell'arco, del battente sinistro: qui non è presente il foro, come invece si può vedere specularmente nell'altra imposta; una soluzione accidentale poiché lo scalpellino si è trovato ad avere meno spazio a disposizione.
La superficie è ornata con un nastro a tre capi intrecciato che forma una rete a maglie quadrate – due in larghezza e quattro in altezza – al cui interno vi sono nodi di nastri viminei anch'essi bisolcati. Sia nei bordi delle maglie, sia lungo tutto il perimetro esterno corre un sottile listello a rilievo che delimita lo spazio riservato alla decorazione a trecce; questa cornicetta invece è assente, in ambedue le imposte, in corrispondenza del taglio verticale al centro della transenna, in modo che il disegno della treccia, suddiviso tra i due battenti, possa collimare.
Sono evidenti gli stilemi tipici della scultura di età carolingia: la superficie anziché essere morbidamente modellata è incisa e il rilievo è piatto; la mancanza di regolarità nella forma della treccia, con nodi ora più stretti ora più larghi in maniera da adattarsi anche allo spazio da riempire, denota l'attività di un lapicida dai modi in parte affrettati e poco attenti.

112 *Dopo il restauro*

Prima del restauro, recto

Prima del restauro, verso

La transenna è entrata nel dibattito critico già da molto tempo, anche se con diverse opinioni in merito alla datazione. Un primo accenno forse è riscontrabile già nella *Storia dell'architettura in Abruzzo* di Ignazio Carlo Gavini, il quale, a proposito di San Pietro a Campovalano, senza specificare a quali sculture si stia riferendo, fa un accostamento con le opere degli scultori attivi in Santa Maria *Aprutiensis*, l'antica Cattedrale di Teramo, e propone per i pezzi una collocazione cronologica all'VIII secolo (**Gavini 1927-1928**, I, p. 4). Mario Moretti riapre a distanza di alcuni decenni il dibattito critico, avanzando una datazione a cavallo tra l'VIII e il IX secolo e ampliando il panorama dei confronti con un frammento proveniente dalla Cattedrale di Atri, le transenne di Santa Sabina a Roma e soprattutto con quella ascolana, oggi conservata presso il Museo dell'Alto Medioevo, ma forse proveniente dalla locale chiesa di Sant'Ilario. Senza alcun dato forte a suo sostegno, ipotizza che anche quest'ultima provenga dalla chiesa di Campovalano (**Moretti 1971**, p. 58; **D*ecorazione scultoreo-architettonica* 1972**, p. 36). Di poco successivo è il contributo di Letizia Pani Ermini, che data con sicurezza il manufatto al IX secolo sulla scorta di confronti non solo con il già citato lacerto atriano, ma anche con le transenne romane dei Santi Silvestro e Martino ai Monti e altre, frammentarie, conservate presso le raccolte dei Mercati di Traiano (**Pani Ermini 1980**, I, p. 69); Francesco Aceto, pur concordando con i confronti di Moretti, torna a proporre una datazione all'VIII secolo (**Aceto 1996**, p. 415).

La datazione al IX secolo e il confronto con la transenna di Sant'Ilario e i frammenti romani sono stati poi ripresi da Fabio Betti (**Betti 1993**, p. 88; **Betti 1995**, p. 133), Adele Amadio (**Amadio 2000**, p. 163) e in seguito da Sonia Antonelli (**Antonelli 2006**, p. 208; **Antonelli 2009**, pp. 91-92, 231; **Antonelli 2010**, pp. 208-212) e Maria Antonella Madonna (**Madonna 2010-2012**, pp. 219, 271; **Madonna 2015**, p. 60, nota 10), le quali hanno nuovamente riportato sul tavolo della discussione i frammenti di transenna di Santa Maria *Aprutiensis*, sottolineando la presenza di una bottega itinerante tra il teramano e il piceno che poteva far uso di un insieme di modelli.

Sulla scorta dei pareri già espressi non si può che concordare con i confronti proposti con le transenne di Atri, Teramo e Ascoli e circoscrivere la datazione al IX secolo, verosimilmente nella prima metà.

Il manufatto si trovava in un discreto stato di conservazione. Nella prima fase del restauro realizzato nell'ambito del progetto *Restituzioni* si è proceduto con una pulitura approfondita, effettuata con tecniche diverse e non invasive. La rimozione di depositi incoerenti e coerenti, aloni, macchie e croste nere ha permesso quindi il recupero cromatico della superficie lapidea. Non sono stati necessari consolidamenti superficiali, è stato invece rinforzato un precedente restauro che aveva già sanato una lesione presente sull'anta destra, procedendo poi con la stuccatura dei bordi e il loro trattamento cromatico.

Bibliografia

Palma 1834, ed. 1981, p. 204; **Gavini 1927-1928**, I, pp. 4, 329-330; **Moretti 1971**, pp. 54-59; ***Decorazione scultoreo-architettonica* 1972**, p. 36; **Pani Ermini 1980**, I, p. 69; **Betti 1993**, p. 88; **Betti 1995**, p. 133; **Aceto 1996**, pp. 415-421; **Staffa 1996**, pp. 258-260; **Amadio 2000**, p. 163; **Antonelli 2003**, p. 1164; **Antonelli 2006**, p. 208; **Antonelli 2009**, pp. 91-93, 229-233; **Antonelli 2010**, pp. 208-212; **Madonna 2010-2012**, pp. 219, 271; **Madonna 2015**, p. 60, nota 10.

1. Prima del restauro, anta sinistra, particolare delle inclusioni silicatiche

2. Prima del restauro, anta sinistra, particolare delle inclusioni silicatiche

Relazione di restauro

La transenna, composta da due ante separate che la dividono a metà, è rettangolare alla base e semicircolare al vertice. Le ante sono decorate da fasce orizzontali e verticali, ricavate all'interno dello spessore della pietra costitutiva del manufatto e da un bordo lungo i margini superiore, inferiore, esterno e interno. Tali elementi ripartiscono la superficie di ciascuna anta in sette riquadri, di dimensione progressivamente decrescente via via che dalla base si procede verso la sommità della transenna. Lo spazio è suddiviso tramite una fascia verticale, posta al centro di ciascuna anta, e tre fasce orizzontali interne; a queste si aggiunge il bordo esterno, che corre tutto intorno il margine, di dimensioni simili a quelle delle fasce verticali e orizzontali che ripartiscono la superficie. Le fasce interne e il bordo suddividono ciascuna anta in due ordini verticali e quattro orizzontali; i sette riquadri ricavati all'interno dei registri sono vuoti, scavati all'interno dello spessore della pietra e sono due per ogni registro orizzontale, separati dalla fascia verticale, fatta eccezione per il registro superiore ove il riquadro è unico, situato verso l'interno dell'anta poiché la curvatura della superficie esterna riduce lo spazio a disposizione. I riquadri cavi sono decorati da motivi a nastri intrecciati che si incrociano al centro; i nastri sono pieni, a tutto tondo, e leggermente sottolivello rispetto al piano superficiale delle ante. Le fasce orizzontali, verticali e il bordo sono decorati anch'essi da motivi a nastri che si intrecciano tra loro; l'intreccio è formato da due capi differenti, ciascuno dei quali è a sua volta composto da tre filati affiancati, raffigurati con un intaglio a bassorilievo, sia nella decorazione dei bordi che in corrispondenza dei nastri a tutto tondo all'interno dei riquadri. Il retro delle ante non è decorato, ma mostra la pietra semplicemente sbozzata.

Stato di conservazione

Sul fronte sono presenti depositi superficiali di scarsa entità, abrasioni dell'intaglio, sbeccature in diversi punti, soprattutto sul bordo esterno e nei margini interni dei riquadri. L'intaglio pure ha delle piccole lacune che interrompono la continuità degli intrecci; una leggera erosione superficiale della pietra assottiglia lo spessore del rilievo in diversi punti, senza tuttavia compromettere la leggibilità del motivo decorativo. In alcune zone l'erosione è più profonda e risulta mancante il primo strato della pietra che scopre degli inclusi quarzosi all'interno del materiale lapideo

3. Dopo il restauro, anta sinistra

4. Durante il restauro, pulitura, applicazione di impacco

5. Durante il restauro, particolare dopo la pulitura

6. Durante il restauro, zona fratturata dopo l'incollaggio

(figg. 1-3): sono punti di maggiore fragilità e vie preferenziali di degrado; la pietra, non essendo compatta in queste aree, si è scagliata superficialmente rivelando le disomogeneità sottostanti. L'anta destra inoltre presenta una lesione, con conseguente perdita superficiale di materiale in corrispondenza della fascia verticale centrale e di una parte dell'intreccio interno al riquadro. La lesione taglia obliquamente la superficie dell'anta generando una zona di criticità strutturale.

Il retro presenta un degrado maggiore: depositi superficiali si sono annidati nelle depressioni generate con la sgrossatura della pietra e soprattutto sono evidenti macchie brune disseminate su tutta la superficie, concentrate principalmente intorno ai fori creati nello spessore del materiale per i riquadri divisori. All'interno di questi spazi sono presenti annerimenti dovuti a uno spessore maggiore di accumulo di depositi carboniosi, poiché maggiormente protetti, essendo interni allo spessore e divenuti aderenti alla superficie.

Intervento di restauro

In conformità con i tradizionali criteri di restauro, le fasi di intervento hanno previsto l'imballaggio dell'opera e il suo trasporto in laboratorio, lo studio approfondito del suo stato di conservazione e la messa a punto delle tecniche di pulitura più idonee al caso specifico. Le operazioni di restauro della transenna sono state precedute da una prima fase di messa in sicurezza necessaria e preventiva al trasferimento dell'opera in laboratorio. La pulitura della superficie è stata condotta con tecniche mirate, appositamente messe a punto in accordo con la tecnica esecutiva, i materiali costitutivi e i fenomeni di degrado presenti sull'opera. Una prima fase di pulitura ha previsto l'asportazione dei depositi incoerenti e coerenti attraverso l'uso localizzato di acqua deionizzata opportunamente applicata tramite nebulizzazione, impiego di tamponi e di impacchi estrattivi, calibrando e differenziando le modalità in base al caso specifico, in modo da asportare le sostanze solubili senza esercitare alcuna azione abrasiva sulle superfici e limitando la penetrazione del mezzo pulente attraverso l'impiego di idonei prodotti supportanti. Le sostanze sovrammesse alla superficie, in particolare le macchie causate da residui di protettivi applicati in precedenti restauri, sono state rimosse per via chimica mediante l'impiego di soluzioni chelanti a base di carbonato d'ammonio supportato in polpa di cellulosa applicate tramite impacchi, coperti, quando necessario, da film plastici per rallentare l'evaporazione del solvente e favorire l'azione di ammorbidimento e solubilizzazione dei depositi superficiali (fig. 4).

Sul retro delle ante, dove erano presenti aloni, macchie e croste nere − formatisi probabilmente a seguito del percolamento di una sostanza che ha trasportato e depositato prodotti inquinanti − la pulitura è stata realizzata tramite ablazione laser con l'impiego di un'appaecchiatura Nd:YAG (Smart Clean II), ottimizzata per i trattamenti di pulitura dei materiali lapidei degradati. Con questa apparecchiatura laser si è potuto ottenere

7. Durante il restauro, stuccatura

un elevato grado di controllo, precisione e selettività stratigrafica, requisiti indispensabili in quelle aree dove, in ragione del delicato stato di conservazione della pietra, non è stato possibile intervenire con i più tradizionali metodi di pulitura meccanica e chimica. La pulitura con irraggiamento laser è difatti fra le tecniche più efficaci e compatibili con i supporti in pietra come quelli delle opere in esame, poiché rispetta la tessitura delle superfici, con il vantaggio della completa assenza di residui dopo il trattamento, della non invasività e della selettività della pulitura. Questa tecnica permette di trattare superfici molto fragili e particolarmente alterate anche senza un preventivo preconsolidamento, data l'assenza di contatto diretto tra operatore, strumentazione e manufatto. Con la tecnica laser è stato inoltre possibile calibrare il risultato estetico che si desiderava ottenere, mantenendo il giusto equilibrio degli strati della pellicola ossalatica. Questa fase si è conclusa con il lavaggio finale delle superfici al fine di eliminare eventuali residui dei materiali impiegati durante la pulitura (fig. 5). Il risciacquo è stato effettuato localmente con acqua deionizzata, controllando di volta in volta l'efficacia del lavaggio misurando la conduttività elettrica delle acque con specifico conduttivimetro (Hanna Istruments modello HI 8033), al fine di constatare l'effettiva rimozione delle sostanze solubili presenti quali residui di depositi superficiali, sali inquinanti ed eventuali residui dei prodotti utilizzati durante la pulitura.

Il buono stato di conservazione della pietra non ha reso necessarie le operazioni di consolidamento superficiale. Per quanto riguarda il consolidamento strutturale della lesione presente sull'anta destra, sanata in un precedente intervento di restauro, poiché l'incollaggio era ancora idoneo, al fine di non stressare inutilmente l'opera è stato scelto di mantenerlo, limitandosi al solo rinforzo dello stesso tramite l'esecuzione di microiniezioni di resina epossidica (EPO 150) all'interno della fessura (fig. 6). I bordi lungo la lesione sono stati stuccati e trattati cromaticamente al fine di attenuarne il disturbo visivo. Le stuccature sono state eseguite con inerti lapidei della stessa tipologia della pietra delle opere (biocalcarenite abruzzese), legati con grassello di calce stagionato (fig. 7). Le proporzioni legante-inerte sono state calibrate e testate su appositi provini al fine di decidere con la direzione lavori il grado di resistenza, la colorazione e la finitura superficiale più adeguate delle stuccature. Nelle aree dove l'erosione o le irregolarità naturali della pietra lasciano intravedere gli inclusi quarzosi non sono state riscontrate tracce di policromia o di sostanze applicate in precedenza al fine di coprirli e rendere le zone corrispondenti più omogenee. Alcuni di questi inclusi sono persino intagliati secondo il decoro delle ante, il che potrebbe testimoniare che fossero presenti fin dal momento dell'esecuzione delle stesse. Per tale motivo si è scelto di lasciarli a vista e di non trattarli esteticamente.

11. *Pannello dipinto raffigurante la* Missio petrina
prima metà del IX secolo (810-817 d.C.)

tecnica/materiali
affresco ricollocato su tela

dimensioni
207,5 × 188 cm

iscrizioni
in alto a destra:
«DOM(I)N(VS) MARTINVS
ARCH(I)EPISCOP(VS)»

provenienza
Ravenna, Basilica di San Vitale,
cappella del Sancta Sanctorum

collocazione
Ravenna, Museo Nazionale
(inv. 12092)

scheda storico-artistica
Paola Novara

relazione di restauro
Michele Pagani, Maria Lucia Rocchi

restauro
Etra s.n.c. di Pagani Michele
e Rocchi Maria Lucia, Lugo
(Ravenna)

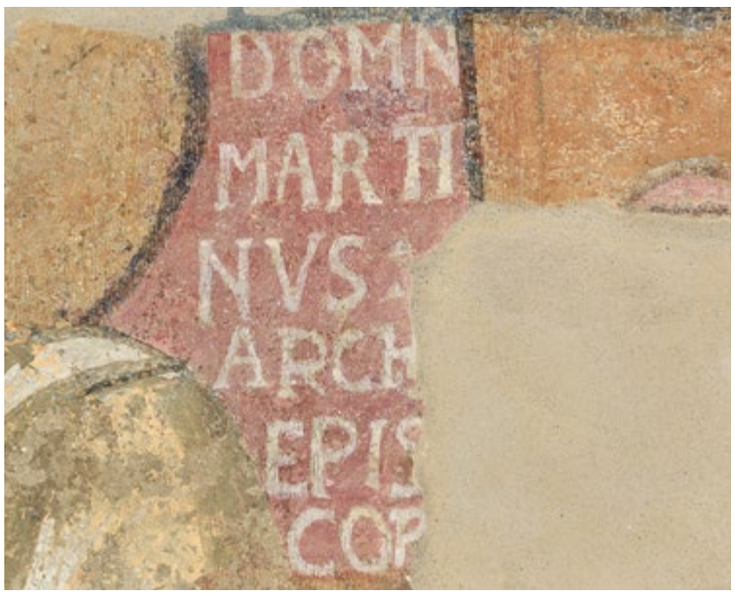
con la direzione di Emanuela Fiori
(direttore Museo Nazionale
di Ravenna / Basilica
di Sant'Apollinare in Classe
e Battistero degli Ariani)

Scheda storico-artistica

Nell'alto Medioevo il pastoforio a meridione dell'abside della chiesa di San Vitale (VI secolo) fu riadattato per ricavarne una cappella destinata ad accogliere i sarcofagi contenenti le spoglie di tre vescovi ravennati: Ecclesio (522-532), Ursicino (533-536) e Vittore (538-545). I lavori dovevano essere stati già realizzati nei primi decenni del IX secolo, dato che il protostorico ravennate Andrea Agnello descrive la cappella, che ai suoi tempi era dedicata a san Nazario, come già adibita a conservare le tre sepolture privilegiate. Successivamente altri interventi di età moderna alterarono in modo sostanziale la fabbrica, che solo un restauro diretto nel 1903 da Corrado Ricci ha riportato all'aspetto assunto prima del XVI secolo (Ricci 1904).
In origine la fabbrica, coeva alla costruzione della Basilica, non comunicava con l'edificio di culto ed era raggiungibile a mezzo di un breve andito che si sviluppava parallelamente al fianco dell'abside, nonché attraverso una porta esterna. Nell'alto Medioevo i due accessi esistenti furono parzialmente murati per ottenerne delle nicchie e un nuovo ingresso (quello tuttora in uso) fu ottenuto sfondando il muro che metteva in comunicazione la cappella con la chiesa. Le nicchie laterali, frutto del tamponamento dei vecchi accessi, furono destinate a contenere i sarcofagi di Ursicino e Vittore (quello di Ecclesio fu collocato al centro del vano), e quella a destra fu affrescata con un'immagine di cui furono trovate labili tracce durante i restauri condotti da Ricci (**Novara 2016**).
Il pannello raffigura tre personaggi in piedi. Al centro san Pietro, di statura maggiore rispetto agli altri, è vestito con una tunica e una toga e ha i tratti tipici dell'iconografia canonica: la barba bianca che gli incornicia il volto e il mazzo di chiavi nella mano sinistra; con la mano destra porge qualcosa al personaggio al suo fianco, che è da identificare in sant'Apollinare, il primo vescovo di Ravenna. Il personaggio a destra, riconoscibile dall'iscrizione, è l'arcivescovo di Ravenna Martino, che pontificò dall'810 all'817; è rappresentato con un codice nelle mani e con il capo circondato da un nimbo quadrato, un elemento iconografico che ci permette di individuarlo come ancora vivente all'epoca della realizzazione del dipinto. I personaggi, raffigurati in perfetta frontalità, si stagliano su uno sfondo di colore rosso e sono disposti in ordine gerarchico. Pietro, asse centrale dell'immagine, emerge per la possanza fisica, con il collo, robusto, ben proporzionato al volto e alle spalle. Solo due volti sono leggibili, ma in entrambi possiamo riscontrare tratti fisionomici marcati, molto accentuati soprattutto nell'espressione vigorosa di Pietro. I nasi sono particolarmente pronunciati, le bocche carnose, le barbe e i capelli sono delineati attraverso l'uso di linee sottili e parallele. I panneggi delle vesti sono definiti da linee decise che creano pieghe larghe e parallele.
L'immagine rappresenta un tema squisitamente locale, vale a dire la *Missio petrina*, l'incarico di evangelizzare Ravenna che, secondo la tradizione a noi nota attraverso il testo agiografico comunemente denominato *Passio Sancti Apollinaris*, l'apostolo Pietro avrebbe dato al protovescovo Apollinare. Il racconto leggendario, nato probabilmente durante il VI secolo, vuole che l'antiocheno Apollinare fosse inviato a Ravenna dal 'principe degli apostoli' e che qui avesse subito il martirio ad opera delle autorità locali non ancora convertitesi al cristianesimo.
Questo dipinto costituisce il più precoce esempio noto di trasposizione in immagine della *Missio*, che

Prima del restauro

118 *Dopo il restauro*



Dopo il restauro, particolare dell'iscrizione che identifica l'arcivescovo Martino

Dopo il restauro, particolare del volto di sant'Apollinare

Dopo il restauro, particolare del volto di san Pietro

Dopo il restauro, particolare delle chiavi di san Pietro

ebbe la più importante affermazione nell'apparato musivo destinato all'abside della Cattedrale ravennate nel 1112. La rappresentazione non solo tendeva a glorificare le origini della Chiesa locale, ma attribuiva anche una particolare valenza al ruolo dell'arcivescovo della città romagnola quale erede e continuatore dell'opera di Apollinare. Martino, infatti, è da inserire nel gruppo di quei presuli che, pontificando dopo la caduta dell'Esarcato, furono contrari alla politica papale. È assai probabile che il dipinto fosse stato realizzato a conclusione del ripristino della cappella e che i lavori fossero stati commissionati da Martino che, spostando i corpi dei tre grandi vescovi e scegliendo il tema raffigurato nel dipinto, volle ribadire l'importanza del ruolo assunto dalla Chiesa di Ravenna nel cristianesimo occidentale. Santi Muratori, che per primo affrontò l'interpretazione del dipinto (**Muratori 1916**), ritenne che anche l'immagine fosse stata commissionata da Martino, che avrebbe predisposto una sepoltura per se stesso all'interno della cappella, nel sarcofago di pietra grezza situato in corrispondenza della nicchia affrescata.

Passando ora alla contestualizzazione della pittura, va rilevato come secondo Giovanna Valenzano (**Valenzano 1997**, p. 118, in tal senso seguita da **Volpe 1999**, pp. 95-96), la quale tuttavia mostra una certa difficoltà nell'interpretare i personaggi raffigurati nel lacerto, il dipinto sarebbe da ritenere un «punto cardine nella datazione di affreschi di età carolingia». Di opinione diversa sono invece Silvia Pasi (**Pasi 1981**, pp. 162-168; Ead., in ***La basilica di San Vitale* 1997**, cat. 729; **Ead. 2001**, pp. 18-19) e Clementina Rizzardi (**Rizzardi 1993**, p. 466; **Ead. 2013**); secondo le due studiose il dipinto può essere ritenuto un buon prodotto realizzato da maestranze locali che risente dell'apporto culturale del mondo bizantino mediato attraverso i modelli affermatisi a Ravenna nei secoli V e VI, come documentano soprattutto le figure umane, non ancora private dei caratteri di corporeità. Nel contempo l'opera mostra anche di guardare verso le nuove esperienze carolinge che si andavano affermando in quegli anni nell'Italia settentrionale e nei paesi d'oltralpe.

Bibliografia

Muratori 1916; **Pasi 1981**, pp. 162-168; **Rizzardi 1993**, p. 466; **Bertelli 1994**, p. 159; S. Pasi, in ***La basilica di San Vitale* 1997**, p. 251, cat. 729; **Pasi 2001**, pp. 17-20; **Rizzardi 2013**; **Gardini 2016**, pp. 267-268.

Relazione di restauro

I mutamenti conservativi dell'affresco

Le moderne vicende conservative dell'affresco che raffigura san Pietro, il protovescovo Apollinare e l'arcivescovo Martino risalgono agli inizi del secolo scorso, quando il frammento figurato fu ritrovato sotto strati di scialbature all'interno di quella che era stata originariamente la porta di ingresso al *pastophorion* destro della Basilica di San Vitale di Ravenna. Le articolate trasformazioni dell'edificio portarono, nel IX secolo, al ripristino del luogo sacro, il cosiddetto 'Sancta Sanctorum', che conservava le spoglie dei tre santi vescovi ravennati Ecclesio, Ursicino e Vittore.

È plausibile che durante l'ufficio del arcivescovo Martino (810-817) l'ambiente venisse decorato per accogliere in modo migliore l'urna che avrebbe contenuto le spoglie del presule, ed è verosimile che la riorganizzazione dello spazio santo comportasse la muratura della porta (fig. 1). In corrispondenza della nicchia, ricavata dal tamponamento dell'apertura ad arco a fungo edificato durante la primitiva fase costruttiva della Basilica nel VI secolo, era stato realizzato l'affresco oggetto del nostro restauro.

Nel lungo arco di tempo dalla sua fondazione, la Basilica di San Vitale ha subito molte altre opere di rinnovamento, anche se quelle risalenti ai secoli XIV, XVI, XVIII, XIX e XX sono più chiaramente documentate dai processi di intervento leggibili sui manufatti e sui muri. Si ipotizza che l'affresco sia stato volutamente nascosto nel XVIII secolo mediante la stesura sulla superficie dipinta di uno strato di tinta a calce di colore biancastro, di cui ancora oggi si conservano labili tracce.

Dalla seconda metà del XIX secolo l'edificio è stato oggetto di grandi interventi ristrutturativi finalizzati a sondare la memoria e riportare la Basilica alle originarie forme costruttive. Questa filosofia di restauro, che si è manifestata attraverso fecondi studi e un'attiva operosità, si accentuò durante i primi anni del XX secolo, quando uomini sapienti come Corrado Ricci e Giuseppe Gerola iniziarono la lunga campagna di destrutturazione storica di San Vitale, rimuovendo gran parte degli apparati decorativo-architettonici sovrapposti nel tempo all'antico impianto originario. I lavori, proseguiti con analoghe metodologie dai successivi soprintendenti ai monumenti della città, ebbero inizio nel 1903 coinvolgendo la porzione architettonica della cappella del Sancta Sanctorum, che venne spogliata degli apparati decorativi plastici settecenteschi in stucco, considerati indegni di essere conservati. Anche gli altari realizzati tra XVI e XIX secolo furono rimossi al fine di mettere a vista le murature e rinvenire le tracce degli antichi paramenti in cotto e lapidei di rivestimento di prima fase.

Una fotografia dell'epoca ci mostra come si presentava la nicchia a fungo dopo tali interventi di restauro: si notano, in chiara evidenza, i mattoni cosiddetti 'giulianei' che definiscono l'arco e le spalline laterali; sono elementi fittili nuovi, appositamente riprodotti (secondo parametri di forma, dimensione e colore) che replicano i laterizi autentici di VI secolo. La fotografia rileva l'affresco ancora in opera e aderente al muro di tamponamento tramite uno strato preparatorio di arriccio (fig. 2). Il dipinto, appena descialbato, appare in gran parte lacunoso e privo, in alcuni punti, dell'intonaco sottostante, a tal punto che riemerge il tamponamento in muratura.

Qualche anno più tardi, nel 1916, il disegnatore-restauratore Alessandro Azzaroni (Bologna, 1857 - Ravenna, 1947) realizzò un acquerello della porzione di affresco di destra corrispondente alla figura del arcivescovo Martino e alla relativa iscrizione (fig. 3). La definizione dei particolari è precisa e veritiera: Azzaroni mette in rilievo l'aureola quadrata del presule e le lettere dell'iscrizione sono perfettamente realistiche nella forma e nella proporzione. L'acquerello, inoltre, rispecchia fedelmente lo stato di conservazione del dipinto, delineando in modo analitico le

1. Ravenna, Basilica di San Vitale, esterno della cappella del Sancta Sanctorum, particolare del tamponamento dell'apertura esterna ad arco a fungo

2. Ravenna, Basilica di San Vitale, interno della cappella del Sancta Sanctorum, particolare della nicchia tamponata con l'affresco della Missio petrina*, stampa fotografica alla gelatina, 1920-1930 ca (Ravenna, Biblioteca Classense, fondo fotografico Mazzotti)*

3. Alessandro Azzaroni, disegno acquerellato, 1916, particolare della parte destra dell'affresco con la Missio petrina *(Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini, Archivio storico)*

4. Ravenna, Museo Nazionale, ex convento benedettino di San Vitale, primo chiostro, affresco raffigurante la Missio petrina *distaccato, stampa fotografica alla gelatina, 1940 ca (Ravenna, Biblioteca Classense, fondo fotografico Mazzotti)*

lacune e i contorni dei mattoni che fuoriescono da esse.
Questi documenti, storici e d'archivio, sono stati fondamentali nella gestione metodologica dell'intervento di restauro odierno che presentiamo, in quanto hanno permesso una migliore focalizzazione di alcuni particolari oggi non più evidenti.
M.L.R.

Il mutabile materico dell'immutabile artistico

Durante il secolo scorso le vicende conservative del dipinto continuarono, cosicché nel periodo compreso tra le due guerre maturò la decisione di 'estrarre' l'affresco che raffigura la *Missio petrina* dalla sua originaria collocazione per meglio conservarlo in museo. Le cause di degrado, come l'umidità di risalita e i prevedibili danni bellici suggerirono la pratica del distacco dalle strutture antiche, delle opere d'arte immobili che sarebbero state maggiormente presidiate e protette se conservate in idonei spazi espositivi. Una fotografia risalente all'epoca che precedette e la seconda guerra mondiale mostra il dipinto strappato a ridosso di una colonna del primo chiostro del complesso di San Vitale, già adibito, tra il 1913 e il 1914, a lapidario (fig. 4). A partire da quel momento il manufatto artistico può essere considerato opera d'arte mobile. L'affresco, incollato sul fronte dipinto con tele, garze e colle animali, venne distaccato dal supporto fisso in muratura, assottigliato riducendo gli strati preparatori sul retro e foderato con tela grezza di lino, proprio come un dipinto a olio. La superficie affrescata trasportata su tela venne poi montata su un supporto ligneo a forma di arco a fungo, come a voler ricordare la memoria della sua forma originaria. Così come tutte le opere mobili del Museo Nazionale di Ravenna, anche l'affresco fu trasferito verso la fine della seconda guerra mondiale a villa Monaldina, un ricovero in prossimità della città che ne avrebbe permesso la custodia e la difesa nell'ottica preventiva di un progetto di protezione e sicurezza del patrimonio artistico nazionale. La citata fotografia, rinvenuta nel fondo fotografico Mazzotti della Biblioteca Classense di Ravenna, per una strana ironia della sorte, è stata scattata nel punto preciso in cui è caduta la bomba che ha distrutto parte del chiostro benedettino di San Vitale, a pochissimi metri di distanza dalla celeberrima Basilica bizantina.
Negli anni Ottanta del XX secolo il lacerto di affresco fu oggetto di un ulteriore intervento conservativo: una nuova vita materica lo attenderà. Il dipinto su tela venne distaccato dal telaio ligneo e ricollocato, dopo la rifoderatura sul retro, su un supporto rigido in vetroresina, rinforzato nella parte retrostante con un telaio più leggero in alluminio. L'opera perse la forma della nicchia ad arco a fungo, con conseguente semplificazione e regolarizzazione delle forme, come ancora oggi è possibile vederla. Singolare appare la scelta che riguarda la ricostruzione delle ampie lacune

5. Durante il restauro, particolare del volto di sant'Apollinare, pulitura

6. Durante il restauro, particolare delle lacune centrali e perimetrali, rimozione meccanica delle vecchie stuccature

7. Durante il restauro, particolare delle lacune perimetrali, prove di campionatura delle malte realizzate con leganti e inerti di tipo naturale

con un intonaco a base di legante sintetico (Primal AC 33) e inerti di fiume, volutamente applicato in maniera irregolare come a voler imitare la consistenza dell'arriccio sottostante alla superficie dipinta. Si trattava, dunque, di un'altra modifica della materia destinata a produrre una nuova versione dell'opera: la trasformazione è ancora una volta perfettamente coerente con gli stilemi propri del periodo in cui è stato eseguito il restauro, riconoscibile grazie a precise scelte artistiche e all'utilizzo di tecniche fortemente rappresentative dell'estetica di quei tempi.

M.P.

Le vicende conservative come base di partenza per il restauro contemporaneo

Ogni restauro è una prassi operativa che non può tralasciare la conoscenza storica e conservativa del manufatto oggetto di intervento. Come abbiamo visto, dipanando il percorso attraverso i secoli dell'affresco della *Missio petrina* di San Vitale, ogni epoca ha avuto la propria specifica interpretazione della materia relativa al restauro dell'opera e ha messo in mostra il lato che riteneva più opportuno evidenziare. Così, anche noi oggi siamo consapevoli di far emergere dal nostro lavoro quei caratteri che riteniamo più corretti,

8. Durante il restauro, particolare delle lacune perimetrali, rifinitura della colmatura delle lacune

9. Durante il restauro, particolare del volto di san Pietro, ritocco pittorico a sottotono in macro-rigatino

più obiettivi, optando verso scelte che cercano di rispettare e custodire l'originalità dell'opera, la reversibilità del restauro, la conservazione nel tempo.

Il dipinto distaccato e altri lacerti, ancora conservati *in situ* nella volta del corridoio di accesso alla cappella del Sancta Sanctorum, rappresentano importanti documenti materico-iconografici dell'evangelizzazione e della storia ecclesiastica di Ravenna e costituiscono un raro apparato decorativo realizzato al tempo di Carlo Magno. Il frammento di affresco, distaccato su tela, all'atto del reperimento si presentava molto lacunoso e disgregato in superficie, evidenziando sia il problema della riconoscibilità delle immagini, sia la difficoltà tecnica e specifica che comporta la riparazione di interventi di restauro pregressi e non completamente reversibili.

La prima attività operativa è stata il preconsolidamento della pellicola pittorica in corrispondenza delle parti non più adese al supporto in tela, eseguito attraverso iniezioni di Gelvatol (alcool polivinilico). Successivamente la pulitura superficiale della pellicola pittorica ha interessato il degrado determinato dal sistema ambientale in cui l'opera si era venuta a trovare: la vicinanza a vecchi impianti di riscaldamento del museo (ora non più esistenti), aveva creato depositi di nero fumo e di sottili strati di polvere. Un primo passaggio con pennelli e spugne morbide, Whisab, ha rimosso le polveri incoerenti, mentre le tracce di malta perimetrale, utilizzata nella rasatura delle lacune e stesa nel corso dell'intervento di restauro compiuto negli anni Ottanta del secolo scorso, sono state eliminate dai contorni e dalla superficie di colore per mezzo di tamponature in cotone imbevuto in una soluzione di Desogen, disciolto al 3% in acqua demineralizzata (fig. 5).

Si è deciso di mantenere il telaio e la struttura portante utilizzata durante il restauro sopra citato, perché i criteri di funzionalità e integrità statica dell'opera non avrebbero permesso la loro rimozione. Sono stati invece eliminati i riempimenti a imitazione dell'arriccio delle grandi e medie lacune. L'arriccio era stato steso, per mancanza di profondità dovuta allo strappo e al conseguente assottigliamento degli strati di sottofondo, in maniera stratigrafica non corretta, cioè risultava essere a un livello più alto dell'intonachino dipinto. Il falso dislivello creava disarmonia compositiva e l'effetto resinato, lucido della malta sintetica mal si adattava all'intonaco originale antico. L'arriccio sintetico è stato dunque preventivamente ammorbidito e rimosso meccanicamente con spatole e bisturi (fig. 6). Questa fase, particolarmente complessa, ha voluto preservare totalmente lo strato di tela sottostante, senza danneggiarne le fibre di tessitura.

Le ampie lacune perimetrali sono state colmate con una malta a base di calce idraulica romana, pozzolana dai colori nocciola e grigio e sabbia di fiume setacciata (fig. 7). L'impasto è stato stabilizzato da una minima percentuale di resina acrilica disciolta in acqua. La metodologia dell'intervento ha così cercato di ricreare il corretto allineamento stratigrafico tra le lacune e il piano dipinto (fig. 8): tali lacune sono state velate con terra di Kassel disciolta in acqua.

Completata la revisione delle superfici antiche (leganti e pellicole dipinte) si è provveduto all'integrazione pittorica dell'affresco, eseguita in sottotono ad acquerello con tecnica in macro-rigatino trasparente. Le sette lacune centrali e interne al lacerto, di media e piccola dimensione, sono state ripristinate con la stessa tecnica di quelle più ampie laterali, mentre non si è intervenuti nella colmatura delle lacune di piccola dimensione per non alterare il particolare intreccio formatosi dalla sovrapposizione di micro-frammenti di affresco alla tela di lino, utilizzata in passato nella prima foderatura. Queste lacune sono state tonalizzate pittoricamente in macro-rigatino con acquerello a imitazione degli effetti prodotti dalla combinazione dei frammenti di intonaco grezzo e della tela di lino sottostante. Il lacerto antico è stato oggetto di un parziale e leggero intervento di integrazione cromatica ad acquerello solo delle parti poco leggibili, riconoscibili e già ricostruite nelle forme (fig. 9).

L'integrazione pittorica, che vista da lontano appare mimetizzata nell'insieme compositivo, ma a una distanza ravvicinata è ben evidente e riconoscibile, ha favorito una migliore lettura generale dell'iconografia rappresentata: sono in parte emerse le vesti di sant'Apollinare e del arcivescovo Martino, sono affiorati le aureole e il fondale a fasce di colore grigio cilestrino in alto, rosso e giallo al centro. Dalla fascia di fondo, rosso ossido, spiccano i caratteri dell'iscrizione, resa nuovamente e pienamente comprensibile.

M.P.

Si ringraziano per disponibilità Intesa Sanpaolo e per collaborazione e professionalità: Aurora Ancarani, Laura Baldinini, Romina Elia, Elisa Emaldi, Emanuela Fiori, Silvia Foschi, Alberto Mignani, Paola Novara, Loredana Pavanello, Davide Tormen.

12. *Ceramiche medievali dallo scavo della torre degli Embriaci a Genova**
prima metà del XII secolo - XIII secolo

tecnica/ materiali
ceramica tornita da mensa, dispensa e cucina

dimensioni
varie

provenienza
Mediterraneo

collocazione
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona, depositi

scheda storico-artistica
Fabrizio Benente, Eleonora Fornelli

relazione di restauro
Giuseppina Bertolotto

restauro
Docilia di Bertolotto C&G, Torino

con la direzione di Lorenza Panizzoli (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona)

indagini
Eleonora Fornelli (rilievi), Claudio Capelli (indagini archeometriche)

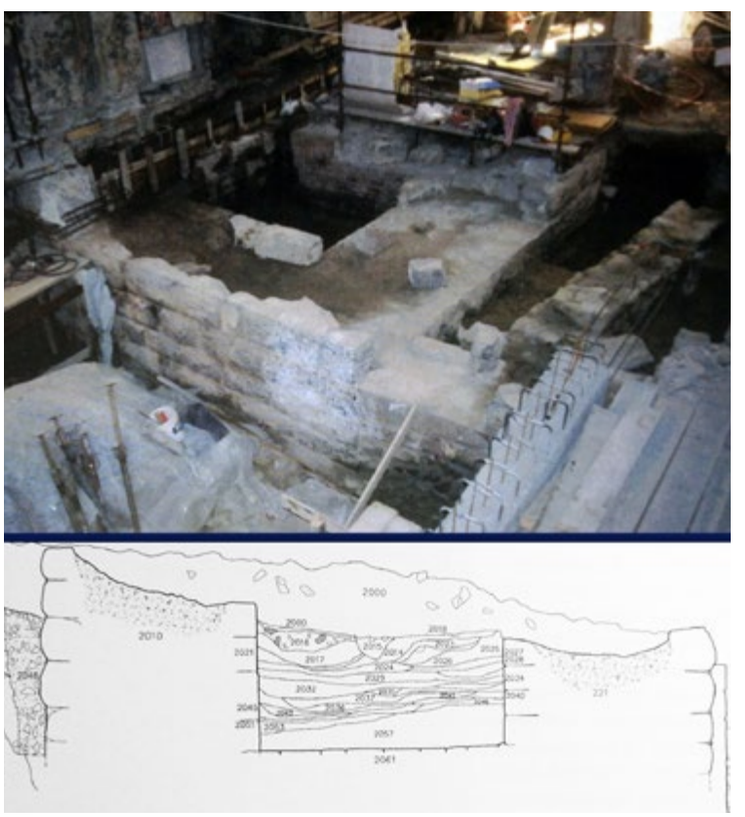
* Le sedici ceramiche restaurate nell'ambito di *Restituzioni* sono presentate in mostra insieme ad altri diciassette reperti restaurati provenienti dallo stesso contesto di scavo

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Catalogo dei sedici reperti
Ceramica da mensa

1. Fiaschetta/boccale. Ceramica invetriata policroma. Area islamica (Al Andalus/Marocco), prima metà del XII secolo. Diam. piede 7,6 cm, diam. bocca 4,8 cm, alt. 25,8 cm. Alto collo a clessidra su corpo globulare. Ansa a nastro ripiegata a orecchio con bugna applicata. Piede a disco concavo. Invetriatura cavillata bicroma verde e gialla. Impasto 2.5YR, 6/6, molto duro (RCGE 99447).
2. Catino/coperchio. Ceramica decorata a cobalto e manganese su smalto bianco. Tunisia, ultimo quarto del XII-XIII secolo. Diam. orlo 29,4 cm. Orlo piano e parete carenata, leggermente svasato. Rivestimento in smalto stannifero biancastro. Presso l'orlo fascia decorata a motivi pseudo-epigrafici in bruno e blu. Impasto 10YR 8/3, duro (RCGE 99192).
3. Piatto. Ceramica invetriata monocroma verde. Spagna meridionale/Maghreb, seconda metà del XII - XIII secolo. Diam. sup. 26,4 cm, diam. inf. 7 cm, alt. 5,5 cm. Breve tesa, orlo a fascia e ingiro rilevato su piede ad anello. All'interno vetrina opaca verde, marroncina all'esterno. Tracce di distanziatore a zampa di gallo nel cavetto. Impasto molto duro 2.5YR 5/8 (RCGE 98956).
4. Scodella. Ceramica invetriata monocroma verde. Spagna meridionale/Maghreb, seconda metà del XII - XIII secolo. Diam. sup. 17,3 cm, diam. inf. 5,2 cm, alt. 5,8 cm. Tesa confluente e bordo arrotondato su piede ad anello. Vetrina dal verde scuro al verde oliva, non uniforme. Segni di distanziatore a zampa di gallo nel cavetto. Impasto molto duro dal 5YR 4/4 al 5YR 6/6 (RCGE 98971).
5. Scodella. Ceramica invetriata monocroma verde. Spagna meridionale/Maghreb, seconda metà del XII - XIII secolo. Diam. sup. 17 cm, diam. inf. 6,3 cm, alt. 5,4 cm. Tesa confluente e bordo arrotondato su piede ad anello. Vetrina interna opaca verde scuro, esterna giallo ocra, non uniforme. Tracce di aderenze e deformazioni da cottura lungo l'orlo. Impasto molto duro 2.5YR 4/8 (RCGE 98970).
6. Scodella. Ceramica ingobbiata monocroma verde. Liguria, o Mediterraneo orientale, fine del XII - XIII secolo. Diam. sup. 18,2 cm, diam. inf. 6,2 cm, alt. 6,3 cm. Tesa confluente, bordo a fascia e ingiro rilevato su piede ad anello. All'interno vetrina verde scuro, aderente, su strato d'ingobbio rosato. Impasto duro 5YR 6/8 (RCGE 98897).
7. Scodella. Ceramica ingobbiata monocroma verde. Liguria o Mediterraneo orientale, fine del XII -XIII secolo. Diam. sup. 19,4 cm, diam. inf. 6,3 cm, alt. 6,3 cm. Breve tesa confluente, bordo a fascia e ingiro rilevato su basso piede ad anello. Vetrina interna verde opaca, esterno privo di rivestimento con colature di ingobbio e graffito a croce eseguito a crudo. Tracce di distanziatore a zampa di gallo nel cavetto. Impasto duro dal 7.5YR 7/4 al 7.5YR 8/3 (RCGE 98887).
8. Piatto. Ceramica ingobbiata



Area di scavo e sezione stratigrafica del basamento della torre degli Embriaci a Genova

Dopo il restauro

monocroma verde. Liguria (centro di produzione non determinato), XIII secolo. Diam. sup. 16,6 cm, diam. inf. 5,3 cm, alt. 3,7 cm. Breve tesa con bordo a fascia e ingiro rilevato su piede ad anello. All'interno, vetrina verde uniforme e poco aderente su ingobbio. Esterno privo di rivestimento con tracce di fumigazione. Graffito a 'X' realizzato a crudo sulla superficie esterna del piede. Impasto duro 5YR 5/6 (RCGE 98879).

9. Catino troncoconico. Graffita arcaica tirrenica, tipo monocromo. Savona, XIII secolo. Diam. orlo 24 cm, diam. piede 8,1 cm, alt. 11,6 cm. Parete carenata con orlo indistinto su piede ad anello. All'interno vetrina giallina su ingobbio bianco. Decoro zoomorfo (pesce) nel cavetto e fascia con motivo a onde lungo l'orlo. Impasto duro 2.5YR 5/8 (RCGE 99287).

10. Scodella emisferica. Graffita arcaica tirrenica. Liguria (centro di produzione non determinato), XIII secolo. Diam. sup. 17,2 cm, diam. inf. 5,4 cm, alt. 7,1 cm. Breve tesa confluente, bordo a fascia e ingiro rilevato su piede ad anello. Ingobbio color cuoio e vetrina incolore. Sulla tesa decoro a quadranti e spirali. Tracce di distanziatore a zampa di gallo e vetrina stracotta in fase di produzione. Impasto duro 10YR, 8/4 (RCGE 99272).

11. Scodella. Protomaiolica. Liguria (centro di produzione non determinato), XIII secolo. Diam. orlo 19,4 cm. Breve tesa confluente con orlo a fascia e ingiro rilevato. Rivestimento di smalto stannifero su ingobbio bianco. Sulla tesa decoro in bruno e verde ad archetti intrecciati, nel cavetto possibile motivo zoomorfo. Impasto tenero 10YR 8/4 (RCGE 99352).

Prima e dopo il restauro, fiaschetta/ boccale (RCGE 99447 [n. 1])

12. Scodella. Ceramica ingobbiata monocroma. Liguria (centro di produzione non determinato), XIII secolo. Diam. sup. 15,8 cm, diam. inf. 5,2 cm, alt. 5,8 cm. Breve tesa confluente, bordo a fascia e ingiro rilevato, basso piede ad anello. Rivestimento interno a vetrina giallina su ingobbio bianco. Esterno privo di rivestimento con colature e macchie di ingobbio.

Prima e dopo il restauro, catino/coperchio (RCGE 99192 [n. 2])

Nel cavetto tracce di distanziatore a zampa di gallo. Impasto duro 7.5YR 7/4 (RCGE 99122).

Ceramica da dispensa e da cucina

13. Boccale trilobato. Ceramica priva di rivestimento. Pisa, prima metà del XIII secolo. Diam. inf. 11 cm, alt. 22,4 cm. Orlo arrotondato e ispessito, collo cilindrico e ansa a nastro non complanare. Corpo ovoidale con fondo apodo. Superficie esterna polita con schiarimento superficiale, fumigata nella parte inferiore. Impasto duro dal 10YR 7/4 al 2.5YR 7/8 (RCGE 99375).

14. Boccale trilobato. Ceramica a vetrina sparsa o a macchia. Liguria occidentale, Spagna, Provenza o area Egeo-anatolica, seconda metà del XII - inizi del XIII secolo. Diam. inf. 8,7 cm, alt. 24,1 cm. Orlo arrotondato, collo cilindrico e ansa a nastro non complanare. Corpo globulare con fondo piano irregolare. Vetrina esterna a macchia di colore marrone, concentrata su piede e fondo. Tracce di fumigazione sulla parte anteriore. Impasto tenero 2.5YR 6/8 (RCGE 99386).

15. Boccale trilobato. Ceramica a vetrina sparsa o a macchia. Liguria occidentale, Spagna, Provenza o area Egeo-anatolica, seconda metà del XII - inizi del XIII secolo. Diam. inf. 7,2 cm, alt. 17,6 cm. Orlo arrotondato, collo troncoconico e ansa a nastro non complanare. Corpo globulare con fondo piano apodo.

Prima e dopo il restauro, piatto (RCGE 98956 [n. 3])

Prima e dopo il restauro, scodella (RCGE 98971 [n. 4])

Dopo il restauro, scodella (RCGE 98971 [n. 4])

Vetrina esterna a macchia marrone, concentrata su ansa e ventre. Tracce di fumigazione sulla parte anteriore. Impasto 5YR 5/8, duro (RCGE 99387).

16. Boccale trilobato. Ceramica a vetrina sparsa o a macchia. Liguria occidentale, Spagna, Provenza o area Egeo-anatolica, seconda metà del XII - inizi del XIII secolo. Diam. inf. 8 cm, alt. 22,5 cm. Orlo indistinto, collo cilindrico e ansa a nastro non complanare. Corpo globulare con fondo apodo irregolare, leggermente concavo. Gocce di vetrina marrone all'esterno. Solcature al tornio presso spalla e ventre. Impasto duro 2.5YR 5/8 (RCGE 99385).

E.F.

Le ceramiche della torre degli Embriaci

Lo scavo del basamento della torre della famiglia Embriaci – ubicata a Genova sulla collina di Castello – ha restituito un contesto archeologico di primaria importanza per lo studio della circolazione della ceramica d'importazione e di produzione locale in Liguria tra gli inizi dell'XI e la seconda metà del XIII secolo. I dati di scavo (**Melli, Boato 2016**) e i materiali sono stati presentati in maniera preliminare in diverse sedi (**Benente 2011**; **Benente 2016**; **Benente 2017**), anche se lo studio dei reperti – ora agevolato dai nuovi restauri – prosegue per giungere a un'edizione finale, arricchita da elaborazioni

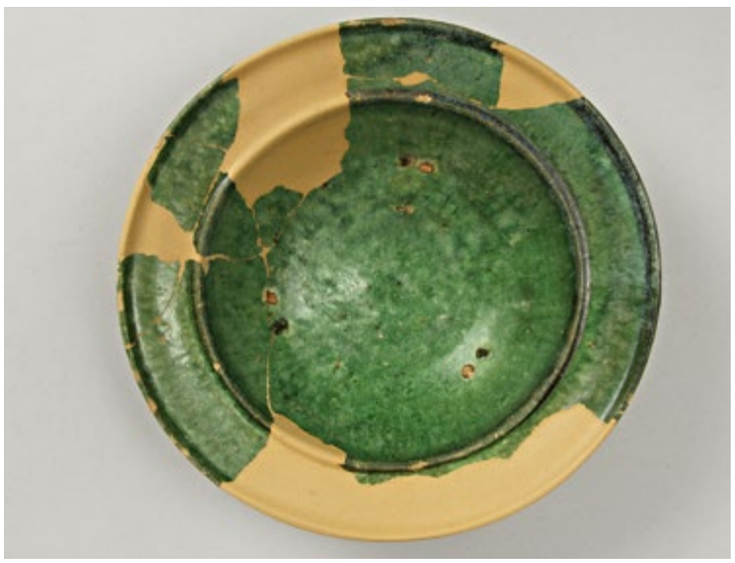
Prima e dopo il restauro, scodella (RCGE 98970 [n. 5])

Dopo il restauro, scodella (RCGE 98970 [n. 5])

Prima del restauro, scodella (RCGE 98897 [n. 6])

Dopo il restauro, scodella (RCGE 98897 [n. 6])

Dopo il restauro, scodella (RCGE 98897 [n. 6])



Prima e dopo il restauro, scodella (RCGE 98887 [n. 7])

Dopo il restauro, scodella (RCGE 98887 [n. 7])

di tipo quantitativo e dalle analisi archeometriche dei corpi ceramici e dei rivestimenti. Si tratta di indagini attualmente in corso in un quadro di fattiva collaborazione tra Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Liguria e Università di Genova.
In mostra è presentata una selezione di trentatré reperti che sono stati recentemente ricomposti e restaurati – sedici dei quali nell'ambito di *Restituzioni* – e che erano in buona parte inediti.

Il contesto di scavo
Il deposito archeologico era costituito da numerosi strati di discarica, ricchi di materiali ceramici, vetri, resti di pasto, resti lignei e vegetali. Il primo strato accumulatosi sulla pavimentazione interna della torre era composto da un'alta percentuale di detriti edilizi frammisti a rifiuti domestici. Lo studio delle ceramiche e dei vetri permette di circoscriverne la cronologia tra la seconda metà dell'XI e la prima metà del XII secolo, e la provenienza da varie aree del Mediterraneo. La porzione inferiore del deposito era sigillata da una sottile crosta di guano che indicherebbe una fase di abbandono della torre, cui seguì un nuovo e più consistente apporto di rifiuti. La porzione superiore del deposito, databile tra la seconda metà del XII e la metà/terzo quarto del XIII secolo, è costituita da un accumulo di rifiuti domestici progressivo, con discarica e sversamento del materiale in uno spazio 'chiuso' accessibile solo dall'alto. Il contesto acquisisce ulteriore interesse in quanto interamente riferibile al consumo domestico della *curia Embriacorum*, ossia dell'insediamento urbano fortificato di una delle più importanti famiglie aristocratiche e mercantili genovesi (**Airaldi 2006**, pp. 16-21).

Le dotazioni da mensa, da cucina e da dispensa
Il deposito ha restituito un considerevole quantitativo di vasellame ceramico (almeno quattrocento individui stimati) relativo alla dotazione della mensa, della cucina e della dispensa. Alcuni oggetti risultavano interi, mentre altri erano ampiamente ricomponibili da frammenti (**Melli, Benente 2006**). I materiali che provengono dai livelli più antichi non sono numerosi, ma forniscono indicazioni molto significative sulla cronologia, sulle aree di provenienza e sulle scelte di approvvigionamento: si tratta di ceramiche da mensa prodotte in Siria, Libano, Egitto, Tunisia e nell'al-Andalus (Maghreb) tra la fine dell'XI e i primi decenni del XII secolo. In alcuni casi si tratta di tipologie ceramiche documentate per la prima volta in Liguria (**Benente 2016**, pp. 116-118).
Tra gli oggetti in mostra riferibili alle fasi iniziali si segnala: un'esemplare di ceramica tipo 'Cuerda seca total' (RCGE 99225), databile all'XI - prima metà del XII secolo con ampi confronti nelle produzioni andaluse (**Déléry 2006**, pp. 183-193). Sempre al Mediterraneo occidentale islamico appartiene la forma chiusa di ceramica invetriata (RCGE 99447, n. 1) con confronti generici per rivestimento e forma (*redomas*, *jarras*) con reperti dell'al-Andalus meridionale. I frammenti di un piatto di ceramica 'smaltata monocroma' (RCGE 99484) sono riconducibili alle produzioni a impasto siliceo siriane e/o egiziane, databili tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (**Berti, Giorgio 2010**, pp. 48-58; **Vezzoli 2015**, pp. 197-215). Una coppa su piede in vetro verde-giallo (RCGE 104766) completa il quadro della dotazione della mensa, confermando che i reperti sono indice di un consumo privilegiato, forse direttamente riconducibile alla famiglia Embriaci e alla loro capacità di approvvigionarsi di oggetti rari ed esotici provenienti dai mercati 'oltremarini'.
La seconda sequenza di strati di discarica, con reperti databili tra

Prima e dopo il restauro, piatto (RCGE 98879 [n. 8])

Dopo il restauro, piatto (RCGE 98879 [n. 8])

l'ultimo quarto del XII e la metà/terzo quarto del XIII secolo, ha restituito un considerevole numero di oggetti ceramici. La dotazione della mensa è testimoniata da un grande numero di forme aperte di ceramica invetriata, smaltata e ingobbiata monocroma, che rientrano in diverse tipologie note in Liguria per il XII - metà XIII secolo e offrono la testimonianza di un preciso gusto per il vasellame verde, prima importato e poi prodotto localmente (**Cabona, Gardini, Pizzolo 1986**, pp. 461-464; 469-470: **Gardini 1993**, pp. 54-56; **Benente 2010a**, p. 61). Un gruppo di piatti e scodelle (RCGE 98971, RCGE 98970 [nn. 4-5]) di ceramica 'invetriata monocroma' con vetrina verde all'interno e incolore all'esterno, probabilmente prodotto nell'al-Andalus meridionale, risulta noto in contesti liguri e toscani di XII-XIII secolo (**Berti, Giorgio 2010**, pp. 45-46; **Benente 2017**, pp. 24-25). Alcuni piatti con bordo a fascia presentano caratteristiche d'impasto del tutto simili ai precedenti e medesimo trattamento delle superfici (RCGE 98956, n. 3). Si può ipotizzare una provenienza dalla Spagna meridionale o dal Maghreb.

Ugualmente numerose le ceramiche 'ingobbiate monocrome verdi' che precedono e poi accompagnano la presenza della 'graffita arcaica tirrenica savonese' (RCGE 98897, RCGE 98887, RCGE 98879 [nn. 6-8]). Si tratta di piatti e scodelle, spesso con una caratteristica tesa a rialzi marcati, cavità a calotta e piede ad anello (**Capelli *et al.* 2001**, pp. 28-29, gruppo 4, fig. 2). L'esterno è quasi sempre privo di rivestimento, ma spesso sono presenti caratteristiche colature e macchie di ingobbio. Lo studio di questi reperti è ora accompagnato dall'avvio di una sistematica campagna di studio archeometrico degli impasti. Le prime attestazioni di 'ingobbiate monocrome verdi' raggiunsero Pisa e Genova nel primo quarto del XII secolo, mentre una decisiva crescita del fenomeno di importazione è testimoniata nell'ultimo quarto del XII e nei primi decenni del XIII secolo. In questa fase comincia una produzione ligure (**Capelli *et al.* 2001**, pp. 25-35; **Palazzi *et al.* 2003**, pp. 183-242; **Benente 2011**).

Un ruolo particolare dovevano avere le forme aperte di ceramiche decorate 'a cobalto e manganese' (RCGE 99185-87, RCGE 99192 [n. 2], RCGE 99190, RCGE 99191, RCGE 99188). Si tratta di una produzione della regione di Cartagine/Tunisi, databile tra l'ultimo quarto del XII secolo e il quinto/sesto decennio del XIII secolo, molto diffusa nei contesti altotirrenici (**Berti, Giorgio 2010**, p. 39) e ampiamente documentata in Liguria (**Benente *et al.* 2002**; **Benente 2011**). Questa classe ceramica poteva garantire un servizio da mensa completo di forme aperte a uso collettivo e individuale e forme chiuse. Nel riempimento della torre Embriaci, questo tipo di ceramica compare in contesti che precedono e, poi, accompagnano la diffusione della 'graffita arcaica tirrenica' e delle ceramiche ingobbiate monocrome.

Un nucleo di reperti ben individuabile come 'servizio da tavola' è costituito da almeno dodici forme aperte, smaltate e decorate a lustro metallico. Si tratta di piatti e scodelle su piede ad anello (**Benente 2016**, pp. 124-126), tra cui spicca un pezzo decorato da una figura con turbante (RCGE 99162). Alcuni confronti con bacini murati presenti in Italia (**Berti, Giorgio 2010**, bacino n. 361) e in Francia (**Amouric *et al.* 2010**, pp. 286-287, fig. 5) indirizzano la datazione di questo nucleo di reperti alla prima metà del XIII secolo e suggeriscono una provenienza dall'al-Andalus.

Il quadro delle ceramiche da mensa rinvenute nella torre Embriaci è completato dalle produzioni di 'graffita arcaica tirrenica' (**Gardini, Benente, Sfrecola 1993**, pp.13-23; **Capelli *et al.* 2002**; **Benente 2010a**, pp. 65-66). L'intro-

Prima e dopo il restauro, catino troncoconico (RCGE 99287 [n. 9])

Prima e dopo il restauro, scodella emisferica (RCGE 99272 [n. 10])

Dopo il restauro, scodella emisferica (RCGE 99272 [n. 10])

duzione nelle manifatture savonesi di tecniche produttive complesse, basate sull'utilizzo dell'ingobbio, della decorazione graffita in verderamina e giallo-ferraccia sembra inquadrarsi alla fine del XII secolo (**Varaldo 2001**). In questo periodo Savona potrebbe configurarsi come centro importatore di ceramica, di ceramisti e di tecnologie (**Berti, Gelichi 1995**, pp. 421-423). I prodotti savonesi diventano presto oggetto di commercio ed esportazione e, nella prima metà del Duecento, sono già presenti in Toscana, Provenza, Sardegna, Corsica, Lazio, Sicilia, nel Nord Africa e sulle coste del Mar Nero (**Varaldo 1997**; **Benente 2011**, pp. 69-73).

Nei contesti della 'torre degli Embriaci' la graffita arcaica tirrenica appare in un momento successivo rispetto alle ceramiche invetriate e ingobbiate monocrome. Esistono, inoltre, altri elementi da prendere in considerazione. Accanto a prodotti graffiti caratterizzati da impasto, forma e motivi decorativi 'tipicamente' savonesi (RCGE 99287 [n. 9]) sono presenti alcune graffite arcaiche tirreniche (RCGE 99232) che, insieme a produzioni di protomaioliche liguri e ingobbiate monocrome verdi (ad esempio RCGE 98887 [n. 7]), possiamo definire

Prima e dopo il restauro, scodella (RCGE 99352 [n. 11])

Prima e dopo il restauro, scodella (RCGE 99122 [n. 12])

'atipiche', in quanto presentano caratteristiche di impasto e decoro diverse rispetto alla normale produzione di XIII secolo (**Benente 2016**, p. 129, figg. 33-34). Risulta, ad esempio, particolare la presenza di un gruppo di piatti e scodelle monocrome con graffita una croce astile, o croce greca con estremità svasate, assai simile a quella templare (RCGE 99124). Si tratta di un motivo decorativo finora non documentato, che può essere frutto di una precisa committenza degli Embriaci. Queste ceramiche compaiono nei contesti che chiudono l'immondezzaio, ossia negli strati di formazione più recente della seconda metà/ultimo quarto del XIII secolo. Gli impasti sono simili a quelli della 'protomaiolica ligure' e di alcune ingobbiate monocrome con vetrina di colore giallo (RCGE 99122 [n. 12]).

Nel butto sono presenti alcuni esemplari della cosiddetta 'protomaiolica ligure' (RCGE 99364, RCGE 99352 [n. 11]). Si tratta di una produzione di ceramiche smaltate e dipinte che associano l'uso dell'ingobbio all'utilizzo di un rivestimento stannifero (**Benente 2010a**, pp. 69-72; **Benente 2010b**, p. 71, fig. 8; **Benente 2016**, pp. 35-37, 130). L'analisi delle decorazioni rimanda ai mo-

Dopo il restauro, scodella (RCGE 99122 [n. 12])

Prima e dopo il restauro, boccale trilobato (RCGE 99375 [n. 13])

Prima e dopo il restauro, boccale trilobato (RCGE 99386 [n. 14])

tivi della graffita arcaica tirrenica e della protomaiolica 'tipo Gela', diversamente elaborate dagli artigiani applicando la tecnica del graffito e quella del disegno. L'area di distribuzione dei prodotti è quella alto tirrenica, ma la maggior parte dei reperti provengono dalla Liguria. Tuttavia le indagini archeometriche sulla 'protomaiolica ligure' sono approdate alla conclusione che il prodotto risulta differente dalle graffite arcaiche tirreniche e dalle restanti tipologie ingobbiate savonesi del XIII secolo (**Maggi *et al.* 2008**, p. 192). Le analisi mineralogiche condotte in questa occasione individuano un impasto non assimilabile a quello 'tipico' delle produzioni savonesi, ma analogo a quello documentato per alcune ingobbiate e graffite atipiche del contesto in esame. Si pone, quindi, il problema della presenza di un gruppo di oggetti di probabile produzione ligure, ma non ascrivibili alle manifatture savonesi 'tipiche'. In sostanza, Savona può non essere l'unico centro di produzione ligure attivo nel XIII secolo, anche se è sicuramente quello che realizza con il tempo il monopolio della produzione ceramica regionale.

Il quadro della dotazione della mensa del XIII secolo è completato dalla presenza di una bottiglia di vetro con una filettatura a spirale in vetro blu sul collo (RCGE 104765).

Tra le ceramiche da dispensa è esposto un anforotto apodo (RCGE 99443) datato al XIII secolo (tipo IV, **Gunsenin 1989**, pp. 274-275). Scavi subacquei condotti in Crimea (Novy Svet) e nel Mar di Marmara hanno evidenziato la presenza di questi recipienti denominati *table amphora* nella dotazione di bordo: datati alla prima metà del XIII secolo, erano utilizzati per la conservazione e la mescita di acqua e vino.

Le ceramiche pertinenti alla dotazione della cucina sono testimoniate da tegami invetriati e da alcune forme chiuse, acrome o con vetrina sparsa e a macchie. In mostra sono esposti tre esempi di boccali trilobati (RCGE 99386, RCGE 99387, RCGE 99385 [nn. 14-16]), provenienti da contesti della seconda metà del XII - prima metà del XIII secolo (**Benente 2011**, p. 29, fig. 3; **Benente 2016**, pp. 120-121, figg. 13-14). Le analisi degli impasti non escludono una possibile produzione della Liguria occidentale, spagnola, provenzale o, più difficilmente, dall'area Egeo-anatolica (**Baldassarri 2017**, gruppo A4). In alcuni casi sotto al versatoio sono presenti

Prima e dopo il restauro, boccale trilobato (RCGE 99386 [n. 14])

Prima e dopo il restauro, boccale trilobato (RCGE 99385 [n. 16])

tracce di esposizione al fuoco che indicano la pratica di scaldarne il contenuto. Data l'estrema scarsità di forme chiuse pertinenti ad altre tipologie ceramiche, questi boccali potevano essere utilizzati anche per la mescita dell'acqua o del vino sulla mensa. Una brocca di ceramica priva di rivestimento (RCGE 99375 [n. 13]) proviene da contesti di prima metà del XIII secolo e può essere ricondotta alle produzioni di 'brocche depurate' pisane databili tra la metà del XII - terzo quarto del XIII secolo (**Berti, Gelichi 1995**; **Giorgio, Trombetta 2008**).

I tegami da fuoco sono numerosi, presentano prese esterne a pinolo, a bugna semplice o doppia, sono rivestiti all'interno da vetrine piombifere, mentre l'esterno risulta privo di rivestimento e presenta tracce di fumigazione. Lo studio degli impasti ceramici ha indicato la presenza di gruppi minero-petrografici distinti: accanto a una sicura produzione ligure (RCGE 99028), databile dalla fine del XII al XIII secolo (**Baldassarri 2017**, p. 58, gruppo 5), si segnala un gruppo di recipienti con caratteristiche d'impasto ben definite e diffusione nota in Liguria, Spagna (Barcellona, Maiorca), Provenza (Marsiglia), Pisa e nel Mediterraneo orientale (**Baldassarri 2017**, gruppo A1-2). A questo gruppo è riferibile un tegame esposto in mostra, integralmente ricomposto (RCGE 99090) databile alla metà del XIII secolo.

Nella cucina trovava sicuramente posto anche un grande contenitore (RCGE 99226) di pietra ollare riferibile al tipo dei talcoscisti delle Alpi centrali. Il pezzo presenta numerosi fori di restauro antico, con cuciture eseguite a filo di rame. Ne consegue che, dopo la prima rottura e una successiva riparazione, la pentola continuò a essere utilizzata in virtù della sua non facile reperibilità (**Palazzi *et al.* 2003**, pp. 225-226).

Chiude la raccolta una lucerna su piede (*candil de pie alto*) di ceramica invetriata monocroma (RCGE 99446), prodotta nei centri di Barcellona, Maiorca, Valencia o Murcia nel XIII secolo (**Azuar 1985**, pp. 80-81, figg. 123-125; **Coll Conesa 2009**, p. 50, fig. 94).

F.B.

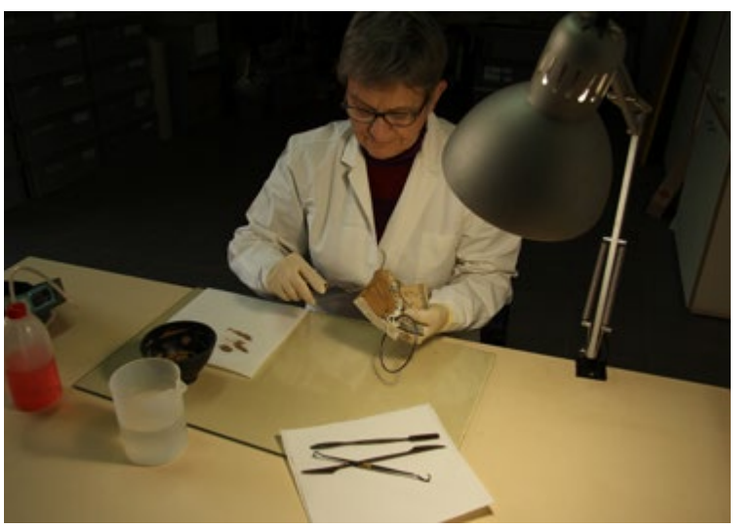
Bibliografia

Inediti.

1. Durante il restauro, pulitura

2. Durante il restauro, pulitura

3. Durante il restauro, pulitura



4. Durante il restauro, integrazione

Relazione di restauro

I reperti della torre degli Embriaci, già provenienti da scavo, sono stati preliminarmente sottoposti a un primo intervento di disamina dei frammenti, finalizzato al riconoscimento delle pertinenze ai singoli oggetti. Successivamente si è proceduto alla pulitura delle superfici e alla rimozione dei residui del terreno di giacitura e delle incrostazioni attraverso tamponi di una soluzione di acqua demineralizzata e alcol etilico. Le incrostazioni sono state rimosse meccanicamente con spazzolini, o a bisturi sotto microscopio stereoscopico (figg. 1-3). In alcuni casi particolari si sono rese necessarie applicazioni localizzate di formulato AB57 per coadiuvare la rimozione delle incrostazioni più tenaci. Le applicazioni sono state sempre seguite da impacchi ripetuti di acqua demineralizzata veicolata da polpa di carta.

In generale il corpo ceramico e i rivestimenti si presentavano in condizioni di conservazione discrete, pertanto il consolidamento è stato limitato alle aree di rivestimento maggiormente degradate ed è stato effettuato con l'applicazione a pennello di Paraloid B 72 al 3% in acetone.

La ricomposizione dei frammenti è avvenuta generalmente con adesivo polivinilbutirrolico (Movithal B 60 HH) in alcol etilico puro, facilmente reversibile nello stesso solvente o in acetone.

Al termine dell'intervento di ricomposizione i reperti si presentavano ampiamente lacunosi.

Poiché l'intervento di restauro era finalizzato anche a una destinazione espositiva dei reperti ed era quindi prioritario un recupero della continuità delle forme, finalizzato alla loro completa leggibilità, si è ritenuto necessario un esteso intervento di integrazione delle lacune. L'impostazione metodologica è stata pertanto quella di completare, o ricostruire le forme in tutti i casi in cui era possibile in ragione delle parti originali testimoniate. In alcuni casi anche i frammenti pertinenti, ma privi di attacco effettivo, sono stati posizionati con le integrazioni, attraverso i riferimenti desunti dalle forme e dalle decorazioni e con il supporto dei rilievi grafici.

Le integrazioni sono state realizzate con stucco Polyfilla, caricato con pigmenti naturali per ottenere una colorazione simile a quella del corpo ceramico privo del rivestimento (fig. 4).

13. Arte siculo-araba
Pisside con scene di caccia con il falcone
seconda metà del XII secolo - primo terzo del XIII secolo

tecnica/materiali
avorio elefantino dipinto, rame dorato

dimensioni
alt. 13,45 cm, diam. 12,4 cm

provenienza
Verona, chiesa di Santo Stefano

collocazione
Verona, chiesa di Santo Stefano

scheda storico-artistica
Chiara Rigoni

relazione di restauro
Corinna Mattiello

restauro
Corinna Mattiello

con la direzione di
Maristella Vecchiato, Chiara Rigoni
(Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio per le Province
di Verona, Rovigo e Vicenza)

Scheda storico-artistica

La pisside in avorio dipinto è stata di recente rinvenuta nella chiesa veronese di Santo Stefano, tradizionalmente ritenuta prima sede dei vescovi della città scaligera che qui trovarono sepoltura accanto ai martiri cristiani, così da guadagnare il titolo di *Sanctus Stephanus ad Martyres*. La chiesa è riconosciuta dalle fonti come il luogo della città deputato al culto delle reliquie (**Corna da Soncino 1503**, ed. 1973, pp. 81-85). Alla sua storia dedica particolare attenzione Giambattista Biancolini che riporta l'antica iscrizione marmorea, sulla quale sono elencati i nomi delle principali reliquie di santi qui conservate, e offre una dettagliata descrizione della loro collocazione (Biancolini 1749a, I, p. 13; 1752, IV, p. 750).
La pisside risulta sconosciuta alla letteratura artistica. La prima attestazione risale al 1553 quando, nella visita pastorale del 9 aprile di quell'anno, il vescovo Luigi Lippomano, nell'elencare il ricchissimo patrimonio di reliquie conservato a Santo Stefano, cita «tres pixides eburnei cum multi involucris reliquiarum et litteris…», una delle quali è verosimilmente da identificare con il pezzo recuperato (***Luigi Lippomano* 1999**, p. 49).
Raro esemplare di epoca medioevale, il manufatto è collegabile sulla base di confronti stilistici e tipologici a una serie di scatole e cofanetti eburnei, attribuiti tradizionalmente a botteghe islamiche operanti nella Sicilia normanna e sveva e databili tra la seconda metà del XII e il primo terzo del XIII secolo (**Scerrato 1979**, pp. 447-472). Questi preziosi oggetti sono oggi in massima parte di pertinenza ecclesiastica, essendo verosimilmente stati donati a chiese e cattedrali in epoca antica, e risultano documentati principalmente in Europa, soprattutto in Italia, Austria e Germania (**Scerrato 1979**, p. 447).
Una recente ricognizione ne ha catalogati circa 230 di cui 75 in Italia, tra questi, 15 sono indicati come pissidi in riferimento alla foggia (**Armando 2010**, pp. 169-178).
Il confronto con esemplari simili tipologicamente ha consentito di supporre che anche l'oggetto in esame – indicato come «pixis» nel citato documento – in epoca antica sia entrato a far parte degli arredi della chiesa di Santo Stefano e, come avveniva di frequente, sia stato, forse da subito, impiegato come reliquiario.
Al momento del rinvenimento, nel 2014, la scatola cilindrica manteneva questa funzione: vi era custodita infatti una reliquia di san Filippo Neri.
Tuttavia, come attestano le iscrizioni di tema amoroso rinvenute su alcuni esemplari, ad esempio sul cofanetto del Museo Diocesano di Trento (**Cannatà 2001**, p. 194), sembra assai probabile l'origine profana di questo genere di manufatti eburnei che, destinati a essere offerti come doni galanti o di nozze, racchiudevano monili o gioielli. La provenienza profana è confermata dal soggetto del fregio, con scene di caccia con il falcone, che illustra gli svaghi del signore e rimanda all'esclusivo e raffinato ambiente di corte. Il tema della caccia con il falcone è tipico del repertorio islamico: tra i passatempi del principe era uno dei

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della decorazione con il principe a cavallo

Dopo il restauro, particolare della decorazione con il falconiere

preferiti e assunse un ruolo di primo piano tra i motivi decorativi di ceramiche, legni e, come in questo caso, avori dipinti delle manifatture sicule di tradizione araba (**Cannatà 2001**, p. 194). In proposito vale la pena di ricordare la passione per la caccia, in particolare per quella con il falcone, dell'imperatore Federico II di Svevia al quale si deve il celebre *De arti venandi cum avibus*, trattato ornitologico-venatorio che, noto attraverso la copia fatta eseguire dal figlio Manfredi dopo il 1258, attesta gli interessi scientifici del sovrano svevo e della sua colta ed esclusiva corte (**Van den Abeele 1995**, pp. 377-384).

La scatola cilindrica in avorio elefantino è costituita da un'unica sezione di zanna, caratteristica tecnica comune agli esemplari di questa foggia. Le estremità del cilindro sono percorse da una semplice modanatura sottolineata da due sottili incisioni, motivo ripetuto anche sul bordo superiore del coperchio piatto che reca al centro un piccolo manico in rame dorato. Dello stesso materiale sono anche i serramenti con borchie appuntite, le cerniere e i quattro piedini che si sviluppano congiungendo la base al corpo cilindrico con foglie lanceolate.

Nell'ambito della produzione siciliana di tradizione araba, cui l'esemplare veronese va attribuito, la pisside di Santo Stefano, come si è detto, si caratterizza in primo luogo per la forma cilindrica, una tipologia più rara rispetto a quella a bauletto o a cassetta rettangolare con coperchio piano o, più frequentemente tronco-piramidale, di norma realizzate con una lavorazione a lamine su supporto ligneo. Esemplari di pissidi eburnee di forma cilindrica sono conservati nel Museo del Duomo di Palermo, presso la cattedrale di Barletta, nel Bode Museum di Berlino, nel Germanisches Nationalmuseum di Norimberga e, infine, nel Museo del Tesoro di San Marco a Venezia (inv. 120).

Tra gli esemplari citati quello marciano mostra più strette affinità con la pisside veronese: connotato da una vistosa iscrizione in carattere 'nashki' sul bordo del coperchio (**Pasini 1887**, p. 90), l'esemplare eburneo di San Marco è stato riferito ad arte siculo-araba e datato ai secoli XII-XIII (**Erdmann 1971**, p. 119). Oltre alla foggia, alle misure – quasi identiche – e alla tipologia dei serramenti, si trova rispondenza con l'esemplare veronese anche nel soggetto della decorazione dipinta che, ispirata al tema della caccia con il falcone, si sviluppa in entrambi i casi sul corpo del cilindro in forma di narrazione continua, svincolata da partizioni geometriche.

Tuttavia, per quanto riguarda il fregio, l'esemplare marciano si distacca da quello in esame sotto il profilo stilistico: nella rappresentazione dei due agili falconieri a cavallo, con volti larghi dalle fattezze orientali, sembrano predominanti, infatti, l'eleganza

Dopo il restauro, particolare della decorazione con coppia di battitori

Dopo il restauro, particolare della decorazione con coppia di pavoni

della linea e un accentuato gusto decorativo che rimandano a un linguaggio espressivo di marcata matrice islamica, richiamato oltre che nell'iscrizione anche nei quattro medaglioni circolari del coperchio con pavoni e arabeschi. Nella pisside di Santo Stefano, invece, sembra prevalere la ricerca naturalistica: vi si succedono vivacissime immagini volte a raccontare le varie fasi della caccia e i ruoli dei diversi personaggi, conferendo alle scene una sorprendente dinamicità e immediatezza espressiva, che si coglie nei volti come nelle realistiche pose delle figure.

Apre la sequenza un elegante cavaliere con veste a bande e vistoso copricapo che il gesto e il bastone del comando impugnato nella sinistra consentono di identificare con un principe. Il cavallo, riccamente bardato, procede verso uno spazio scandito da due alberi stilizzati fittamente popolati da uccelli a simulare un bosco dove una coppia di battitori – simmetricamente disposti intorno alla serratura – è intenta a stanare la selvaggina con le pertiche, quindi proseguendo si incontra un falconiere che avanza portando il rapace sul braccio guantato. La figura, barbuta e di profilo, è ben caratterizzata fisiognomicamente, indossa calzari, un copricapo a cappuccio e una corta giubba fermata in vita da una cintura con pugnale. In corrispondenza della cerniera della scatola, concludono la sequenza alcuni alberi – come gli altri percorsi lungo il tronco e i rami da una fitta punteggiatura – ai piedi dei quali compaiono, tra un elemento a palmette, coppie affrontate di pavoni e pappagalli che, tra i motivi più rappresentati nell'arte islamica, si ripetono anche sul coperchio.

Una certa affinità stilistica si può cogliere con l'ornato del celebre cofanetto rettangolare in lamine d'avorio, il più grande tra quelli conosciuti, conservato nel Tesoro della Cappella Palatina di Palermo, per il quale è stata proposta una datazione tra il 1225 e il 1233 (**Scerrato 1979**, p. 451; **Armando 2010**, p. 451). Anche in questo esemplare compaiono animate scene di caccia, con una grande varietà di specie animali, figure dai volti carnosi e dagli occhi tondeggianti, con fisionomie simili a quelle dei personaggi della pisside veronese.

Finora non è emerso alcun indizio utile a chiarire l'origine di questo manufatto eburneo della chiesa di Santo Stefano, come si è visto, un'opera rara riconducibile a una cultura figurativa fortemente connotata e del tutto estranea all'ambito veronese.

La sua presenza sembrerebbe d'altra parte trovare significative ragioni nel contesto storico della Verona del quarto e quinto decennio del XIII secolo, quando la città scaligera assunse un ruolo di grande rilievo politico grazie all'imperatore Federico II di Svevia, impegnato nel progetto di sottomissione della Lega Lombarda, affiancato da Ezzelino da Romano che, dal 1232,

Dopo il restauro, particolare della decorazione

Dopo il restauro, particolare della decorazione

teneva saldamente la città scaligera. Verona fu per l'imperatore una città d'elezione; accompagnato dal suo magnifico seguito, vi sostò in numerose occasioni, alloggiando presso il monastero di San Zeno. Una prima volta nel 1236, quindi, dopo la vittoria di Cortenuova, fu nuovamente in città nel 1238 quando concesse in sposa a Ezzelino la sua figlia naturale, Selvaggia; ritornò ancora a Verona nel 1239, infine nel 1245 quando convocò una dieta di principi tedeschi (**Varanini 1991**, pp. 282-285). Tuttavia del passaggio di Federico, che era solito spostarsi nei suoi domini con un largo seguito mostrandosi in tutta la sua magnificenza, sono rimaste rarissime tracce in grado di testimoniare la raffinata cultura della sua corte (**Calò Mariani 2001**, pp. 123-133) di cui si coglie un'eco nel garbato affresco di Casa Finco a Bassano che descrive gli svaghi cortesi (**Avagnina 1995**, pp. 104-111; **Avagnina 2001**, pp. 147-155).

A Verona la presenza di Federico è attestata dal grandioso affresco del palazzo abbaziale di San Zeno con *L'Omaggio a Federico II di Svevia dei popoli dell'Oriente* (1236-1238), rivelatore del prestigio del personaggio e dell'eccezionalità del momento (**Zuliani 1992**, pp. 11-42; **Valenzano 2000**, pp. 208-209).

Per quanto riguarda più specificatamente Santo Stefano, un indizio di grande suggestione si ricava da una memoria riportata in un'iscrizione posta sulla facciata della chiesa che ricorda come proprio qui, in occasione della dieta del 1245, furono ospitati, con alcuni principi tedeschi, il figlio di Federico, Corrado, l'imperatore d'Oriente Baldovino e il duca d'Austria. Vi si testimonia inoltre che nell'occasione l'imperatore «duxit secum elelefantem», fatto straordinario che suscitò evidentemente grande stupore tra i contemporanei (**Biancolini 1749b**, II/2, p. 241; **Cipolla 1893**, pp. 125-135)

Nessun dato certo consente di mettere in relazione questo documento con la presenza della pisside eburnea di recente tornata alla luce, né di suggerire le circostanze che ne determinarono l'acquisizione alla chiesa di Santo Stefano. Il prezioso manufatto, come si è detto, uscito da uno dei raffinati atelier siciliani di tradizione araba, va in ogni caso ricondotto all'epoca e agli ambienti della corte federiciana e al periodo di dominio ezzeliniano su Verona, di cui costituisce una rara testimonianza superstite.

Bibliografia

Inedito.

1. Prima del restauro, particolare del coperchio con lembo deformato e sollevato

2. Prima del restauro, particolare della base con lembo deformato e sollevato

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Il cofanetto in avorio è alto 13,45 cm, 14,5 cm in totale, compresi i piedini e lo spessore delle cerniere. Il diametro esterno della teca è di 12,4 cm, quello del coperchio è di 12,5 cm. Lo spessore della parete è mediamente di 2,5 mm.

Il bordo del coperchio e la parete della teca, di forma cilindrica, sono stati ricavati da un'unica sezione di zanna suddivisa in due parti, scavata all'interno e tornita all'esterno, il coperchio e la base da due dischi. Le cerniere, i piedini, il piccolo manico e la serratura sono in rame dorato, fissati per mezzo di chiodini in metallo ripiegati all'interno, mentre le connessioni e il fissaggio fra gli elementi d'avorio sono realizzati da piccoli cilindri in avorio inseriti in fori passanti e incollati con colla animale.

Il disegno di contorno delle decorazioni è stato realizzato con un colore bruno-rossiccio, con figure

3. Prima del restauro, particolare della cerniera

4. Durante il restauro, pulitura

5. Durante il restauro, pulitura

di cavalieri e grifoni, alberi e una serie di uccelli stilizzati.
Prima del restauro il coperchio e la base presentavano un lembo deformato e sollevato (figg. 1-2); parte della cerniera metallica adibita alla chiusura con la chiave era mancante, mentre la parte finale del piedino posteriore appariva lacunosa. La decorazione dipinta era molto consunta, con aree quasi del tutto scomparse, ma conservava ancora piccole e deboli tracce di doratura sulle zone più basse della parete cilindrica. La colorazione bruna, che si poteva riscontrare in maniera più evidente sulle chiome degli alberi, è stata ricondotta alla preparazione per l'applicazione della doratura. Anche le tracce biancastre più consistenti, che erano rilevabili in particolar modo sulle finiture del cavallo, inducevano a supporre che si trattasse di una preparazione di base su cui era stato applicato un ulteriore strato di colore o di doratura. Le superfici erano inoltre scurite da strati di polveri e sporco generico, e microscopiche gocciolature di cera, più consistenti in prossimità degli elementi metallici, che si presentavano invece ossidati e scuriti da prodotti di corrosione del rame.

6. Durante il restauro, pulitura

Intervento di restauro
La pulitura delle superfici è stata attuata sotto lenti d'ingrandimento con tamponcini di cotone e l'impiego di una soluzione alifatica, composta da acqua deionizzata, alcol etilico e acetone. Le gocce di cera sono state asportate con tamponature di dielina e White Spirit.
Ove necessario è stata impiegata una soluzione al 10% di Neodesogen in acqua deionizzata, che ha azione detergente, disinfettante e antifungina. I prodotti di deterioramento delle parti metalliche e le sostanze grasse sono state asportate con tamponi imbevuti di solventi, per un preliminare sgrassaggio, successivamente con l'impiego di carbonato di calcio in polvere finissima miscelata a petrolio rettificato per mezzo di tamponcini e specilli.
Dopo svariate tamponature con acqua deionizzata, la disidratazione delle superfici metalliche è stata attuata con applicazioni a tampone di alcol etilico e acetone (figg. 2-6).
Per ridare stabilità al manufatto è stata rifatta in rame, a tornio, la parte terminale globulare del piedino che ne era privo e fissata mediante un microperno in argento inserito in fori praticati nelle superfici di contatto e incollato con resina epossidica. La protezione del metallo è stata ottenuta con resina nitrocellulosica (Zapon), applicata a pennello, mentre le superfici in avorio sono state protette con un leggerissimo film di cera microcristallina (Cosmolloid).

14. Maestro di San Pietro in Vìllore
(attivo in Toscana meridionale nell'ultimo quarto del XII secolo)
Croce dipinta
ultimo quarto del XII secolo

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola di quercia

dimensioni
177 × 116,5 × 12 cm
(dimensioni massime, compreso lo spessore del nimbo di restauro)

iscrizioni
sul braccio della croce soprastante il nimbo di Cristo: «[IESV]S NASARENVS / REX IVDEORV[M]»

provenienza
San Giovanni d'Asso, Montalcino (Siena), chiesa di San Pietro in Vìllore

collocazione
Pienza (Siena), Museo Diocesano di Palazzo Borgia

scheda storico-artistica
Gabriele Fattorini

relazione di restauro
Lisa Venerosi Pesciolini, Ciro Castelli

relazione tecnico-scientifica
Gianluca Poldi, Maria Letizia Amadori, Valentina Raspugli

restauro
Lisa Venerosi Pesciolini, Anna Teresa Monti, Ciro Castelli, Letizia Tamberi

con la direzione di Laura Martini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto, Arezzo)

indagini
Gianluca Poldi (CAV - Centro Arti Visive, Università degli Studi di Bergamo, coordinatore scientifico), Maria Letizia Amadori e Valentina Raspugli (DISPeA Dipartimento Scienze Pure e Applicate, Università degli Studi di Urbino), con la collaborazione di Mara Camaiti (CNR-IGG - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Geoscienze e Georisorse di Firenze) e Teobaldo Pasquali

documentazione fotografica professionale
Claudio Giusti (Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Questa antichissima Croce dipinta, quasi una reliquia della pittura senese delle origini, ci è giunta in uno stato di conservazione assai grave e con ampie lacune, che l'attuale restauro, realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, ha cercato di risarcire, per quanto possibile.
Il dipinto si conserva nel Museo Diocesano di Pienza, ma proviene da una chiesa che reca il titolo di San Pietro in Vìllore (storpiatura vernacolare di San Pietro in Vincoli) e sorge appena al di fuori di San Giovanni d'Asso: un borgo medioevale posto al limitare delle Crete senesi, verso la Val d'Orcia. Attestata fin dal 714, in qualità di canonica sottoposta alla giurisdizione della pieve di San Pietro in Pava, la chiesa ci appare nelle forme di una costruzione romanica del XII secolo, con paramento murario a filaretto di arenaria e alberese, risarcita nella zona superiore e nel campanile a vela da un rifacimento in laterizio, verosimilmente trecentesco. La facciata a capanna, non priva di decorazioni, presenta un portale affiancato da quattro arcate cieche, e doveva essere completata da un porticato. L'interno è costituito da una sola e spoglia navata, suddivisa in due campate voltate a crociera, e chiusa da un'abside. Al di sotto del presbiterio si estende una cripta suddivisa da colonne in tre navatelle, che si ritiene coeva al resto dell'edificio e dalla quale i lavori della nuova chiesa dovettero prendere avvio, forse dopo che il conte Paltonieri di Forteguerra, signore di San Giovanni d'Asso, si era sottomesso al Comune di Siena nel 1151 (**Tigler 2006**, pp. 326-328; nonché **Notari 1907**; **Moretti, Stopani 1981**, pp. 89-90 e *ad indicem*; *La chiesa di S. Pietro in Villore* 1981).
Meritava muovere dall'architettura della chiesa, perché la Croce ne rappresenta una perfetta appendice: si può supporre – pur senza definitiva certezza – che possa avere fatto parte dell'arredo originario e sia stata eseguita nell'ultimo quarto del XII secolo, a conclusione dei lavori di edificazione dell'edificio attuale. Nel giugno del 1862 Francesco **Brogi** (**1862-1865**, ed. 1897, p. 527 e nota 4) la vedeva nella cripta o «antica confessione», datandola al XIII secolo e rimarcandone il pessimo stato di conservazione («tavola che può dirsi intieramente perduta per le innumerevoli scrostature»). In quella sede il dipinto era stato già descritto da Ettore Romagnoli (1805-1825, cc. 174-175), che visitò San Pietro in Vìllore tra il 21 e il 22 aprile 1813 e, quanto al «sotterraneo», scrisse: «ivi, assai maltrattato dal tempo, si vede un Crocefisso, pittura spaventevole e d'una rarissima antichità, e degno d'un gabinetto».
Oltre a questo passo del Romagnoli, è pure sfuggito agli studi che la Croce comparve alla grande mostra dell'antica arte senese del 1904, come opera del XIII secolo esposta dai fratelli Pannilini di San Giovanni d'Asso (***Mostra* 1904**, p. 301 n. 2502). Sul retro resta ancora l'etichetta apposta in tale occasione, che reca il riferimento alla provenienza («fratelli pannilini / s[an] giovanni d'asso») e il numero di catalogo («2502»), oltre a un paio di sigilli in ceralacca con lo stemma Pannilini (inquartato, nel primo e nel quarto alla stella a sei punte, nel secondo e nel terzo al monte di sei cime); questa famiglia senese, nel corso del Cinquecento, aveva infatti acquistato il castello di San Giovanni d'Asso e alcune proprietà, sulle quali fondò nel 1591 un priorato, che comprendeva il patronato sulla pieve di San Giovanni Battista e sulla chiesa di San Pietro in Vìllore, conservato ancora gli inizi del Novecento (M. **Brogi**, in **Brogi, Lorenzoni 2010**, pp. 12-13 nota 21, con bibliografia). Dalla nostra chiesa proviene peraltro un trittico del duccesco Ugolino di Nerio, che oggi si conserva nella donazione Contini Bonacossi alla Galleria degli Uffizi a Firenze (**Santi 2005**; Ragionieri, in ***La collezione Contini-Bonacossi* 2018**, pp. 60-61).
Dopo un breve accenno di Raimond van Marle (1923, p. 218 nota 1), sarebbe stato Federico Mason Perkins (**1926**, p. 7) a puntare l'attenzione sul dipinto, riconoscendolo come «uno dei cimelii più preziosi della vecchia pittura senese» e sottolineando la profonda somiglianza con la Croce, altrettanto malridotta, dell'abbazia di Sant'Antimo in Val di Starcia (oggi nel Museo di Montalcino, fig. 4; **Bagnoli 1998**, pp. 150-151),

Dopo il restauro

San Giovanni d'Asso, Montalcino (Siena), chiesa di San Pietro in Villore

Maestro di San Pietro in Villore, Croce dipinta*, ultimo quarto del XII secolo. Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra*

dalla quale era rimasto affascinato poco tempo prima (**Perkins 1925**, pp. 51-52, 54; segnalo che, pure per questa, si ha una testimonianza di Romagnoli [**1793-1831**, p. 166], dovendola identificare nel «crocefisso in tavola sul fare di quello di Giunta Pisano», che il 18 maggio 1818, egli vide nella sagrestia dell'abbazia). Agli occhi di Perkins (**1926**, p. 8) le due opere appartenevano «almeno ad una stessa epoca, come pure ad una stessa scuola artistica», ovvero a una produzione «quasi certamente» senese dell'ultimo quarto del XII secolo.

Di lì a poco, in un volume che resta una pietra miliare della storiografia quanto a tali argomenti, Evelyn Sandberg-Vavalà (**1929**, pp. 629-632) ipotizzò, con cautela, che la Croce di San Pietro in Villore e quella di Sant'Antimo potessero spettare alla medesima mano, e ne affermò la dipendenza da quel filone di pittura umbra che trova la sua opera più celebre nella Croce di 'Alberto Sotio' del duomo di Spoleto, datata 1187. La Croce quindi comparve nel fondamentale repertorio di Edward B. Garrison (1949, p. 191, n. 491), come lavoro di un maestro senese della seconda metà del XII secolo. Ecco perché negli anni seguenti, presentando la tavola a seguito di un restauro, Enzo Carli (1955, pp. 11-13, n. 1) ebbe a definirla come «la più antica pittura senese?», con un legittimo punto interrogativo: non si può infatti affermare con certezza che la Croce di San Pietro in Villore sia più antica di quella di Sant'Antimo, e che l'autore di entrambe fosse davvero il più antico tra i pittori senesi (come si tende di norma a dire) e non un maestro giunto nella Toscana meridionale dall'area spoletina. A distanza di oltre mezzo secolo questi dubbi non sono stati sciolti; frattanto la Croce, dopo essere stata depositata per qualche decennio nella Pinacoteca Nazionale di Siena (**Torriti 1990**, p. 9, con bibliografia), è stata destinata al Museo Diocesano di Pienza (**Martini 1998b**, pp. 23, 25).

La Croce rientra nella categoria dei «Crucifixes with Crucifixion figures in the side fields» (**Garrison 1949**). Al centro è l'immagine del Cristo vivo e *triumphans*; al di sopra dello spesso nimbo (in parte reintegrato durante il restauro) si legge il *titulus crucis* di colore bianco in campo rosso: «[IESV]S NASARENVS / REX IVDEORV[M]». Nella cimasa due angeli volanti a mezza figura sorreggono l'immagine clipeata del Redentore a mezzo busto, che benedice con la destra e tiene un libro dalla ricca coperta d'oro con la sinistra, in una raffigurazione simbolica dell'Ascensione (**Sandberg-Vavalà 1929**, p. 631; **Garrison 1949**, p. 191, n. 491; **Carli 1955**, p. 11). Giovani angeli a mezza figura compaiono anche alle estremità dei bracci trasversali, mentre nei tabelloni, due per parte, sono quattro figure stanti. La donna dipinta in luogo d'onore, velata e abbigliata di bianco, alza le mani a sostenere un calice,

Prima del restauro

nel quale raccoglie il sangue proveniente dalla minuscola ferita del costato di Cristo (e come si usava fare con le reliquie più venerate, la coppa non è tenuta con le mani nude, ma con un panno prezioso). Si tratta di un'iconografia consona, più che alla Vergine, all'allegoria dell'Ecclesia, che buona fortuna ebbe nei secoli dopo il Mille e qui comparirebbe tuttavia da sola, senza essere accompagnata, di contro e come di consueto, dalla figura della Sinagoga (ricordo per tutti la *Deposizione* di Benedetto Antelami del 1178 nella Cattedrale di Parma, rimandando per un caso piemontese e la copiosa bibliografia a **Comino 2009**). Questa rarità iconografica – con la variante del sangue raccolto non nel calice, ma in un'ampolla – compare anche nella più tarda Croce di scuola umbra detta di Porziano (dal luogo di provenienza), che oggi si staglia al centro della Basilica inferiore di Assisi, e stava in precedenza nel Museo del Tesoro (**Lunghi 2015**), come ricordato da Sandberg-Vavalà (**1929**, pp. 625, 629-632), che pensava per entrambe alla derivazione da un modello comune (immaginando magari una miniatura d'oltralpe, in cui l'allegoria dell'Ecclesia fosse già mutata in questi termini). Nella Croce di Porziano, fortunatamente, le quattro figure dei tabelloni sono corredate di iscrizioni, che identificano la donna che raccoglie il sangue con Maria di Giacomo (detta anche Maria di Cleofa), la donna alle sue spalle con Maria Maddalena e i personaggi dall'altro lato con Giovanni evangelista e la Vergine Maria (Scarpellini, in **Il Tesoro 1980**, pp. 33-34, n. 1). Nel nostro caso dovrebbero esserci dunque gli stessi personaggi (tutti vergati, tra l'altro, di una croce sulla fronte): a destra è certamente Giovanni evangelista e la donna dietro di lui, in virtù del mantello rosso, deve essere la Maddalena; di contro il manto azzurro compete alla Vergine Maria, quindi la figura davanti a lei, che raccoglie il sangue, sarà necessariamente Maria di Giacomo. D'altronde quest'ultima compare già con l'attributo di un'ampolla, allusiva alla raccolta del sangue di Cristo, nell'estremità destra del braccio della più antica Croce dell'abbazia di Rosano, nei dintorni di Firenze (**Monciatti 2007**, p. 50). Da qui si potrà muovere in futuro per approfondire i nessi tra il culto delle reliquie del sangue di Cristo, il tema eucaristico, l'iconografia dell'Ecclesia e questo tipo di croci.

Ben poco rimane delle rigide gambe frontali del Cristo, concluse in basso dai bidimensionali piedi divaricati, che poggiano su di piedistallo (ben distinto dal fondo azzurro dei bracci della Croce), cui il pittore ha dato la forma di un esagono con i lati di dimensioni irregolari, invece della più consueta forma quadrata (come nella citata Croce di Porziano). Al di sotto del piede sinistro pare di riconoscere la silhouette di un supplice inginocchiato, ma la consunzione è tale che non si può essere certi che si tratti di un donatore; più realisticamente si può pensare al lacerto di una scena assai più popolata e che, come in tanti altri casi, poteva trovarsi nella base della Croce. Quest'ultima termina con un supporto che non era dipinto, e reca quelli che sembrano essere tre grandi fori per cavicchi, nei quali doveva essere incastrato un ulteriore suppedaneo. Difficile dire dove potesse poggiare un simile piedistallo: Giotto, in tre celebri episodi del ciclo francescano affrescato intorno al 1290 nella Basilica Superiore di Assisi, ha testimoniato che le croci potevano innalzarsi su di un tramezzo (come nel *Presepe di Greccio*), su di una trave (come nella *Verifica delle stimmate*), o su di un altare (come nel *Miracolo del crocifisso*). L'ultima di queste soluzioni è parsa come la più adatta per un edificio di ridotte dimensioni come San Pietro in Vìllore (**Schimdt 2003**, p. 536).

Tra la nostra Croce e quella di Sant'Antimo vi sono corrispondenze strettissime nell'assetto della cimasa, nella scelta di disporre dolenti a figure intere nei tabelloni (che nella Croce di Sant'Antimo sono solo due, e stanno nel campo delimitato dalle cornici, mentre nel nostro caso quelli laterali debordano sulle cornici stesse), nelle fisionomie delle figure, nell'utilizzo di uno stile particolarmente grafico (assai evidente nei fili della barba di Cristo, nei drappeggi delle vesti e del bellissimo perizoma) e di cromie chiare e vivaci, che talvolta cercano di accompagnare con il chiaroscuro i volumi degli abiti delle figure. Le due opere condividono inoltre la medesima tecnica di costruzione, pur utilizzando legni diversi: quella di Sant'Antimo è in pioppo, mentre la nostra – che si credeva di castagno – si è rivelata in realtà di quercia (**Castelli 2012**, p. 67, da aggiornare con quanto emerso dalle indagini effettuate in occasione del restauro). Tutto induce dunque a credere che devono spettare a un medesimo pittore, o al limite maestranza, che ho scelto di battezzare Maestro di San Pietro in Vìllore e che, in Toscana meridionale, lavorò verosimilmente per committenze assai diverse: la grande abbazia benedettina di Sant'Antimo e una canonica del clero secolare come San Pietro in Vìllore; edifici che distano una quindicina di miglia l'uno dall'altro, e con il secondo che non mancò di subire qualche influsso dal primo (**Tigler 2008**, p. 14). Nel carattere del pittore convivono i colori acce-

Dopo il restauro, particolare

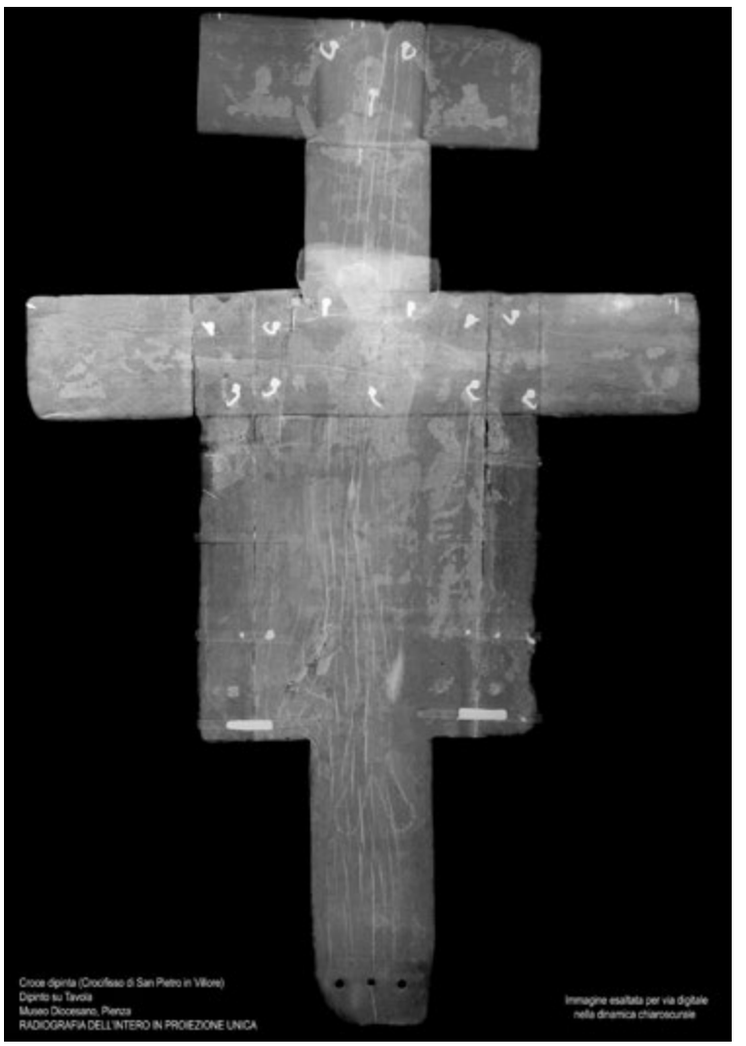
si che piacevano agli umbri fin dal tramonto del XII secolo (si pensi, oltre che alla tavola di 'Alberto Sotio', alla 'croce azzurra' del Museo Diocesano di Spoleto) e il modello di *Christus triumphans* che Miklòs Boskovits (**1993**, pp. 19-30) – pensando innanzitutto alla Croce dell'abbazia di Rosano, ma anche a quella di San Frediano a Pisa (dove i tabelloni non accolgono le figure intere di dolenti, ma una serie di scene), alle nostre due tavole e a quella n. 850-1900 del Victoria and Albert Museum di Londra – metteva in relazione con il fenomeno del «Rinascimento del secolo XII» e datava entro la prima metà del secolo. Egli proponeva, infatti, di collocare la Croce di Rosano intorno al 1129 (anno della consacrazione della chiesa sotto il patronato dei conti Guidi) e di riconoscervi un paradigmatico esempio di diffusione della cultura artistica romana, inaugurando un tema approfondito più di recente da Alessio Monciatti (2007; ancora più alta è la cronologia suggerita da **Quintavalle 2012**, pp. 107-110). Nonostante il riferimento a tale modello, mi pare che alle opere del Maestro di San Pietro in Vìllore convenga ancora una datazione ben entro la seconda metà del secolo, perché il nesso iconografico che corre tra la nostra Croce e quella di Porziano (ormai duecentesca, ma dipendente dalla cultura di quella di 'Alberto Sotio'), ne conferma i legami con la pittura spoletina di *fin de siècle*. A ciò si aggiunga che, come detto, per la costruzione dell'attuale chiesa di San Pietro in Vìllore (possibile destinazione originaria della Croce) potrebbe funzionare come termine *post quem* il 1151, e la commissione di un'opera come la Croce di Sant'Antimo si colloca bene alla chiusura del laborioso cantiere che dette alla chiesa dell'abbazia l'aspetto definitivo e si prolungò entro la seconda metà del XII secolo, come dimostra la presenza del Maestro di Cabestany, autore di un celebre capitello con *Daniele nella fossa dei leoni* che si data in tempi non lontani dal 1163 (**Burrini 2008**, con bibliografia; nonché, per Sant'Antimo: *Nuove ricerche su Sant'Antimo* 2008, con particolare riferimento a **Tigler 2008**).

Intorno all'ultimo quarto del XII secolo, il cordiale linguaggio del Maestro di San Pietro in Vìllore appare dunque come un sintomatico antecedente per la Croce n. 597 della Pinacoteca Nazionale di Siena, per il Maestro di Tressa (che avrebbe operato in terra senese intorno al 1215), e per quella pittura che nel pieno Duecento Margarito d'Arezzo avrebbe disseminato tra Arezzo e la Val di Chiana. Insieme con l'anonimo pittore che dipinse la lunetta della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio a Siena, ora conservata nel Museo della Sovrana Contrada dell'Istrice (F. Bisogni, in ***Mostra di opere d'arte restaurate* 1981**, pp. 16-19, n. 2), il Maestro di San Pietro in Vìllore si erge dunque a lontano progenitore della scuola senese, sia che fosse autoctono o provenisse dall'area spoletina.

Bibliografia

Romagnoli 1805-1825, cc. 174-175; **Brogi 1862-1865**, ed. 1897, p. 527 e nota 4; ***Mostra* 1904**, p. 301, n. 2502; **Notari 1907**, p. 6; **Van Marle 1923**, p. 218 nota 1; **Perkins 1926**; **Sandberg-Vavalà 1929**, pp. 629-632; **Garrison 1949**, p. 191, n. 491; **Carli 1955**, pp. 11-13, n. 1; Bisogni, in ***Mostra di opere d'arte restaurate* 1981**, p. 19; **Torriti 1990**, p. 9 (con bibliografia); **Boskovits 1993**, pp. 19, 807; **Bagnoli 1998**, pp. 150-151; **Martini 1998b**, pp. 23, 25; **Schimdt 2003**, pp. 532, 533, 536; **Tigler 2006**, p. 328; **Castelli 2012**, p. 67.

1. Insieme del retro prima del restauro



2. Immagine radiografica dell'insieme

Relazione di restauro

La linea di pensiero che ha guidato il nostro intervento si è basata sulla considerazione che questa Croce costituisce un documento storico unico della cultura artistica umbro-spoletina del XII secolo. Come attesta nei suoi scritti Laura Martini, essa rappresenta infatti una delle prime testimonianze della pittura presente nel territorio senese, insieme alla Croce dipinta di Sant'Antimo, oggi nel Museo civico e d'arte sacra di Montalcino.

Il restauro è stato un momento importante per lo studio dei materiali costitutivi e della tecnica di realizzazione della Croce e, di conseguenza, le scelte operative dell'intervento si sono indirizzate alla cura delle parti degradate al fine di creare le premesse per la conservazione dell'opera nel tempo, in modo da consentire a essa di presentare in maniera leggibile i contenuti che l'artista e la storia le hanno consegnato.

L'aspetto lacunoso e frammentario della Croce è certamente dovuto alle condizioni conservative a cui è stata sottoposta nel corso del tempo, ma anche ad alcuni 'difetti' riscontrati nella scelta dei materiali e nelle modalità di esecuzione dell'opera. La Croce dipinta misura 176,5 × 17,5 cm e si compone di cinque elementi di legno di quercia dello spessore di 5 cm e dell'aureola in legno di pioppo a forma di spicchio di arancio. Il ritto centrale, elemento portante della costruzione, è costituito da un'asse alta 176,6 cm e larga 43,3 cm, ai cui fianchi sono riportati due listelli − larghi ciascuno 8,5 cm − grazie ai quali la dimensione del corpo raggiunge la misura complessiva di 60 cm. Questi listelli sono collegati al corpo a facce piane e il loro ancoraggio è affidato a quattro perni di legno di quercia, inseriti nello spessore di ciascun lato e incollati. Il braccio è composto di una sola asse di circa 118 × 21 cm, posta in senso ortogonale al ritto, e unita a esso, dal retro, con un incastro a mezzo legno. Il collegamento è ottenuto con colla e con l'inserimento di sette perni di quercia del diametro di 2 cm, passanti lo spessore complessivo del supporto; i dieci chiodi inseriti dal retro e ripiegati sotto la preparazione sono serviti a costituire un ulteriore rinforzo. Al vertice della Croce, un altro elemento ligneo lungo 60 cm e alto 21,8 cm, disposto con la venatura orizzontale, si unisce sul fronte del ritto con un incastro a coda di rondine (figg. 1-2).

La faccia interna del supporto destinata alla pittura è stata preparata incollando delle fascette di pergamena a cavallo delle commettiture o delle fessurazioni presenti, al fine di neutralizzare o, comunque, di attutire, le sollecitazioni proprie del legno.

Per ottenere una superficie planare e liscia su cui creare la raffigurazione pittorica, l'artista ha steso una mestica a diretto contatto con il legno e, prima che asciugasse, vi ha adagiato la tela di incamottatura, costituita da tre pezze di tela a trama di diverso titolo fatte aderire al piano,

3. Particolare che evidenzia l'accostamento tra due pezze di tela di trama differente

4. Dettaglio che documenta la presenza della mestica al di sotto della tela

rigirate e incollate lungo lo spessore anch'esso destinato alla pittura (figg. 3-5). A sua volta, la tela è stata preparata con due strati di gesso-colla costituito da solfato di calcio opportunamente levigato e lisciato su cui, con uno stilo d'argento, sono state incise le linee che delimitano i campi destinati alla doratura.

Lo studio scientifico dei materiali pittorici – dettagliatamente descritto nella relazione tecnico-scientifica di Letizia Amadori e Gianluca Poldi – ha rilevato l'utilizzo di una tecnica pittorica molto libera, arricchita da velature con lacche e colori di contrasto che rendono vivide di cangianze, le articolate volute dei panneggi degli angeli e le trasparenze del perizoma del Cristo (fig. 6). Il motivo a moduli geometrici, decorato da stilizzati elementi floreali disposto lungo il perimetro, costituisce la cornice della raffigurazione pittorica che si estendeva anche allo spessore della Croce stessa.

Stato di conservazione

Trattandosi di legno di quercia nostrale, alcune delle problematiche conservative che si riscontrano sono tipiche della scelta di questa essenza, mentre, meno naturali, sono il degrado biologico e l'attacco da tarli, in considerazione del fatto che la quercia è un legno di lunga durata. Il massiccio attacco di insetti xilofagi perduratosi nel tempo ha provocato la perdita di molto materiale: il nucleo dei nodi, in particolare nella sezione inferiore sinistra del tabellone centrale, in larga parte si è sgretolato creando un'ampia cavità; la forte disgregazione del legno, che si estende sul retro per tutta la larghezza dei listelli aggiunti alla tavola principale, ha causato l'interruzione della continuità lineare del perimetro, anche a danno degli strati pittorici; in particolare sono andati perduti la metà superiore dell'aureola, le fiancate del corpo centrale, le estremità del braccio della Croce, i profili della cimasa (fig 1). Le tensioni che si sono sviluppate nel tempo, in corrispondenza dei perni e intorno al grosso nodo che coinvolge una porzione di circa 20 cm^2 nella parte inferiore del ritto della Croce, hanno contribuito a innescare il degrado e quindi la perdita degli strati pittorici. Osservando la raffigurazione grafica dell'altissima concentrazione dei fori di sfarfallamento che offende la superficie pittorica si deduce la dislocazione delle zone di pittura maggiormente lacunose (fig. 7).

Le profonde fessurazioni ai lati delle spalle del Cristo che scendono lungo il corpo scaturiscono dal naturale ritiro del legno che, nel tratto dell'incastro, dove la venatura del braccio in senso orizzontale si incrocia con quella in senso verticale del ritto, non è stato assecondato nel suo movimento dalla resistenza del vincolo dei perni di collegamento dell'incastro stesso. In particolare, la fenditura che interessa il braccio sinistro della Croce e che prosegue, con un percorso deviato, lungo il fianco della Croce stessa, ha causato la lacerazione della tela di incamotattura e quindi della pittura sovrastante, che si è perciò scomposta e deformata distanziandosi di 4 cm (fig. 8).

In corrispondenza delle fessurazioni passanti, l'andamento della superficie pittorica è caratterizzato da una bombatura; la superficie convessa corrisponde alla deformazione delle fascette di pergamena originariamente incollate nelle zone interessate da maggiori sollecitazioni (fig. 9).

Alle lacune causate dal degrado del legno e dal conseguente indebolimento dell'adesione degli strati pittorici alla tela di incamottatura (fig. 10) si aggiungono quelle causate dalla delaminazione della pellicola pittorica; questo fenomeno ha interessato in particolare gli incarnati del

5. Grafico che descrive la dislocazione delle diverse pezze di tela di incamottatura

6. Particolare della veste dell'angelo dipinto all'estremità del braccio sinistro

7. Grafico che descrive l'esatta dislocazione dei fori di sfarfallamento degli insetti xilofagi

corpo del Cristo e delle figure dei dolenti, che risultano perciò interrotti dall'evidenza dello strato di preparazione a gesso-colla.
Un'ulteriore alterazione della pittura è data dalla trasformazione cromatica di alcune delle campiture a base di bianco di piombo, come la veste della Madonna e il manto della figura femminile che sorregge il calice.
I precedenti restauri (risultano documentati quello del 1955 e quello degli anni Ottanta) sono intervenuti nel tentativo di arrestare il degrado e di consolidare il legno e gli strati pittorici e, nel corso di queste operazioni, diversi frammenti della pittura originale si sono spostati e sovrammessi ad altri.
I trattamenti con colle e cera-resina avevano generalmente snaturato l'aspetto dell'opera mistificando la percezione della testura propria dei diversi materiali costitutivi e alterando l'istanza estetica della Croce.

Intervento di restauro

L'intervento odierno da noi proposto, ha voluto recuperare la potenziale unità originaria della Croce, sia risolvendo i problemi di instabilità e degrado riscontrati sul supporto e sugli strati pittorici, sia riducendo gli elementi di disturbo che compromettevano la lettura del testo pittorico.
Il modo di procedere adottato nelle scelte operative è stato rigoroso e filologico, nel rispetto del testo pittorico

8. Particolare della fessurazione in corrispondenza del braccio sinistro della Croce *che coinvolge il volto della figura femminile identificata con la Maddalena*

9. Foto a luce radente prima del restauro con l'evidenza della deformazione delle fascette di pergamena poste a cavallo delle commettiture

10. Particolare a luce radente che evidenzia alcuni sollevamenti degli strati pittorici

arrivato a noi. Infatti, il restauro del supporto si è impegnato nella conservazione dello *status quo*, limitandosi a un intervento che arrestasse la prosecuzione del degrado e restituisse ordine e compostezza all'insieme.
Le integrazioni del legno hanno interessato principalmente i bordi perimetrali, in quanto profondamente degradati e fragili e, in previsione della movimentazione per l'esposizione in mostra, più facilmente sottoposti a sollecitazioni meccaniche. Il metodo operativo adottato ha previsto l'utilizzo della balsa, legno quasi inerte che, per la sua plasticità, è in grado di modellarsi su irregolarità e deformazioni del legno eroso e disgregato, evitando qualsiasi intervento di rettifica e di manomissione dell'originale, permettendo inoltre la rimozione dell'integrazione di restauro senza danno per i profili originali. La balsa è stata scelta come materiale anche per chiudere e proteggere dagli agenti esterni le cavità più profonde delle fessurazioni, che si snodano sul retro del supporto, e le lacune del legno che interrompevano la superficie dipinta. Gli stessi criteri hanno improntato la ricostruzione della porzione di aureola mancante. Questa lacuna mortificava profondamente la Croce conferendole l'aspetto di un frammento. È stato possibile risalire alle dimensioni della parte mancante attraverso lo studio della circonferenza suggerita dalla porzione conservata, che ha indicato la forma di un cerchio regolare. Anche in questo caso, per salvaguardare e costituire un piano di appoggio utile per l'ancoraggio della nuova porzione di aureola precedentemente modellata in legno di pioppo, le irregolarità della linea di frattura del legno originale sono state riempite con legno di balsa.
Infine, per favorire un naturale avvicinamento delle larghe fessurazione all'incrocio del braccio, è stato ricavato uno spazio intorno ai perni, che ha consentito la riduzione della tensione e la possibilità di scorrimento del legno. Anche gli spazi creati intorno ai perni sono stati chiusi con la balsa per ottenere un incollaggio elastico.
Le integrazioni lignee sono state mascherate sul fronte e sullo spessore –

11. Particolare durante la pulitura

dove filologicamente possibile – con pezze di tela opportunamente trattate e intonate cromaticamente.
Le fascette di pergamena distaccate che deformavano la planarità della superficie sono state ricollegate al supporto tramite incollaggio con colla animale.
I fenomeni di delaminazione e di distacco degli strati pittorici sono stati fermati con colla di vescica natatoria.
L'intervento di pulitura della pittura e della tela a vista è consistito nella rimozione delle sostanze filmogene e delle cere applicate nei vecchi interventi di restauro, che formavano uno strato continuo e ottundente che interferiva pesantemente sulla leggibilità dell'opera.
Sulla pittura abbiamo agito con *solvent surfactant gel* C-12, mentre sulla tela con idrocarburi in forma libera.
Per ridurre il disturbo delle macchie e degli addensamenti di materiali estranei presenti sia sul film pittorico sia sulla tela abbiamo costruito delle emulsioni W/O sulla base di test solventi e dello studio dei valori di pH e di conducibilità elettrica della superficie interessata avvalendoci della consulenza professionale di Paolo Cremonesi (fig. 11).
Lo studio al microscopio, che ha costantemente accompagnato il nostro intervento di pulitura, ha permesso di individuare, al di sotto dei più recenti strati di restauro alterati che ricoprivano il calice, numerosi microframmenti di foglia d'oro su cui si distinguono pennellate di colore giallo ricoperto da colore nero. La dislocazione di queste tracce coincide con la descrizione pittorica del decoro del calice che risulta riprodotto nella foto pubblicata da Enzo Carli nel 1955, e che perciò abbiamo recuperato (figg. 12 a, b, c). La chiusura dei numerosissimi fori di tarlo, sia sulla tela che sulla pittura, ha ulteriormente contribuito a facilitare la lettura dell'opera. Anche il modo di procedere nel restauro pittorico si è svolto nel rigore filologico di un riordino estetico con colori ad acquerello secondo la tecnica della selezione cromatica.
Dopo la ricucitura delle abrasioni e delle parti di preparazione a vista,

12. Prima del restauro, particolare in fluorescenza UV (UVF)

l'integrazione pittorica si è sostanzialmente limitata a quelle lacune degli strati pittorici che costituivano delle isole all'interno di campiture piene, avendo come obiettivo quello di mantenere comunque in equilibrio la parte destra più integra con quella sinistra più compromessa, valutando perciò grado per grado e con l'ausilio di elaborazioni grafiche in photoshop l'effettivo sviluppo dell'intervento.

Infine, abbiamo ritenuto di fondamentale importanza differenziare il tipo di trattamento protettivo in base al materiale e al suo stato di conservazione, avendo come obiettivo quello di mantenerne comunque l'aspetto materico costitutivo proprio di ciascun materiale.

Un particolare ringraziamento a Elisa Buccio per aver contribuito al compimento del restauro con diligenza e professionalità.

Bibliografia

***Pinxit Guillielmus* 2001**; **Altamura, Bellucci, Castelli *et al.* 2005**, pp. 239-264; ***La Croce dipinta* 2007**.

Relazione tecnico-scientifica

Il ristrettissimo numero di analisi tecniche pubblicate riguardanti dipinti su tavola italiani del XII secolo, unitamente all'interesse dal punto di vista conoscitivo e conservativo, rendono particolarmente importanti le occasioni di studio e pubblicazione che legano la conoscenza derivante dagli esami diagnostici a quella connessa alle operazioni di restauro (cfr. **Poldi 2014**; ***La Croce dipinta* 2007**; **Laquale, Poldi, Radelet 2005**).

13. Prima del restauro, particolare in fluorescenza UV (UVF)

12a. Particolare del calice prima del restauro

12b. Particolare della fotografia pubblicata da Enzo Carli nel 1955

Le Croce di San Pietro in Villore conservata al Museo Diocesano di Pienza è stata sottoposta, da parte di chi scrive (Università degli Studi di Bergamo e Università degli Studi di Urbino, con la collaborazione di Mara Camaiti dell'IGG-CNR e di Teobaldo Pasquali per la radiografia), a un'accurata campagna di indagini non invasive a carattere multispettrale (*imaging* IRR in banda 0,8-1 micron e 1-1,7 micron, IRC, UVF, UVR, RX, fotografie in luce diffusa e radente, microfotografia 50× e 200-230×) e spettroscopico (spettrometria di riflettanza vis-RS e spettrometria ED-XRF su oltre cinquanta punti di misura), accompagnate da approfondimenti svolti su sei mirati microprelievi dalla superficie pittorica (analisi morfologiche e

12c. Particolare del calice dopo il restauro

14. Prima del restauro, particolare in luce diffusa

15. Prima del restauro, particolare in riflettografia IR a scansione (1-1,7 micron)

16. Prima del restauro, particolare in luce diffusa

chimiche su sezioni lucide mediante microscopio polarizzatore a luce riflessa e UV, microscopio elettronico ESEM+EDS, spettrometria FTIR).
Dal punto di vista conservativo le analisi mostrano una risposta marcata alla fluorescenza UV per la pellicola pittorica (figg. 12-13), indice di interventi di pulitura relativamente recenti, e la disuniformità di questi in particolare negli incarnati, in cui si notano abbondanti tracce di sporco (figg. 13-14). La fluorescenza chiara della tela di incamottatura nelle ampie aree lacunose è attribuibile a colla e consolidanti di passati interventi. Non si hanno, al momento delle analisi, aree completamente ridipinte, semmai sparsi ritocchi alterati, anche sbordanti sulla materia originale, sovente a chiudere le lacune meno profonde.

Nonostante le apparecchiature impiegate (fotocamera e scanner Osiris), le riflettografie non mostrano tracciati soggiacenti (fig. 15), che tuttavia potrebbero esistere ma diventare trasparenti alla radiazione IR, né si nota la presenza di incisioni, che invece caratterizzano altre opere coeve, salvo quelle che delimitano le figure dalle parti dorate. Per la maggior parte dei dettagli, come le pieghe dei panneggi, il pittore potrebbe aver lavorato a mano libera, in estrema scioltezza e sicurezza, ma sulla scorta di esempi ben codificati. Nei volti la costruzione delle fisionomie procede nei contorni salienti (occhi, naso, bocca, ovale del viso) per due livelli di bruno, uno più tenue e poco visibile seguito da uno scuro, quest'ultimo ripassato di nero in alcune parti (sopracciglia, ciglia superiori, bordo di iride e pupilla, piega del mento, base del naso fino ai lati della bocca ecc.): è possibile che la prima mano di bruno venisse, ove necessario, ossia in caso di errori, corretta dalla seconda.

Strati pittorici e pigmenti

La tavola è rivestita da una tela di incamottatura nel cui strato si leggono all'ESEM particelle scure riferibili a terre, quarzo e calcite. La tela, che resta a vista nella maggior parte delle lacune, è coperta da una preparazione a base di gesso e colla in due strati, di cui il più interno appare più disomogeneo e di colore biancastro, di spessore medio intorno ai 180-200 micron, quello esterno di spessore ora simile ora più sottile, giallastro, la cui tonalità si fa più intensa con l'approssimarsi degli strati pittorici. Se non si tratta proprio della stesura a gesso grosso e gesso fine che ben più tardi descriverà Cennino Cennini nel suo trattato, al capitolo CXVII, è comunque una preparazione fatta in due tempi, il secondo come finitura. In entrambe le stesure sono state osservate rare particelle brune riferibili a impurezze di ocre.
Relativamente ai pigmenti, si nota per i blu l'impiego esclusivo di lapislazzuli, in macinazione fine, miscelato a biacca e senza substrato di azzurrite. In alcuni blu più intensi, come nel manto della Madonna, si rileva la presenza di clasti di maggiori dimensioni, probabilmente tenuto conto che con macinazioni inferiori il colore risulta più scuro. Alcuni colori che percepiamo – oggi perlomeno – grigi, come il perizoma di Cristo, sono realizzati con biacca

e ultramarino, poi velati e decorati con lo stesso azzurro ma più puro. La terra verde è il solo pigmento verde individuato. Non si è rilevato l'impiego di pigmenti a base di rame né l'uso di indaco. Quanto ai pigmenti gialli, il pittore ha usato sia il giallo di piombo-stagno, in mescolanze, sia un pigmento a base di arsenico (orpimento), come diremo, sempre in mescolanza con altri pigmenti colorati, non avendosi campiture gialle altro che d'oro. I rarissimi frammenti di campitura gialla intensa, che sopravvivono in piccole isole del calice retto dalla santa, sono stati probabilmente protetti dalle pennellate nere che descrivono il calice e indicano che questo doveva in origine essere di colore giallo, campitura perdutasi presumibilmente a seguito di problemi conservativi e puliture aggressive. L'oro, applicato in foglia nelle aureole o nel libro del Benedicente, contiene impurezze marcate d'argento, che forse contribuiscono al tono poco giallo delle campiture stesse, e risulta applicato sopra una sottile stesura a base di terre brune.

Nei rossi si registra la presenza di vermiglione/cinabro, come nel rosso-rosa della mandorla del Benedicente o nel rosso del manto dell'angelo orante a sinistra della mandorla. Inoltre, la spettrometria vis-RS registra in vari casi deboli bande (500-510 e 550 nm circa) che possiamo ricondurre a una lacca rossa di robbia stesa sopra il vermiglione, in probabile velatura per diminuirne la brillantezza, come lungo i bordi della croce blu, nel manto della Madonna e in quello di Giovanni, ma pure nel rosso ora brillante della targa sopra il Cristo (oggi molto svelata). Una diversa lacca rossa, di origine animale (estratta da insetti coccidi), è invece usata per il rosa dell'abito della santa all'estrema destra, sul petto (bande a 530 e 570-580 nm, come per il kermes e le cocciniglie), mentre il cappuccio di tale abito è a base di lacca di robbia e/su cinabro. La presenza di due lacche, in un attento gioco di variazioni cromatiche, è un dato non irrilevante sotto il profilo tecnico e materiale.

I bruni scuri, come i capelli del Cristo (peraltro stesi sopra una base bruno-verdastra), sono realizzati miscelando ocre o terre brune con cinabro, come avverrà nei secoli seguenti per ottenere un colore testa di moro, un bruno scuro intenso. Le terre brune appaiono in genere povere di manganese. I triangoli neri che decorano i bordi della Croce contengono pigmento nero carbonioso, ma anche grani di lapislazzuli, ocre e giallo orpimento, a velare la base nera.

Le sequenze stratigrafiche sono semplici, uno o due strati sopra la preparazione, eccezione fatta ovviamente per alcuni dettagli quali lumeggiature o profilature scure.

Tra le campiture a nostro avviso più interessanti, oltre a quelle rosse descritte, sono da annoverare:

A. il bordo a quadrati verdi del velo blu della Madonna (fig. 14), con effetti leggermente cangianti, nei quali la terra verde è stesa sulla base di azzurro ultramarino;

B. il verde-grigio della veste della santa all'estrema destra, ottenuto con una stesura di terra verde velata con uno strato di lapislazzuli, a ottenere un effetto cangiante;

C. il rosa-azzurro cangiante dei riflessi del perizoma di Cristo (fig. 16), creato con una mescolanza di biacca, ocre o terre rosso brune, parti di terra verde e lapislazzuli;

D. il manto verde chiaro dell'angelo di sinistra (presso la mano destra del Cristo), costituito da una miscela di terra verde e giallo di piombo-stagno (analisi XRF), si presume con la funzione di schiarire la tonalità, come secoli dopo si farà mescolando al verderame il giallorino. Tale giallo compare anche nella veste azzurro chiaro, unicamente costituita in superficie di lapislazzuli (misure vis-RS), forse per una stesura di base che contiene tale elemento. Nella coeva Croce n. 432 degli Uffizi si notò invece una miscela di terra verde e orpimento (Poldi 2014);

E. il bianco sporco, altrove bruno molto chiaro, della veste di Maria Vergine, costruito semplicemente con sottili pennellate (15 µm circa) di colore bruno chiaro composto da biacca (in quantità assai minore rispetto a quasi tutte le campiture non bianche) e pigmenti a base di arsenico, presumibilmente orpimento (la cui colorazione gialla non è tuttavia percepibile in microscopia), poche terre, con tracce di nero d'ossa e di solfato di calcio. Arsenico e poca biacca si rilevano anche nel bianco del manto di Giovanni, sulla spalla. In tali campiture oggi bianche non si può escludere la perdita di pennellate di finitura, come nel calice sopra citato. Ricordiamo che nella Croce n. 432 degli Uffizi la sedia, ora bianca, raffigurata nell'episodio della *Lavanda dei piedi*, mostra tracce di arsenico che rimandano alla perdita di una finitura gialla;

F. il manto grigio della santa tra la Madonna e il Cristo (figg. 11, 14), realizzato con un primo strato beige-rosato composto da biacca, terre ed ematite con rare particelle di lacca, calcite e quarzo, seguito da un sottile strato composto da biacca e poca terra, per uno spessore totale di circa 90 µm. Lo strato di finitura può essere una velatura intesa come ombreggiatura, mentre è possibile che la lacca si sia decolorata. Gli spettri vis-RS mostrano la banda degli ossidi di ferro (ocre o terre giallo-brune) a 450 nm e un lieve aumento di pendenza da circa 500 nm che può far ipotizzare sia l'uso di una lacca gialla (come lo zafferano, ad esempio) sia di una lacca rossa, più probabile a motivo della risposta grigio-rosata delle riprese in fluorescenza UV (UVF) (fig. 12);

G. gli incarnati (fig. 14), che nella parte chiara della struttura sono costituiti da una miscela di biacca e ocre, arrossata nelle gote e nelle labbra con vermiglione (cinabro). Al corpo del Cristo, in particolare, sono aggiunti quantitativi di giallo di piombo-stagno, si presume con l'intento di tenere più livido, meno roseo, il tono. Sono invece a base di terra verde le ombreggiature liquide dei volti, lungo i nasi, intorno agli occhi, a seguire il profilo inferiore a separare il viso dal collo. Ombre verde-bruno che vengono rafforzate dai tracciati sottili bruno scuro (ocre o terre brune), rossi (cinabro) e, ulteriormente e più spesso, neri, che costituiscono la struttura raffinata e complessa delle variazioni stilizzate del chiaroscuro dei carnati. Mentre le lavorazioni delle luci, anch'esse assai grafiche, sono svolte con un pennellino intinto nella biacca.

A livello conservativo, interessante ci pare il tema della presenza di orpimento, in campiture gialle o giallastre che possono essersi perdute. Le finiture a base di questo pigmento potrebbero essere state asportate a seguito di sue alterazioni irreversibili. Infatti, i solfuri di arsenico sono soggetti a fenomeni di scolorimento (del realgar ma anche dell'orpimento) di natura fotolitica, oppure a fenomeni di scurimento in presenza di composti di piombo (come la biacca).

Anche sotto il profilo iconografico può rivestire qualche interesse sapere che alcune campiture – qui probabilmente la veste ora biancastra della Vergine e il bianco del mantello di san Giovanni – potevano essere gialle o bianco-giallastre anziché bianche, oppure avere riflessi gialli, nel complesso sistema di tre indumenti che contraddistingue i santi: veste ora bianca, velo-cuffia azzurro scuro e manto rosso per la Madonna; per Giovanni invece veste azzurro chiaro, manto rosso e risvolto del manto (o fodera interna? O forse una sorta di lenzuolo/sudario del Cristo sostenuto dall'apostolo?) ora bianco. Il fenomeno di ingrigimento presente sui manti del Padre e della figura femminile che regge il calice, in origine di colore bianco/rosato, è in corso di studio e pare sia dovuto a una trasformazione del carbonato di piombo in solfato di piombo (bianco) e ossido di piombo (nero) (M. Camaiti, IGG-CNR).

Bibliografia

Poldi 2014, pp. 15-19; ***La Croce dipinta* 2007**; **Laquale, Poldi, Radelet 2005**, pp. 39-43.

15. Scultore abruzzese
Lastra con Cristo in maestà tra angeli
fine del XII secolo

tecnica/materiali
bassorilievo in pietra calcarea

dimensioni
80 × 114 × 8/12,5 cm

provenienza
Campovalano, Campli (Teramo), chiesa di San Pietro

collocazione
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

scheda storico-artistica
Marco D'Attanasio

relazione di restauro
Antonio Mignemi

restauro
Antonio Mignemi (MIMARC Restauro Conservazione s.r.l., L'Aquila)
con la direzione di Lucia Arbace (direttore Polo Museale dell'Abruzzo)

Scheda storico-artistica

Il Museo Nazionale d'Abruzzo conserva una lastra con un *Cristo tra angeli* proveniente dalla chiesa di San Pietro a Campovalano di Campli (Teramo); seppur non spicchi per qualità formale, il pezzo è di grande interesse poiché, insieme a pochi altri elementi di arredo scultoreo, costituisce una delle poche testimonianze superstiti della plastica ornamentale realizzata in concomitanza ai tanti lavori di ristrutturazione che interessarono la chiesa; il manufatto dovrebbe infatti datarsi agli ultimi decenni del XII secolo, nello stesso momento in cui furono modificati i profili degli arconi della navata, che acquisirono la forma a sesto acuto (**Aceto 1996**, pp. 417-418). Per un rapido riassunto sulle vicende storico-architettoniche del complesso rimando alla scheda della transenna lucifera – proveniente dalla stessa chiesa – in questo catalogo (cat. 10).
La lastra è in pietra calcarea dal tono leggermente giallo. Al centro c'è Cristo inscritto all'interno di una mandorla, lo sguardo è fisso in avanti e il capo è incorniciato da un nimbo crucigero; con la mano destra rivolge un gesto di benedizione alla latina e con la sinistra stringe un *rotulo*. Ai lati due angeli gli si rivolgono chinando leggermente il capo in segno di riverenza e, a mo' di offerta, protendono in avanti le mani opportunamente velate, simbolo di rispetto (**Borella 1941**, p. 107). Il Cristo costituisce il *focus* di tutta la composizione ed è ulteriormente messo in risalto dalle dimensioni monumentali: sia il capo sia i piedi fuoriescono dalla mandorla, andando a coprire anche la bordura fitomorfa che corre lungo il perimetro della lastra.
La cornice è caratterizzata da un motivo a palmette in cui si alternano cespi con cinque foglie aguzze, più bassi, con cespi da tre, più alti, a eccezione del lato destro e di quello inferiore dove ogni palmetta ha solo tre foglie, ma sempre con l'alternanza alto/basso. Questa non è la sola variante presente nella cornice, infatti anche la base su cui poggiano le palmette è differente: in alto è costituita da un doppio listello che sul lato sinistro diventa singolo mentre è del tutto assente sul lato destro, dove addirittura le foglie si allungano fino a toccare l'angelo. Anche negli unici due angoli giuntici, quelli superiori, si nota l'utilizzo di due motivi fitomorfi differenti, a sinistra una foglia appuntita ripartita in cinque lembi lanceolati, a destra due foglie arcuate che si congiungono creando una forma simile a una goccia rovesciata.
Nell'angolo inferiore destro si può notare come la forma delle foglie si adatti all'andamento irregolare del bordo, pertanto si può ipotizzare che questa porzione angolare fosse già mancante prima della lavorazione della lastra. Ciò induce a supporre che il bassorilievo sia stato realizzato riutilizzando un pezzo romano; la lastra, di ottima qualità, presenta il *verso* ben levigato, senza che vi sia un apparente motivo per questa lavorazione. Non si dimentichi poi che la chiesa di San Pietro di Campovalano sorge in un luogo già occupato in età imperiale (**Staffa 1996**, pp. 258-260). Il rilievo della cornice è caratterizzato da solchi profondi e netti che creano un chiaroscuro ben evidente. Le parti figurate, invece, si staccano nettamente dal fondo, ma i dettagli scolpiti all'interno delle sagome – quali i tratti somatici del viso, le pieghe delle vesti o le piume delle ali – sono resi con segni di scalpello che intagliano lievemente la superficie, così da rendere le figure quasi bidimensionali. Le forme più che essere modellate sono suggerite dal lavoro a incisione, si crea un'astratta trama lineare – ben evidente soprattutto nel panneggiare dei manti e delle tuniche – caratterizzata da linee concentriche dall'andamento circolare oppure da segmenti retti o spezzati. Il lapicida dimostra poca cura nel costruire la figura umana, come desumibile dalla scarsa accortezza nel rendere le proporzioni; ma è soprattutto l'intera composizione a risultare squilibrata e in parte asimmetrica: oltre le numerose varianti già evidenziate nella cornice fitomorfa, si può notare come l'angelo a sinistra sia sacrificato in uno spazio ristretto, pertanto le sue dimensioni sono state diminuite e un'ala è praticamente nascosta dietro la mano benedicente di Cristo.
Nella letteratura critica del manufatto, eccetto alcuni interventi più circostanziati, si può notare un interesse superficiale, forse in ragione del suo carattere qualitativo non eccellente.
Un primo accenno – anche se non si nomina mai esplicitamente il bassorilievo – è fornito dallo storico teramano Francesco Savini, il quale parla di «sculture di maniera bizantina» all'esterno delle mura perimetrali della chiesa (**Savini 1898**, p. 65). Pietro Toesca propone una datazione alla prima metà del XII secolo, poiché la lastra – insieme al rilievo con il *Martirio di san Vittorino* nella chiesa di San Michele a San Vittorino dell'Aquila – costituisce il precedente della nota scuola di scultura che si sviluppò dal cantiere di San Clemente a Casauria (**Toesca 1927**, p. 907, nota 71). L'architetto Ignazio Carlo Gavini (**Gavini 1927-1928**, I, pp. 4, 330) inverte il rapporto cronologico con la scuola casauriense – del quale il pluteo rappresenta una derivazione – e si chiede inoltre se la lastra non potesse far parte di uno dei due amboni in *cornu epistolae* e *cornu evangelii* che Norberto Rozzi vedeva in chiesa ancora agli inizi del Novecento (**Rozzi 1909**, p. 138).
Su una datazione sul finire del XII secolo e sul legame con la scultura casauriense – in una declinazione più grossolana – concorda anche la maggior parte degli studiosi che sono tornati sull'argomento successivamente (**Lehmann-Brockhaus 1944**, pp. 384-385; **Moretti 1971**, p. 59; **Lehmann-Brockhaus 1983**, pp. 163-164; ***Decorazione***

Dopo il restauro

Prima del restauro

scultoreo-architettonica **1972**, p. 36; **Gandolfo 2004**, p. 156); questi hanno avanzato di volta in volta nuovi confronti stilistici: un pezzo raffigurante un *Angelo* proveniente da Santa Maria della Consolazione di Vittorino e, nella decorazione fitomorfa, una lastra proveniente da *Alba Fucens* (***Decorazione scultoreo-architettonica*** **1972**, p. 36), il già citato bassorilievo con il *Martirio di san Vittorino*, per il quale Francesco Aceto ipotizza si tratti di un prodotto della stessa bottega (**Aceto 1996**, pp. 418-419), e le palmette che ornano l'architrave sulla fronte del pulpito di San Pelino a Corfinio (**Gandolfo 2004**, p. 156). Alcuni dubbi invece sono stati mossi sull'appartenenza del pluteo a un ambone; Mario Moretti ha ritenuto più plausibile che si tratti di un pluteo d'iconostasi (**Moretti 1971**, p. 59; ***Decorazione scultoreo-architettonica*** **1972**, p. 36; **Gandolfo 2004**, p. 156).

A mio avviso si può facilmente concordare sulla datazione al finire del XII secolo e su una derivazione formale dei modi plastici presenti nel grande cantiere casauriense, ritengo però sia opportuno tornare a riflettere sul primitivo impiego della lastra, anche in relazione alla sua iconografia. Il soggetto sembra essere una variante della *Maiestas Domini*: nell'iconografia tradizionale intorno a Cristo c'è il tetramorfo, anche se in Occidente si registrano diverse modifiche; a volte, per evidenziare il potere regale del Signore, sono presenti degli angeli oppure sono eliminati i quattro viventi (**Skubiszewski 2005**, pp. 312, 340-341, 369), proprio come nella lastra di Campovalano. Questo soggetto di solito si trova raffigurato nei pressi dell'altare, in modo da stabilire un legame con la liturgia dell'Eucarestia; luogo privilegiato è il catino absidale, ma non mancano rappresentazioni di *Maiestas Domini* nell'arredo liturgico plastico. Uno dei luoghi deputati era il pontile, che aveva anche funzione divisoria tra lo spazio riservato ai fedeli e quello al clero (**Skubiszewski 2005**, pp. 332, 340, 344, 346, 366, 370-371; **Angheben 2010**, pp. 146-147).

L'utilizzo di questo bassorilievo come pluteo d'iconostasi o recinzione presbiteriale mi sembra improbabile proprio da un punto di vista iconografico; facendo un confronto con altri plutei che assolvevano questo compito e limitando l'analisi al territorio abruzzese tra i secoli XII e XIII, risulta che i soggetti siano sempre figure di animali, reali o fantastici; si vedano gli esempi di Santa Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo dei Marsi, San Pietro ad *Alba Fucens*, Santi Cesidio e Rufino a Trasacco, Santa Lucia di Magliano de' Marsi, l'oratorio di San Pellegrino a Bominaco e la Cattedrale di Penne (**Gandolfo 2004**, pp. 57-59, 197-201; Madonna 2016, pp. 82-84). Un tema maiestatico, come quello del bassorilievo di Campovalano, mal si apparenta quindi con i citati esemplari. Trova invece un suo più consono utilizzo come elemento decorativo posto in alto; le possibilità in questo caso sono molteplici: poteva essere una semplice lastra fissata su di una parete, o parte di un complesso più monumentale. Se non proprio un pontile, che di norma prevede la presenza di cripte a sala e un evidente sbalzo di quota tra la navata e il presbiterio, un più semplice tramezzo, utilizzato nelle chiese monastiche per suddividere l'area dei fedeli da quella occupata dai celebranti, come ad esempio quello di primo Duecento conservato in Santa Maria di Canneto a Roccavivara (**Gandolfo 2013**, pp. 122-123).

La lastra si presentava in condizioni non del tutto ottimali, poiché un taglio obliquo la suddivideva in due frammenti, di cui quello sinistro mancante dell'angolo inferiore. A parte questo danno di maggiore entità, sulla superficie lapidea erano presenti piccole lacune e sbeccature, un degrado localizzato soprattutto all'altezza della mano destra, delle gambe del Cristo e nella cornice inferiore, un lieve strato di depositi superficiali e una patina di colore giallo. Il restauro realizzato nell'ambito del progetto *Restituzioni*, tramite un'accurata pulitura, ha consentito innanzitutto di riequilibrare cromaticamente la superficie lapidea; dalle analisi non sono però emerse tracce di policromia. Si è in seguito proceduto al consolidamento strutturale della frattura per restituire compattezza al bassorilievo. Infine si è recuperata la visione d'insieme dell'opera e la sua integrità formale grazie alla reintegrazione dell'angolo inferiore sinistro della lastra; il pezzo mancante è stato realizzato con stampa 3D e riproduce specularmente la parte inferiore dell'angelo ancora presente e il bordo superiore sinistro con il motivo a palmette, limitando al massimo arbitrarie scelte ricostruttive.

Bibliografia

Savini 1898, p. 65; **Rozzi 1909**, p. 138; Toesca 1927, p. 907, nota 71; **Gavini 1927-1928**, I, pp. 4, 330; **Borella 1941**, p. 107; **Lehmann-Brockhaus 1944**, pp. 384-385; **Moretti 1971**, p. 59; ***Decorazione scultoreo-architettonica*** **1972**, p. 36; **Lehmann-Brockhaus 1983**, pp. 163-164; **Aceto 1996**, pp. 417-419; **Staffa 1996**, pp. 258-260; **Gandolfo 2004**, pp. 57-59, 156, 197-201; **Skubiszewski 2005**, pp. 312, 332, 340-341, 343-344, 346, 366, 369-371; **Angheben 2010**, pp. 146-147; **Gandolfo 2013**, pp. 122-123; **Madonna 2016**, pp. 82-84.

Relazione di restauro

Il bassorilievo raffigurante *Cristo in maestà* è di forma rettangolare e si sviluppa in senso orizzontale. Il margine più esterno del riquadro è costituito da una modanatura liscia al cui interno sono scolpiti un bordo decorato con motivi vegetali e il Cristo assiso al centro in una mandorla di luce tra due angeli affrontati. Il bordo decorato, che corre tutto intorno al perimetro del bassorilievo, riproduce un motivo di foglie intagliate in diverse fogge e dimensioni, accostate e messe in sequenza a creare dei moduli ripetitivi, che si incontrano negli angoli, come si evince da quelli superiori, gli unici presenti. Appare evidente che la mancanza in corrispondenza dell'angolo inferiore destro è dovuta a un'irregolarità costitutiva della pietra poiché la decorazione subisce in quel punto un restringimento intenzionale. Ciò indica chiaramente che la lacuna non è successiva all'esecuzione dell'opera, bensì precedente e che l'artista ha dovuto adattare l'intaglio a una pietra irregolare che presentava già in origine tale forma. Al contrario l'angolo inferiore sinistro risulta mancante a causa di vicende conservative pregresse poiché in questo caso la lacuna interrompe bruscamente la decorazione.
Il Cristo è posto esattamente al centro, assiso, con le gambe leggermente divaricate, all'interno di una mandorla di luce. Il capo è coronato da un'aureola crociata. I dettagli anatomici del volto lo raffigurano barbuto e con capelli lunghi che scendono morbidi dietro le spalle. La veste finemente drappeggiata è coperta quasi interamente da un ricco mantello che la lascia fuoriuscire solo in corrispondenza del braccio destro, proteso nell'atto di giudicare, e della gamba sinistra, dal ginocchio in giù, attraverso il particolare naturalistico del mantello raccolto sopra il ginocchio. Qui lo scultore ha creato varie pieghe sovrapposte a formare sottolivelli che accrescono la plasticità e il realismo anatomico delle forme. Il braccio sinistro, quasi completamente celato sotto il mantello, e dal quale fuoriesce solo la mano, è raffigurato in scorcio appoggiato sulla coscia sinistra. I due angeli ai lati, con una tunica lunga fino ai piedi e ricoperta da un mantello, sono rivolti entrambi verso il Cristo, con il corpo di tre quarti e il volto frontale. Il capo di entrambi è contornato da un'aureola semplice e dietro le spalle hanno le ali, che il fine intaglio ricrea piumate.

Stato di conservazione
Il bassorilievo era lacunoso e frammentato; si presentava suddiviso in due frammenti: l'angolo superiore sinistro infatti era completamente staccato. Il taglio della frattura era obliquo e correva in corrispondenza della mano destra del Cristo, separandola dal polso, e proseguiva in basso lungo il volto dell'angelo. Un'ampia porzione, invece, quella dell'angolo inferiore sinistro, è totalmente mancante.
Il materiale lapideo costitutivo dei due frammenti si conservava abbastanza integro: erano presenti solo piccole lacune, dovute a sbeccature della pietra, soprattutto in corrispondenza dei bordi degli aggetti principali. Un lieve strato di depositi superficiali, concentrati soprattutto nei sottosquadri del modellato, era visibile sulla superficie, insieme a una lieve patina di colore giallo. Tuttavia la pietra presentava un degrado particolare, soprattutto in corrispondenza della mano destra e delle gambe del Cristo e del margine inferiore del bordo intagliato: in queste zone la porosità naturale della pietra era accentuata da erosioni e abrasioni causate probabilmente da un fenomeno di *pitting* dovuto a un pregresso attacco biologico della superficie. I microfori originatisi in conseguenza di questo degrado si sono anneriti al loro interno a causa dei residui organici dei microrganismi penetrati sotto la superficie.
In corrispondenza dei bordi delle zone lacunose la pietra era decoesa, avendo perso la compattezza

1. Durante il restauro, prima e dopo la pulitura

2. Durante il restauro, pulitura

3. Durante il restauro, prova di integrazione

4. Durante il restauro, prova di integrazione

della lavorazione superficiale. Infine, sulla faccia interna della frattura dei due frammenti, erano presenti i residui disomogenei di una resina grigiastra applicata in un precedente intervento di restauro, che creavano uno spessore che non consentiva di ricongiungere correttamente i due frammenti.

Intervento di restauro

In conformità con i tradizionali criteri di restauro, le fasi di intervento hanno previsto l'imballaggio dell'opera e il suo trasporto in laboratorio, lo studio approfondito del suo stato di conservazione e la messa a punto delle tecniche di pulitura più idonee al caso specifico. Sono state infine svolte le operazioni di consolidamento materico e strutturale dell'opera, l'integrazione plastica della parte mancante con le innovative tecniche di modellazione e stampaggio 3D e la presentazione estetica delle lacune.

Le operazioni di restauro del bassorilievo sono state precedute da una prima fase di messa in sicurezza necessaria e preventiva al trasferimento dell'opera in laboratorio. La pulitura della superficie è stata condotta con tecniche mirate, appositamente messe a punto in accordo con la tecnica esecutiva, i materiali costitutivi e i fenomeni di degrado presenti sull'opera (figg. 1-2). Una prima fase di pulitura ha previsto l'asportazione dei depositi incoerenti, coerenti e delle croste nere attraverso l'uso localizzato di acqua deionizzata opportunamente applicata tramite nebulizzazione, impiego di tamponi e di impacchi estrattivi, calibrando e differenziando le modalità in base al caso specifico, in modo da asportare le

5. Durante il restauro, integrazione

sostanze solubili senza esercitare alcuna azione abrasiva sulle superfici e limitando la penetrazione del mezzo pulente attraverso l'impiego di idonei prodotti supportanti.
Nelle parti dove c'erano macchie dovute alla presenza di sostanze estranee all'opera sono state condotte operazioni di pulitura chimica mediante l'impiego di soluzioni chelanti a base di carbonato d'ammonio supportato in polpa di cellulosa applicate tramite impacchi, coperti, quando necessario, da film plastici per rallentare l'evaporazione del solvente e favorire l'azione di ammorbidimento e solubilizzazione dei depositi superficiali.
In casi particolari la pulitura è stata realizzata tramite ablazione laser con l'impiego di un'apparecchiatura Nd:YAG (Smart Clean II) ottimizzata per i trattamenti di pulitura dei materiali lapidei degradati. Con questa apparecchiatura si è potuto ottenere un elevato grado di controllo, precisione e selettività stratigrafica, requisiti indispensabili in quelle aree dove, in ragione del delicato stato di conservazione della pietra, non è stato possibile intervenire con i più tradizionali metodi di pulitura meccanica e chimica (fig. 3). La pulitura con irraggiamento laser è difatti fra le tecniche di pulitura più efficaci e compatibili con i supporti in pietra come quelli delle opere in esame, poiché rispetta la tessitura delle superfici, con il vantaggio della completa assenza di residui dopo il trattamento, della non invasività e della selettività della pulitura. Ciò ha permesso di trattare superfici molto fragili e particolarmente alterate anche senza un preventivo preconsolidamento, data l'assenza di contatto diretto tra operatore, strumentazione e manufatto. Tale tecnica di pulitura innovativa è stata utilizzata soprattutto in corrispondenza della mano destra e delle gambe del Cristo e del margine inferiore dell'intaglio decorato, sulle gambe e all'interno dei bordi delle zone fratturate per consentire la rimozione dello sporco e dei residui dei precedenti trattamenti di incollaggio in quelle aree interessate da un degrado maggiore della pietra. Il laser ha consentito soprattutto di rimuovere, in condizioni di massima sicurezza e rispetto della superficie, le tracce di resina epossidica applicata lungo i bordi della frattura in un precedente intervento di incollaggio dei frammenti. Con la tecnica laser è stato inoltre possibile calibrare il risultato estetico che si desiderava ottenere, mantenendo il giusto equilibrio degli strati della pellicola ossalatica, soprattutto nella zona destra e inferiore del bassorilievo, interessato

6. Durante il restauro, retro

7. Dopo il restauro, particolare della frattura

dagli annerimenti penetrati all'interno delle abrasioni e delle erosioni del materiale costitutivo.
Questa fase si è conclusa con il lavaggio finale delle superfici al fine di eliminare gli eventuali residui dei materiali impiegati durante la pulitura. Il risciacquo è stato effettuato localmente con acqua deionizzata, controllando di volta in volta l'efficacia del lavaggio misurando la conduttività elettrica delle acque con specifico conduttivimetro (Hanna Istruments modello HI 8033), al fine di constatare l'effettiva rimozione delle sostanze solubili presenti quali residui di depositi superficiali, sali inquinanti ed eventuali residui dei prodotti utilizzati durante la pulitura.
L'intervento di restauro non ha riscontrato tracce di policromia sull'opera seppure la superficie di fondo conservava tracce di una sostanza di natura probabilmente organica, che è stata mantenuta in quanto è stato impossibile stabilire con certezza se fosse il residuo di un precedente intervento di patinatura o se invece fosse quanto rimaneva di un originario trattamento policromo della superficie oggi purtroppo andato perduto.
Terminate le operazioni di pulitura del manufatto, è stato eseguito, dove necessario, un trattamento di consolidamento superficiale per restituire compattezza alle parti decoese. Il consolidamento, svolto tramite applicazione di silicato di etile, è stato eseguito anche lungo i bordi interni della superficie di giunzione della frattura, prima della stesura della resina epossidica, al fine di assicurare una maggiore tenuta dell'incollaggio attraverso il rafforzamento della decoesione e delle micro-scaglie di pietra presenti lungo i bordi della frattura.
Per quanto riguarda il consolidamento strutturale della frattura, l'incollaggio è stato realizzato tramite resine epossidiche: la giunzione dei due frammenti costituenti il bassorilievo è stata sanata mediante stesura di resina epossidica (UHU plus) coadiuvata dall'inserimento di perni in acciaio inox internamente allo spessore della pietra.
Al termine dell'incollaggio sono state eseguite le operazioni di stuccatura dei giunti della lesione e di tutte le lacune presenti. Le stuccature sono state eseguite con inerti lapidei della stessa tipologia della pietra delle opere (biocalcarenite locale-abruzzese), legati con grassello di calce stagionato; le proporzioni legante-inerte sano state calibrate e testate su appositi provini al fine di decidere con la direzione lavori il grado di resistenza, la colorazione e la finitura superficiale più adeguate delle stuccature.

8. Rilievo 3D, superficie originale

9. Rilievo 3D, integrazione della parte mancante

Integrazione 3D

La reintegrazione della parte mancante è stata eseguita nell'ottica dei criteri di reversibilità e distinguibilità della zona integrata, ripristinando unicamente la mancanza corrispondente all'angolo inferiore sinistro perché l'unica giudicata riproducibile, al fine di restituire all'opera d'arte, in accordo con i canoni di Cesare Brandi della reintegrazione, la sua unità potenziale rispettandone al contempo sia l'istanza storica che quella estetica (figg. 3-6).

L'operazione ha così permesso il recupero dell'integrità formale e decorativa dell'opera e quindi del suo potenziale espressivo senza alcuna aggiunta arbitraria o modifica della sua essenza, limitando l'intervento e trattando l'integrazione in modo da renderla reversibile e distinguibile matericamente dall'originale, ma attenuando il disturbo visivo attraverso abbassamenti cromatici e trattamenti di lavorazione superficiale (fig. 7). La mancanza in corrispondenza dell'angolo inferiore destro è stata infatti giudicata originaria, proprio in virtù dell'andamento asimmetrico della decorazione in quel punto, dove intenzionalmente la decorazione subisce una leggera modificazione per adattarsi all'irregolarità della pietra. Per lo stesso motivo è stato scelto di riprodurre specularmente il bordo superiore sinistro, perché più simmetrico e regolare, garantendo così un'integrazione che esula il più possibile dall'interpretazione personale.

Uno studio dettagliato dell'opera è stato condotto per individuare la tecnica ottimale per la realizzazione dell'integrazione della mancanza al fine di ripristinare, completandola, la forma strutturale dell'elemento così come doveva essere prima del danneggiamento.

Rilievo e stampa 3D

A seguito degli interventi di pulitura e consolidamento delle superfici sono state acquisite le immagini fotografiche di ogni elemento cui ha fatto seguito una campagna di rilievi 3D (figg. 8-9).

I dati ottenuti non si sono limitati alla mera rappresentazione della forma e della superficie del manufatto, ma hanno consentito una lettura trasversale e complessa dell'opera: in questo modo tutte le informazioni spaziali sono disponibili, aprendo la ricerca a molteplici campi di applicazione.

L'intervento di restauro del bassorilievo ha previsto l'implementazione delle suddette tecniche per la ricomposizione formale della parte lacunosa. Partendo dal rilievo tridimensionale digitale è stato possibile modellare digitalmente le ricostruzioni, traducendole materialmente in prototipi mediante stampa 3D. L'acquisizione è stata effettuata con strumentazione Creaform: scanner a luce strutturata in grado di raggiungere fino a 0,2 mm di precisione. Il processo di acquisizione avviene attraverso la proiezione di immagini codificate ad altissima frequenza, lette e interpretate da un software tramite videocamera. Mediante il processo di triangolazione di punti viene generata una superficie virtuale composta da milioni di punti orientati nello spazio cartesiano. I dati registrati sono stati elaborati al fine di ottenere una restituzione completa e corretta del calco digitale dell'opera.

Con questa tecnica le integrazioni formali sono state interamente progettate al computer, senza bisogno di rilevare la morfologia delle superfici a contatto con calchi tradizionali. Infatti il calco digitale ha fornito dati precisi delle superfici di frattura e, mediante *editing* 3D con software dedicato, si è reso possibile generare modelli virtuali delle ricostruzioni.

Poiché la porzione decorativa mancante era speculare al bordo superiore si è pensato di replicarla partendo da esso, senza aggiungere alla progettazione la componente soggettiva del modellatore. Ugualmente la parte mancante dell'angelo è stata estrapolata virtualmente riproducendo in modo speculare la forma di quello esistente. Tramite le operazioni di modellazione digitale è possibile ottenere modelli volumetrici perfettamente combacianti con la controparte rilevata dal vero; in questo modo, partendo dalla forma esistente rilevata, è stata creata una superficie 3D perfettamente simile all'originale, che è stata collocata in prossimità dell'area lacunosa. L'integrazione è stata tradotta in materia reale grazie a macchine di stampa 3D. In accordo alla natura del manufatto è stato scelto anche il materiale di stampa più adeguato. Per questo elemento di integrazione si è optato per una stampa UV di resina stereo litografica. La tecnica proposta è totalmente rispettosa nei confronti dell'opera poiché l'integrazione è vincolata con un sistema a calamita che garantisce la reversibilità e al contempo anche la tenuta, evitando sistemi di vincolo traumatici per l'opera.

16. *Croce dipinta*
primo terzo del XIII secolo

tecnica/materiali
tempera su tavola (noce)

dimensioni
177 × 164 cm

provenienza
Alvito (Frosinone), chiesa collegiata di San Simeone Profeta (?)

collocazione
Alvito (Frosinone), chiesa collegiata di San Simeone Profeta

scheda storico-artistica
Alessandra Acconci

relazione di restauro
Giuseppe Ammendola, Marco Cardinali, Chiara Munzi

restauro
Keorestauro s.n.c. di Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola, Roma

con la direzione di Alessandra Acconci (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone, Latina e Rieti)

indagini
Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. di Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, Matteo Positano, Roma (indagini diagnostiche); Stefano Ridolfi (riprese XRF)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

I pochi elementi documentari in nostro possesso relativi alla storia della *Croce* di Alvito sono rappresentati dalla sua prima segnalazione nella chiesa di San Giovanni Evangelista nell'ambito della campagna di catalogazione della Soprintendenza del Lazio (1979), e dal successivo provvedimento di tutela scaturito nell'intervento di restauro realizzato nel 1980-1981 per conto della stessa Soprintendenza sotto la direzione di Roberto Cannatà. La decisione di sottrarre l'opera alla devozione e alla pubblica fruizione per finalità di salvaguardia ne stabilì subito dopo la custodia in un ambiente annesso alla sagrestia della collegiata di San Simeone Profeta, da dove è stata prelevata per l'intervento nell'ambito del progetto *Restituzioni*. A esclusione dell'argomentata relazione di restauro pubblicata da Roberto Cannatà (**Cannatà 1982**), la critica non ha dedicato al manufatto alcun apprezzamento, fatta eccezione per qualche rapido riferimento (**Matthiae 1988**; **Pace 2010**).
La collocazione all'interno della seicentesca chiesa di San Giovanni Evangelista, entro una profonda nicchia cruciforme, non è anteriore al 1682, epoca alla quale risalirebbe la ricostruzione dell'edificio a rimedio ai danni provocati dal terremoto del 1654. Tuttavia questa sistemazione si configura come il salvataggio del venerato cimelio spostato dopo il terremoto da un altro edificio alvitano. Indizi in tal senso emergono dagli atti delle visite pastorali della collegiata di San Simeone Profeta, edificata verso il 1574. In occasione della visita pastorale del 1617 il vescovo Girolamo Giovannelli fornisce una breve descrizione della nuova collegiata di San Simeone, che si presentava allora «satis ampla cum una tantum navi [...] in capite extat imago Crucifixi ex ligno supra trabem [...]» (**Tavernese 2012**, p. 117). È questo l'unico richiamo delle fonti a una croce che possa corrispondere alle caratteristiche dell'opera in oggetto, posizionata «in capite», cioè nella zona presbiteriale, e pendente dal soffitto a travi, ancora pienamente coincidente con la disposizione *super coro* spettante a questa tipologia di opere secondo il perentorio dettato del *Rationale divinorum officiorum* di Guillaume Durand.
La tavola sagomata a croce presenta la figura centrale del Crocifisso affiancato dai dolenti Maria e Giovanni. L'inserimento entro la nicchia tardoseicentesca è costato forse l'eliminazione della tabella con il *titulus* e della terminazione con il suppedaneo e il Golgota. Le figure del Cristo e di Maria sono state dipinte su un'unica tavola verticale, mentre l'opposta figura di Giovanni è dipinta su un'asse innestata. La testa del Crocifisso è un elemento a sé stante e inserito con perni e chiodi per ottenere un'inclinazione in sensibile aggetto.
La figura di Cristo è tracciata secondo le coordinate anatomiche della diffusa tipologia dei 'crocifissi trionfanti', che ripropongono in un'apparente omogeneità il torso a clessidra, l'addome tripartito, il cingolo del perizoma a nodo complesso, le mani e i piedi trafitti da quattro chiodi. Rispetto agli esempi scalati nel tempo e concentrati in area umbro-toscana delle croci di Sarzana (1138), Rosano (entro il XII secolo) e del Duomo di Spoleto (1187), che possono essere ritenute i precedenti più diretti della *Croce* di

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

Dopo il restauro, particolare con il volto di Maria

Alvito, quest'ultima si distacca per la preferenza accordata all'assoluta frontalità dell'impianto compositivo che non cede alla seppur minima deviazione dall'asse. Per contro, i dettagli della figura denunciano una tendenza al naturalismo perfezionata fino al cesello di muscoli e tendini nelle braccia, nelle gambe e nel torace, messi in risalto da filamenti oggi appena apprezzabili sull'incarnato che si è rivelato alle indagini – effettuate in occasione del restauro per il progetto *Restituzioni* – una miscela di terre scaldate da cinabro e illuminate da biacca sovrammessa. Un nitido disegno bruno scuro irrobustito marginalmente dal nero e sottolineato da ulteriori segmenti disegnativi in cinabro definisce anche i tratti somatici del Cristo, dominati da spesse sopracciglia arcuate, grandi occhi dall'iride cerchiata e dal margine aperto all'esterno, canna nasale aquilina profilata di rosso e rialzata di bianco, labbra sinuose e tumide tracciate da linee ondulate. Un lieve alone rossastro lascia intuire la presenza di un'ombra bruno-rossiccia scaturita dalla barba a corti ricci dimidiati.

La tavolozza della *Croce* alvitana non è particolarmente ricca – non c'è traccia di oro nelle vesti, né di oltremare naturale – essendo fondata su terre, cinabro, biacca e indaco miscelato al bianco per l'ottenimento della tonalità cerulea del manto della Vergine e più denso sul fondo contro il quale si stagliano le sole braccia del Cristo.

La cintura che cinge i fianchi del Crocifisso e pende sul davanti, anch'essa dalla forma comune alle croci del XII secolo, è in stucco color oro dipinto a settori che simulano le guarnizioni a smalto e che forse in origine erano impreziositi da inserti di pietre a *cabochon*, testimoniati oggi da una sequenza di fori in posizione allineata ed equidistante. L'applicazione di pietre semipreziose è stata rilevata anche sugli affreschi della cripta di San Magno nel Duomo di Anagni nelle zone spettanti al Primo e Secondo Maestro (Bianchi 2003, p. 45).

Oltre alle numerose incisioni dirette che hanno definito sull'imprimitura

Dopo il restauro, particolare con san Giovanni

Dopo il restauro, particolare con la mano di Cristo

il tracciato compositivo, il disegno emerso nitidamente dall'esame IR ha messo in evidenza con un segno spesso tutti i dettagli dell'anatomia e dei panneggi delle vesti, comprese le ombreggiature. La «notevole e ardita capacità disegnativa», già messa in rilievo da Cannatà (**Cannatà 1982**, p. 16), trova un fondamento di natura tecnica nell'approntamento dello schema definitivo fino ai dettagli, ribadito dal pittore con l'uso del tratto lineare di contorno tracciato con il pennello in bruno e soffusamente sfumato.

Altre incisioni hanno specialmente delimitato le zone del fondo rivestito di stucco. In pastiglia, a pennello e a impressione, è stata imitata l'ornamentazione altrove realizzata con preziose lamine metalliche sbalzate e cesellate, distribuendo sulle aureole motivi a viticci spiraliformi e sul fondo ritagliato dai contorni dei due dolenti una fitta griglia romboidale trapunta di piccole foglie.

L'utilizzo dei fondi rabescati resi a pastiglia è tipico della pittura su tavola di origine cipriota a partire dall'inizio del XIII secolo; è ipotizzabile che qualche esemplare possa essere pervenuto nei territori del *Patrimonium sancti Petri* con il tramite dei donativi e dei commerci con l'oltremare latino. Di fatto l'utilizzo del composto di stucco modellato, inciso e rivestito d'argento, fa la sua comparsa sull'altra *Croce* laziale riferibile al primo XIII secolo, quella di Casape, presso Tivoli, per più versi affine alla nostra, non ultimo per l'eleganza del disegno apparso a Ilaria Toesca che nel 1967 ne diresse il restauro «nitido, come fosse tracciato su un foglio di pergamena» (I. Toesca, in ***Attività della Soprintendenza* 1967**, p. 8). Tra gli elementi che consentono di approfondire la natura di questo legame vi è il riferimento a un comune modello per l'immagine del Cristo che collega entrambe le croci alla tavola del *Redentore*, sempre a Casape, verosimilmente derivato dall'icona del Volto Santo al Sancta Sanctorum in Laterano (I. Toesca, in ***Attività della Soprintendenza* 1967**, p. 9).

Tuttavia non è nei modi del pittore di Casape che sono ravvisabili le maggiori affinità stilistiche, né tanto meno nello stile asciutto e corsivo dell'autore della Croce Garrison 474 (Roma, Palazzo Barberini), inserito, anche se non come esempio di punta, nel gruppo che fa capo al Maestro della croce del Duomo di Spoleto, Alberto 'Sotio' (**Romano 2012**).

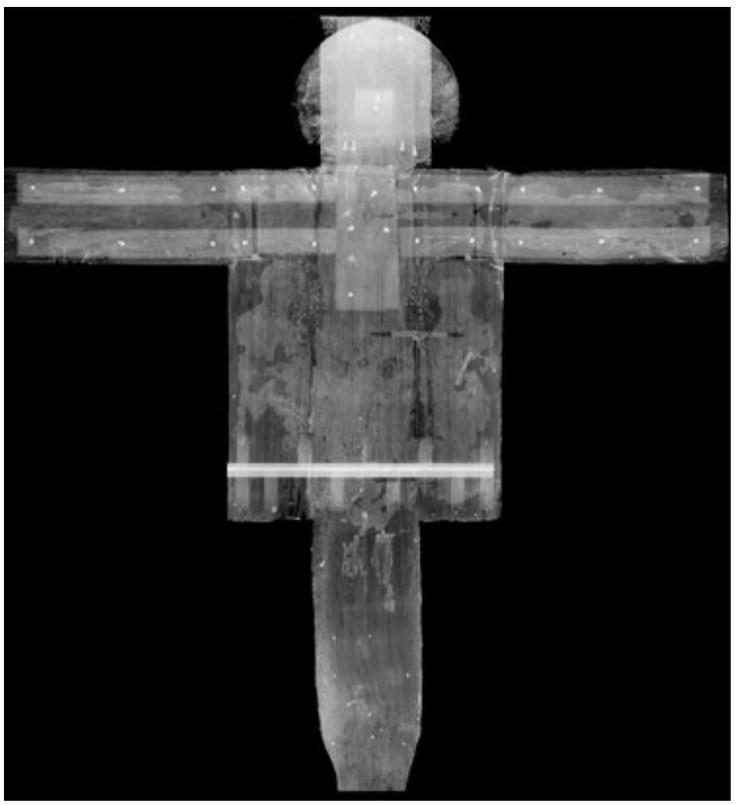
L'orizzonte artistico della *Croce* di Alvito appare profondamente calato nel gruppo definibile 'sublacense-anagnino' dalle tappe salienti del percorso stilistico espletato dalle botteghe riunite sotto il nome del Pittore Ornatista e del Terzo Maestro, sulla direttrice Sacro Speco di San Benedetto - cripta del Duomo di Anagni - Roma, Aula gotica dei Santi Quattro Coronati, in anni immediatamente posteriori al 1235 (**Gandolfo 2006**). La *Croce* si può forse ritenere frutto della disseminazione in ambito romano-laziale di queste esperienze, intorno al terzo decennio del XIII secolo, nella fase ancora intensamente creativa e più aderente alla cultura bizantineggiante siculo-monrealese da cui dipendono soprattutto le due figure dei dolenti, piuttosto impacciate nelle loro ridondanti vesti, gli arti sproporzionati e i panneggi artificiosi. La maschera facciale dell'evangelista Giovanni replica le espressioni enfatizzate appartenenti a una galleria di figure presenti a Grottaferrata, Anagni e nella nominata Aula gotica. La più contenuta – ma attonita – figura di Maria sfugge invece ai confronti con il panorama anagnino per trovare un riferimento formale nell'icona della *Madonna col Bambino* nella collezione Stoclet a Bruxelles in passato accostata al nome di Alberto Sotio (iniziale XIII secolo).

Bibliografia

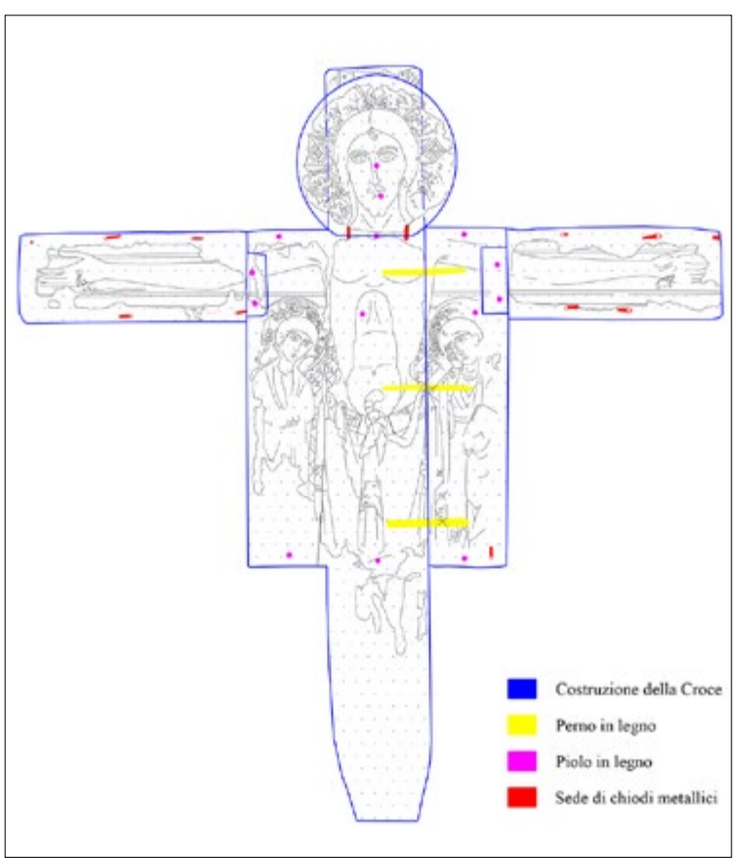
Cannatà 1982; **Matthiae 1988**, p. 308; **Pace 2010**, p. 58; **Tavernese 2012**, p. 117.

Relazione di restauro

L'attuale restauro si caratterizza come un intervento prettamente conservativo sull'opera, volto allo studio, attraverso mirate indagini diagnostiche e confronti storico-artistici, delle tecniche esecutive e dei materiali utilizzati. I risultati del lavoro svolto in *équipe* sono stati documentati graficamente in CAD.
La *Croce* di Alvito è costituita da un corpo verticale, formato da due assi lignee incollate e sostenute da tre grossi perni; i due bracci, assemblati sul corpo verticale con incastri a tenone e mortasa e bloccati nella sede da quattro pioli; il nimbo in rilievo, alloggiato sull'asse verticale più lunga tramite uno scasso e fissato con pioli lignei e chiodi metallici (figg. 1-2). L'opera è costituita da tavole di legno di noce che hanno uno spessore costante di 4 cm, a eccezione del nimbo che ha uno spessore di 3 cm. Le tre traverse originali, sostituite durante passati interventi di manutenzione e restauro (ne è noto soltanto uno, di cui si dirà in seguito), dovevano correre parallele sul retro: le due più grandi, distanziate di 15 cm, attraversavano tutta la lunghezza massima orizzontale della croce, la più piccola era alloggiata sulla parte conclusiva del pannello centrale. Per bloccare le traverse sono stati usati sia pioli di legno che grossi chiodi di ferro ribattuti, le cui tracce sono ancora visibili. La tela utilizzata per l'incamottatura, dello spessore di 1 mm, è un filato a ordito e trama di elevata densità incollato su tutta la superficie lignea tranne che nella parte più bassa e più alta dell'asse verticale lunga. In queste zone la preparazione e la pittura sono state stese direttamente sul legno: se nella parte apicale dell'asse verticale la pellicola e la preparazione si sono ben conservate, non si può dire la stessa cosa per la parte bassa, dove la perdita delle gambe del Cristo è stata pressoché totale. L'incamottatura non era prevista neanche per le coste delle tavole, dove troviamo tracce di pittura stesa su una sottile preparazione a diretto contatto con il legno. Come dimostrano le stratigrafie su sezione lucida, lo strato preparatorio ricopre tutta la superficie ed è composto da un impasto di gesso, biacca, carbonato di calcio e pigmenti (terre e nero) legati con colla animale, e steso in due strati affini per composizione. Questo strato preparatorio venne finito (è il caso della pastiglia) con un *priming* di sola colla, allo scopo di ridurne la porosità e ottenere una base poco assorbente. In alcuni casi sullo strato preparatorio troviamo un sottile rivestimento nero che precede la stesura del blu. Una volta stesa l'ammannitura, il passaggio successivo è stato segnato dall'organizzazione grafica dello spazio e dalla suddivisione per aree da destinare alla pastiglia o al colore mediante le incisioni dirette realizzate con una punta metallica. Organizzate e individuate le superfici destinate alla pittura, queste ultime furono suddivise in zone atte ad accogliere la decorazione geometrica ripetitiva e zone destinate alle figure e agli incarnati: incisioni lineari più sottili e dettagliate vanno ad aggiungersi alle profonde incisioni della prima fase. Le immagini della radiografia e della riflettografia IR restituiscono la cura e l'articolazione di questo meticoloso processo compositivo (fig. 3). Ai raggi X emergono infatti sui panneggi le tracce radiopache chiare di un disegno dal tratto sottile e discontinuo, costituito dai corpuscoli lasciati dalla matita di piombo. Questo tipo di incisioni sono riservate al perizoma del Cristo (completamente realizzato in questo modo), al libro di san Giovanni, alle linee principali delle pieghe delle vesti dei dolenti e alle parti lineari che ospitano le decorazioni geometriche (figg. 4-5). I visi dei dolenti e l'anatomia della figura del Cristo non presentano incisioni, ma sono realizzate tramite l'uso del disegno preparatorio. Proprio nel panno che cinge i fianchi del Cristo, in corrispondenza del nodo centrale, la riflettografia mostra come alcuni di questi profili regolari e curvilinei tracciati dalla punta di piombo siano stati ribaditi da pennellate, non molto opache all'infrarosso, per essere poi effettivamente abbandonati nella redazione finale. Il disegno pre-



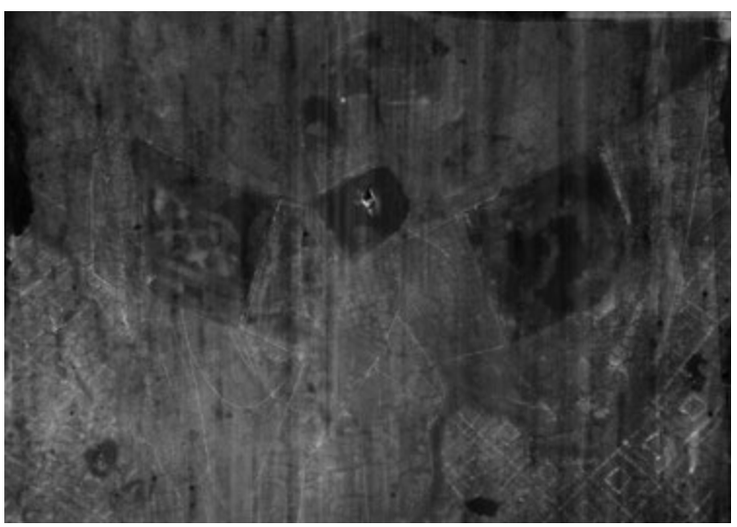
1. Radiografia



2. Tavola grafica, costruzione del supporto

3. Riflettografia IR

4. Tecnica esecutiva, particolare delle incisioni sul perizoma



5. Radiografia, particolare del perizoma

paratorio viene usato per correggere le linee incise venute male e per ricalcare, evidenziandole, le incisioni corrette. Esso è dunque chiamato a svolgere un ruolo di controllo di una precedente fase di organizzazione dello spazio che avviene tramite le incisioni dirette, migliorandola. Questo tipo di disegno pittorico è lo stesso che costruisce i volumi e i tratti fisionomici del Cristo, ad esempio sull'addome, sulle ascelle, sul collo e nel volto. Lo stesso tono emerge nella redazione originaria degli occhi, orientati verso destra in posizione eccentrica. La stesura pittorica della *Croce* alvitana è eseguita per sovrapposizione di colori stesi in modo compatto, volta alla ricerca naturalistica degli incarnati e alla minuzia decorativa. All'infrarosso risulta trasparente il motivo bianco a losanga che compone il raffinato velo sovrapposto all'incarnato delle gambe, mentre è ben visibile ai raggi X per l'impiego del bianco di piombo. Per quanto riguarda la stesura dell'incarnato (a base di bianco di piombo, cinabro e terre) è significativa l'assenza del fondo cromatico, il *prasinus* consigliato da Teofilo, il cui uso si diffonde a partire dal Duecento. Le stesure rosse sono realizzate a cinabro mentre le campiture azzurre sono risultate a base di un colorante organico, l'indaco (*Indigofera tinctoria*) o più presumibilmente il guado (*Isatis tinctoria*). I due coloranti non sono analiticamente discriminabili, sebbene fin dall'antichità le fonti (Dioscride, Vitruvio, Plinio il Vecchio) differenzino il pigmento importato dall'India, *indikon*, dal colorante tessile *glastum*, impiegato dai Britanni anche per tingersi il volto prima di andare in battaglia, come riportato da Giulio Cesare. Il guado è menzionato come pigmento in età medievale nelle *Mappae clavicula* (fine VIII secolo), mentre soltanto più tardi nel corso del XII secolo si hanno tracce documentarie della ripresa dei commerci di indaco, prima da Bagdad e poi dalla Persia. Nel corso del Duecento si colloca la riscoperta dell'oltremare naturale − rilevato nel perizoma della *Croce* di Rosano − la cui introduzione nel cantiere della Basilica di Assisi è riferita intorno all'ultimo quarto del secolo (Cimabue, vela di San Matteo). I pigmenti usati dall'artista risultano stemperati in un legante acquoso a base di uovo e la tavolozza usata è composta, oltre che dai colori suddetti, dal carbonato di calcio, da un nero di carbone e da terre. Nella parte apicale dell'asse verticale la superficie pittorica conserva ancora, seppure alterata, quella che sembra qualificarsi come la vernice originale, che scontorna le decorazioni dipinte su fondo rosso disegnando motivi a losanga.

L'elegante decorazione a pastiglia, dal motivo assimilabile alle decorazioni in lamina battuta, non conserva tracce evidenti di finitura. L'analisi della fluorescenza dei raggi X, eseguita per macro-aree, ha permesso di identificare sull'aureola del Cristo tracce consistenti di stagno e appena rilevabili di oro. Allo stagno è riferibile il tono grigio negli avvallamenti delle decorazioni a rilievo, in passato ricondotto a frammenti di lamina d'argento (**Cannatà 1982**, p. 15). Le decorazioni a pastiglia sono state realizzate ovunque tramite l'uso di punzoni, a eccezione di quelle sul nimbo, eseguite a pennello (fig. 6). Come mostra la sezione lucida del prelievo effettuato sull'aureola, la pastiglia viene realizzata in due strati di gesso, biacca, carbonato di calcio e colla, rivestiti di uno strato di sola colla di 25 micron, che aveva probabilmente la funzione di ridurre l'igroscopicità della preparazione e adattarla al meglio ad accogliere la pittura e la foglia metallica.

Per la contestualizzazione della *Croce* di Alvito rispetto ai dati tecnico-esecutivi delle poche croci a oggi indagate è ancora una volta importante notare un'assenza: nelle decorazioni a pastiglia non si osserva una preparazione a bolo (anch'essa diffusa a partire dal Duecento), ma direttamente uno strato di natura organica, la cui fluorescenza in ultravioletto lascia ipotizzare si tratti di una colla.

La *Croce* ha subito un ridimensionamento consistito nel taglio della

6. Tecnica esecutiva, particolare del san Giovanni evangelista, della decorazione a pastiglia

8. Durante il restauro, tassello di pulitura

7. Retro, intervento di parchettatura del 1980-1981

tabella contenente il *titulus crucis* e nell'accorciamento delle due assi longitudinali dei bracci. In basso l'asse verticale è stata anch'essa resecata e adattata per essere inserita in una feritoia di una base d'appoggio, intervento realizzato con ogni probabilità quando la *Croce* fu collocata nella nicchia ricavata sull'altare della chiesa di San Giovanni Evangelista alla fine del XVII secolo. Nel 1980-1981 l'opera è stata sottoposta a un restauro che pur contribuendo a risanare e consolidare il supporto ligneo, creando una parchettatura ancora oggi funzionale, non ne comprese la costituzione originaria, come risulta dalla descrizione datane da **Cannatà** (1982, p. 15) che definisce la croce composta da un corpo centrale formato da tre assi longitudinali mentre in realtà esse sono due (fig. 7).

L'intera superficie pittorica, prima del restauro odierno ricoperta da una vernice alterata che ne attutiva le tonalità più brillanti e nascondeva parzialmente le già poche e sbiadite ombreggiature degli incarnati, si presentava lacunosa e abrasa in molte sue parti. Sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione, dovuti agli sbalzi di temperatura e umidità a cui è sottoposto il luogo di conservazione dell'opera, interessavano il viso del Cristo e il braccio destro, il viso e il corpo della Madonna e di san Giovanni Evangelista. L'intervento ha visto come prima fase la riadesione dei sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione, quindi la rimozione con opportuni solventi della vernice ossidata e dei due rifacimenti eseguiti nel restauro del 1980-1981, ormai alterati (fig. 8). Si trattava di due profonde stuccature reintegrate con la tecnica del rigatino che interessavano il viso del Cristo, localizzate una sul naso e l'altra tra il mento e la bocca: l'intervento ha previsto la rimozione e il rifacimento in due strati delle stuccature e la successiva reintegrazione a tratteggio. Piccolissime ma deturpanti lacune della pellicola pittorica e della preparazione localizzate in aree limitate del viso di san Giovanni e del Cristo, delle sue braccia e del petto, sono state risarcite e reintegrate mimeticamente per favorire una migliore lettura dell'immagine. Sulle abrasioni della pellicola pittorica e della pastiglia è stato scelto un abbassamento di tono. Son stati utilizzati colori ad acquerello e a vernice, questi ultimi utili anche ad attenuare le piccole macchie e disomogeneità. La verniciatura è stata eseguita a pennello e mediante nebulizzazione durante e dopo le fasi di reintegrazione pittorica.

17. Ignoto pittore campano
(terzo quarto del XIII secolo)
Crocifissione
1272-1275 ca

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola in legno di quercia

dimensioni
110 × 77 cm

iscrizioni
sulla tabella della croce: «IESUS NAZARENUS REX / IUDEORUM»; a sinistra della Vergine, in greco: «MP / ΦX»; a destra di san Giovanni evangelista: «S. / IOANNES. EVAN.»; le ultime due scritte accompagnate da segni di abbreviazione

provenienza
Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso

collocazione
Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso

proprietà del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto

scheda storico-artistica
Pierluigi Leone de Castris

relazione di restauro
Francesco Virnicchi, Maria Teresa de Falco

relazione tecnico-scientifica
Claudio Falcucci, Flavia Scarperia

restauro
Francesco Virnicchi, Maria Teresa de Falco, Giovanni Piccirillo, Marco Iovinella

con la direzione di Ida Maietta (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli)

indagini
Claudio Falcucci (MIDA - Metodologie di Indagine per la Diagnostica Artistica)

Scheda storico-artistica

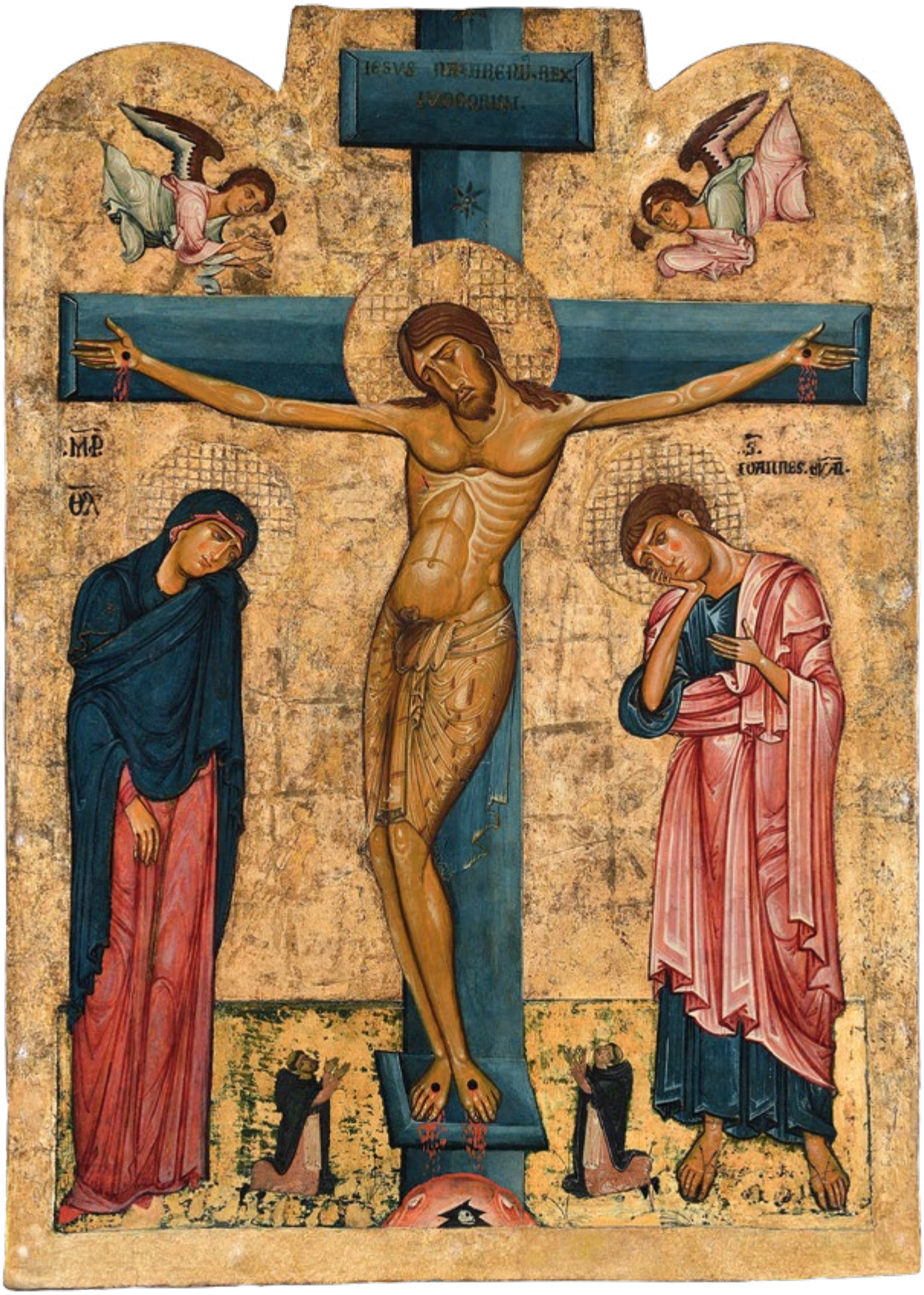
Molto nota e considerata miracolosa, questa *Crocifissione* è stata in realtà sinora poco studiata. Ne parlano le guide antiche di Napoli e della Basilica di San Domenico Maggiore, ricordando come davanti ad essa il futuro santo Tommaso d'Aquino sarebbe stato visto in orazione e in colloquio, sollevato «in aria in altezza di più cubiti» (**Celano 1692**), dal compagno fra' Giacomo da Caserta e «avanti l'hora del matutino» (**D'Engenio Caracciolo 1623**). Cesare D'Engenio e Giulio Cesare Capaccio (1630) la citano già sull'altare del cappellone ad essa dedicato, ma la menzionano semplicemente come «Crocifisso»; laddove Pompeo Sarnelli (1685) e Carlo Celano la descrivono con più precisione, parlando ora di un «Crocefisso, con San Giovanni ad una parte, e la Beatissima Vergine dall'altra», ora di una «miracolosa tavola dove sta dipinto il nostro Redentore in Croce, ed è quello che parlò all'Angelico Dottore S. Tommaso, dicendogli "bene scripsisti de me Thoma, quam ergo mercedem accipies?" e dal Santo risposto gli fu: "non aliam Domine, nisi te ipsum": questa stava prima nella cappella dei signori Grisoni dove continuamente prima degli studi orava».

La prima lettura in qualche modo 'critica' è quella di Bernardo De Dominici, che, nella *Vita* di Masuccio primo e nel *Proemio* delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (**De Dominici 1742-1745**), parlando delle origini della pittura locale, ricorda come «Appresso del Tauro vi furono altri maestri di pittura, scoltura, ed architettura, [...] ma a noi sempre ignoti, perdutesi anche le memorie di que' maestri che furon dopo il millesimo, anzi nel principio del 1200, come, fra gli altri, di colui che dipinse il Santissimo Crocifisso che parlò all'angelico san Tommaso, il qual pittore [...] ebbe a sua scuola il famoso nostro Masuccio».

Della provenienza del dipinto e dei suoi spostamenti all'interno della chiesa parlano invece le guide della Basilica di San Domenico di Vincenzo Maria Perrotta (1828) e Raffaele Maria Valle (**Valle, Minichini 1854**), che, anche in base a un'iscrizione, ricostruiscono che il dipinto, allora «molto annerito dal tempo [... in origine] era posto nell'antica chiesa di S. Michele Arcangelo a Morfisa, e propriamente nell'ultima cappella [...] dedicata a S. Nicola di Bari. Edificata la chiesa da Carlo II d'Angiò, il quadro fu posto nella nuova cappella di S. Nicola, dalla quale l'anno 1526 fu trasportato in questo cappellone, e siccome il sito, ove venne allogato, era troppo alto, così nel 1753, fu posto nel luogo, ove ora si vede»; e queste notizie sugli spostamenti e la poca leggibilità dell'opera sono spesso ripetute da altre guide, da quelle di Luigi D'Afflitto (1834), Giovan Battista Chiarini (1856-1860) e Gennaro Aspreno Galante (1872) a quella di Michele Miele (1977), che però precisa come il primo trasferimento avvenisse nel 1437 e il secondo nel 1524.

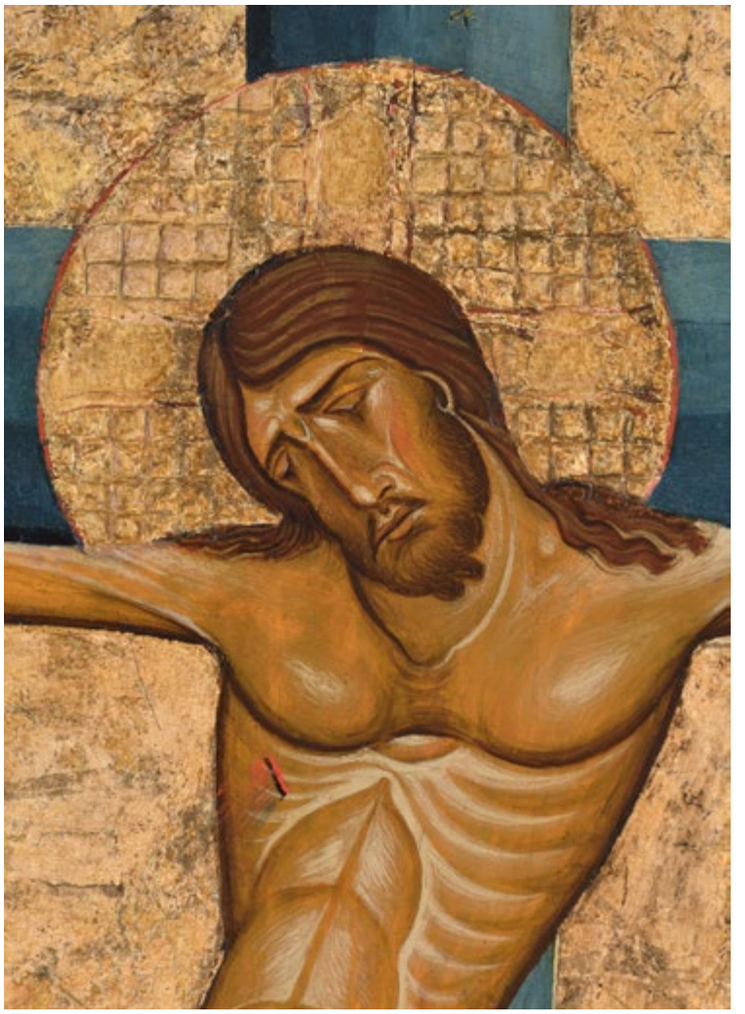
Sotto il profilo critico non si ritrovano nella letteratura – locale e non – dopo De Dominici molti accenni degni di nota, forse anche a causa del descritto stato d'illeggibilità del dipinto, ben documentato dalle fotografia anteriori al restauro del 1929 (Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania, nn. 3405, 3407, 3408, s.n., 1698 n.m.; Gabinetto Fotografico Nazionale, n. E11227). Pietro Toesca (1927) lo dice successivo ai mosaici «della Cattedrale di Salerno, fatti eseguire da Giovanni da Procida, i quali riflettono la più tormentata maniera bizantina», ma precedente al «pieno propagarsi [al Sud] della pittura dell'Italia centrale», mentre Evelyn Sandberg-Vavalà (1929) lo descrive in modo impreciso e lo data alla fine del XIII secolo.

Nel 1929 la tavola fu restaurata da Stanislao Troiano per conto della Sovrintendenza della Campania, e quindi pubblicata da Sergio Ortolani sul «Bollettino d'arte» del 1931. Dalla nota di restauro acclusa a questo saggio si evince che le condizioni del supporto erano discrete, a eccezione delle traverse originali «semidistrutte dal tarlo», il cui «slentarsi» era stato causa di sconnessioni, fenditure e curvature delle assi; senza dire poi del tentativo di «dare al dipinto una forma rettangolare», con il «lobo mediano [...] in parte segato» e «alcuni pezzi di tavole» aggiunti sopra agli altri due lobi. «Vari erano i gonfiamenti [...,] gli sfregi e i buchi, [...] i vecchi restauri a cera, a gesso e perfino a mastice forte; molte le ridipinture, e grossissimo, infine, lo strato delle vernici sovrapposte; mentre le fessure erano state a varie riprese inzeppate



Dopo il restauro

Prima del restauro



Dopo il restauro, particolare con Cristo

con striscie di tela, zaffe di stoffa e beveroni di gesso».
Quello di Ortolani è per altro l'unico lavoro ad oggi dedicato al dipinto. Lo studioso ne notò per primo la «cornice di stucco dorato, intercalata di bolloni a rilievo», simile a quella dell'icona amalfitana di Santa Maria de Flumine, oggi nel Museo di Capodimonte, «la presenza delle due figurine di frati domenicani» in basso, «il maturo carattere gotico delle scritte latine [...,] i tipici grafismi gotici e l'errore di trascrizione nel secondo dei due monogrammi greci indicanti la Vergine», attribuendolo perciò a «un pittore bizantineggiante, e non già bizantino», campano, lontano dalle formule coeve dei toscani Berlinghieri, Giunta o Cimabue e legato invece alla tradizione locale, alle sue ascendenze siciliane e a opere come la *Dormitio* di Rongolise o il mosaico di Giovanni da Procida nel Duomo di Salerno (1260), attivo in San Domenico prima del 1273 e del citato miracolo connesso alla figura di san Tommaso d'Aquino – rientrato a Napoli da Parigi nel 1272 e morto poi nel 1274 – narrato dal suo biografo Guglielmo da Tocco (1318-1323 ca; **Prümmer 1911**, p. 108).
I brevi interventi successivi hanno in qualche caso suggerito la presenza di componenti toscane (**Morisani 1947** e **1969**; **Garrison 1949**), in altri hanno preferito ribadire la matrice locale del quadro e i suoi rapporti con la Sicilia normanno-sveva (F. Bologna, in ***Opere d'arte nel Salernitano*** **1955**; **Bologna 1962** e 1969; **Rotili 1978**; **Leone de Castris 1986**; **Di Dario Guida 1992** e **2006**), ma in genere spingendone in avanti la datazione verso la fine del XIII secolo.
Dopo il restauro nell'ambito di *Restituzioni*, che l'ha liberato dalla pesante parchettatura metallica posta nel 1929 e gli ha restituito leggibilità ed equilibrio, eliminando la falsa doratura del fondo e recuperando le tracce di quella originale, non si può a mio avviso se non confermare l'idea di una matrice culturale orientale ma di un'origine locale del dipinto. Alle considerazioni di Ortolani sulle scritte in latino e sulla tipologia della cornice a 'bolli' in rilievo, comune sia alla citata icona di Santa Maria de Flumine sia a quella più antica di Positano, c'è semmai da aggiungere che anche le aureole a pastiglia in rilievo e quadrettate si ritrovano in varie icone meridionali di secondo Duecento, come il *Crocifisso* proveniente da Sorrento e ora a Capodimonte o le *Madonne* della chiesa delle Vergini a Cosenza, di Santa Maria a Pozzano e dell'Episcopio di Cerignola, proveniente da Ripalta (**Di Dario Guida 1992**, pp. 100-119, 131-134, 143-151), inquadrandosi dentro un complesso fenomeno di scambi culturali e di fortuna del motivo a pastiglia che nel corso del XIII secolo collega l'Italia meridionale a Cipro, al Sinai, alla Terrasanta e alla provincia bizantina probabilmente grazie all'opera di artisti itineranti e sulle rotte delle crociate (**Frinta 1981**,pp. 333-347). Lo stesso Mojmír Frinta, d'altronde, ha confrontato in termini più ampi lo stile del nostro dipinto con quello di un'altra *Crocifissione* oggi nella collezione Phaneromeni a Nicosia e proveniente dalla locale chiesa di San Luca, senza dire delle analogie

Dopo il restauro, particolare con san Giovanni evangelista

Dopo il restauro, particolare con l'angelo

Dopo il restauro, particolare con la Vergine

esistenti con una terza *Crocifissione* parte d'un dittico oggi all'Art Institute di Chicago, inv. 1933.1035, pur esso databile alla seconda metà del Duecento e caratterizzato da decori in pastiglia e da scritte 'miste' in greco e in latino (**Frinta 1981**, pp. 335-337, figg. 3, 16).

I confronti infine con la produzione campana di secondo Duecento, e in particolare con l'icona di Santa Maria de Flumine e con il mosaico di Giovanni da Procida nell'abside destra del Duomo di Salerno (1260), confortano nell'attribuire il dipinto di San Domenico a un artista locale, e allo stesso tempo ne sottolineano però la straordinaria finezza esecutiva, la freschezza di colorito e l'eleganza compositiva, suggerendone una data d'esecuzione nel corso del terzo, piuttosto che dell'ultimo quarto del XIII secolo. Le figure dei due domenicani in preghiera, prive di aureola e che le indagini diagnostiche hanno rivelato aggiunte sopra le erbe del fondo, ma a mio avviso di mano dello stesso pittore responsabile del resto del dipinto, difficilmente potranno credersi quelle dei due primi santi dell'ordine, san Domenico e san Pietro martire, canonizzati nel 1234 e nel 1253. Po-

Dopo il restauro, particolare con il frate domenicano

trebbe piuttosto trattarsi del committente, forse Tommaso Agni da Lentini, fondatore nel 1231 del convento napoletano, vescovo di Betlemme (1259), di Cosenza (1267) e di San Giovanni d'Acri, nonché patriarca di Gerusalemme (1272), molto attivo sull'asse fra la Terrasanta e Napoli e qui rientrato brevemente nel 1272, ed eventualmente dello stesso Tommaso d'Aquino (cfr. **Redigonda 1960**; **Cioffari, Miele 1993**, I, pp. 30, 60, 64, 74-77, 80-83).

Bibliografia

D'Engenio Caracciolo 1623, pp. 283-284; **Capaccio 1630**, p.884; **Sarnelli 1685**, p. 182; **Celano 1692**, p. 896; **Parrino 1700**, p. 188; **De Dominici 1742-1745**, I, pp. 53, 100; **Sigismondo 1788-89**, II, pp. 20-21; **Perrotta 1828**, pp. 28-30, 52; **D'Afflitto 1834**, I, pp. 159-160, 163; **Valle, Minichini 1854**, pp. 142-143, 174; **Chiarini 1856-1860**, p. 1054; **Galante 1872**, p. 143; **Minichini 1886**, p. 77; **Toesca 1927**, p. 995; **Sandberg-Vavalà 1929**, p. 394, n. 114; **Ortolani 1931**, pp. 53-64; **Lorenzetti 1937**, p. 418; **Morisani 1947**, pp. 15-16, 115, nota 9; **Ortolani 1948**, pp. 306-307; **Garrison 1949**, p. 224, n. 611; F. Bologna, in ***Opere d'arte nel Salernitano* 1955**, p. 20; **Bologna 1962**, p. 80; **Bologna 1969**, p. 22; **Morisani 1969**, pp. 593-594; **Miele 1977**, p. 34; **Rotili 1978**, p. 108; **Middione 1979**, pp. 232-233; **Belting 1981**, pp. 174, 181; **Frinta 1981**, pp. 337, 339, 341, 343; **Leone de Castris 1986**, p. 464; **Di Dario Guida 1992** , pp. 130, 133-134, 141, nota 61; F. Navarro, in ***Napoli Sacra* 1993-1996**, 5, pp. 193, 196; **Salerno 1997**, p. 34; P. Feliciano, S. D'Ovidio, in **De Dominici 1742-1745**, ed. 2003-2014, I-II, pp. 53, nota 38, 100, nota 7; **Jansen 2005**, pp. 214-219; **Di Dario Guida 2006**, p. 31; **Ulianich 2007**, pp. 200, 203; **Vitolo 2007**, p. 124, nota 79; **Foglia, Maietta 2016**, pp. 94-95.

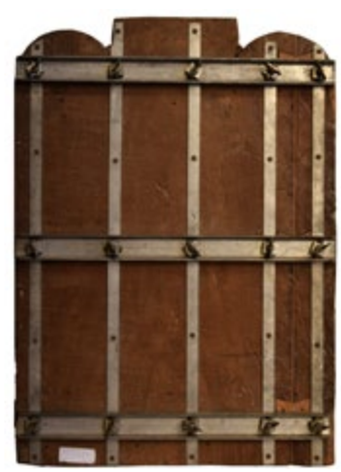
1. Prima del restauro, radiografia

Relazione di restauro

Stato di conservazione

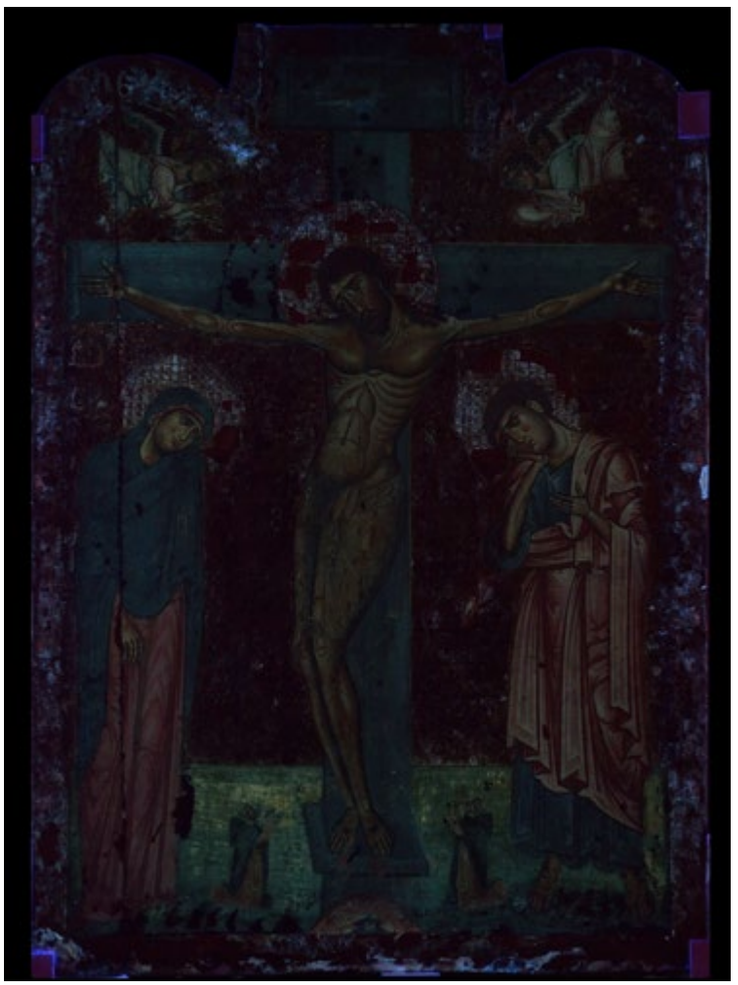
La tavola originariamente era a forma trilobata, oggi invece risulta mancante la centina centrale, eliminata in antico per essere adattata alla nicchia rettangolare dell'altare della cappella barocca. Il perimetro della tavola presentava sollevamenti e cadute della preparazione, soprattutto alla base, dove si evidenziava parte della tela impiegata per l'incamottatura, sommariamente risarcita con l'apposizione di inserti di tela e stucco. Inoltre erano presenti sollevamenti e distacchi localizzati sulle aureole. La pesante parchettatura metallica apposta nell'intervento di restauro eseguito nel 1929 da Stanislao Troiano e diretto da Sergio Ortolani della Real Pinacoteca della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania, nascondeva le tracce della traversatura originaria, riscontrabile nella presenza dei fori allineati della chiodatura. La parchettatura metallica fu realizzata con cinque montanti verticali, avvitati al legno e tre traverse dotate di rulletti metallici e bulloni a farfalla. A ulteriore contenimento del profilo delle assi, furono inserite due cambre a farfalla fissate con viti (figg. 1, 3). Durante il restauro del 1929 furono rimossi gli inserti lignei che adattavano a forma rettangolare la tavola. Probabilmente alla fase di inchiodatura di questi inserti si devono le lesioni verificatesi alla base dei due lobi laterali. Inoltre le fotografie in bianco e nero documentano che la composizione era occultata da uno spesso strato di vernice fortemente

2. Prima del restauro, riflettografia IR (1650-1800 nm)



3. Prima del restauro, parchettatura sul retro

4. Dopo il restauro, retro



5. Prima del restauro, fluorescenza UV

ossidata. La descrizione che Ortolani fa del restauro nel «Bollettino d'arte» del 1931 riporta testualmente: «l'oro, meno in alcuni buchi d'antico restauro, colmati di durissimo mastice, sia nei nimbi, sia nel fondo, è risultato quasi intatto e d'un bellissimo tono opaco, tanto ch'è parso superfluo ridorare le mancanze, che non avesse a sembrare troppo nuovo». Quanto affermato allora nella scheda non corrispondeva allo stato di conservazione della doratura prima del nostro restauro: in sede di analisi essa è risultata imbrattata da vernici colorate, che occultavano la totale mancanza dell'oro, forse imputabile a interventi sopravvenuti e non documentati. Poche tracce residue erano visibili solo nella sovrapposizione delle foglie. La policromia appariva opacizzata da polveri, da vernici alterate e da stesure di cera; si potevano inoltre notare ridipinture ormai alterate, particolarmente evidenti lungo la commettitura delle assi e in altre piccole parti abrase e consunte. Tutte le zone prive di doratura risultavano campite con una tinta ocra ormai alterata.

Intervento di restauro

I distacchi e i sollevamenti presenti sulle aureole e in altre parti della composizione sono stati consolidati con microiniezioni di collante. Sono stati rimossi i numerosi chiodi apposti lungo i bordi e il legno del retro è stato trattato con abluzioni di permetrina a scopo manutentivo e precauzionale, dato il buono stato conservativo. Sebbene il tavolato si presentasse in un sistema stabile ma non idoneo, sono state rimosse solo le traverse in ferro, lasciando in sede i montanti verticali, evitando radicali interventi di parchettatura. Le traverse sono state sostituite con materiale più leggero, contribuendo, così, alla riduzione del peso complessivo precedente, di circa 20 kg. L'operazione di pulitura è risultata lunga e delicata (fig. 4) per la progressiva rimozione delle sostanze alterate, dei numerosi ritocchi e delle vernici che mascheravano l'impoverimento della doratura, visibile solo in tracce (figg. 2, 5), e ha permesso una più approfondita conoscenza della tecnica pittorica. In fase di pulitura sono state asportate o abbassate, con l'impiego del bisturi,

6. Durante il restauro, particolare durante la pulitura

7. Durante il restauro, particolare della pulitura

8. Durante il restauro, intero

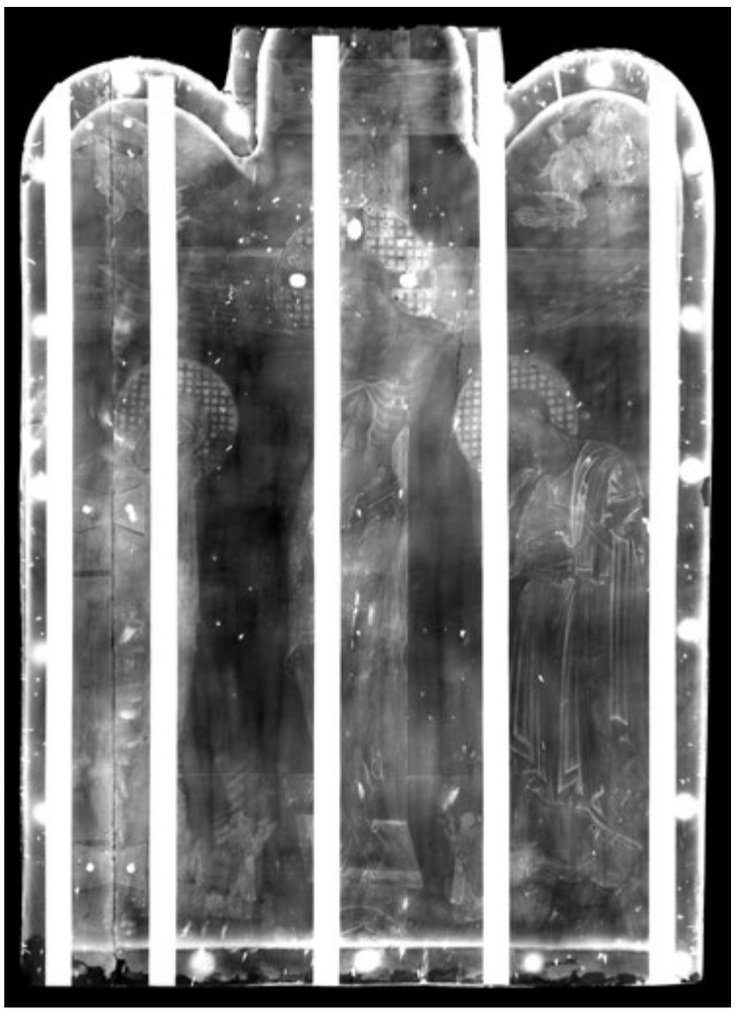
le stuccature che debordavano sulla policromia originale. A fine pulitura è stata eseguita una prima verniciatura per consentire la stuccatura (figg. 6-7) delle mancanze lungo la commettitura della assi e dei fori dei chiodi; inoltre sia le zone mancanti delle aureole che il bordo inferiore della cornice sono state rimodellate plasticamente, per restituire continuità di lettura all'opera. Per l'integrazione pittorica, realizzata ad acquerello, è stata scelta una ricostruzione mimetica (fig. 8) delle mancanze presenti sulle figure, mentre sul fondo dorato e sulla fascia alla base della composizione, per le esigue tracce presenti, si è scelto di realizzare solo un abbassamento cromatico.

Relazione tecnico-scientifica

Il supporto del dipinto è costituito dall'assemblaggio di due tavole di quercia di taglio tangenziale. Di queste, la principale ospita gran parte della composizione mentre la minore, al margine sinistro, ospita solamente parte della figura della Vergine, la mano destra del Cristo e parte di un angelo. La radiografia (fig. 9) mostra come l'ancoraggio delle tavole sia rinforzato dall'inserimento di tre cavicchi equidistanti collocati rispettivamente al di sotto del lobo sinistro, all'altezza della spalla e all'altezza delle ginocchia della Vergine. Nella tavola di dimensioni minori sono stati inoltre ricavati due alloggi mai utilizzati, l'uno in corrispondenza dell'avambraccio destro della Vergine, l'altro all'altezza dei piedi del Cristo. La radiografia e l'osservazione diretta dell'opera non forniscono informazioni circa l'eventuale originaria presenza di traverse, ma occorre comunque segnalare che tracce di chiodature residue, o di stuccature ad esse riconducibili, potrebbero essere nascoste dagli elementi della parchettatura metallica apposta sul retro in occasione del restauro del 1929. A un intervento di restauro sono riconducibili anche i tre inserti a farfalla aggiunti sul retro del supporto a ulteriore sostegno della giunzione, posizionati in corrispondenza dei cavicchi e fissati con due viti ciascuno.

La cornice del dipinto è ricavata risparmiando dall'assottigliamento la parte perimetrale del supporto. L'intensa radiopacità visibile in radiografia lungo il perimetro interno è imputabile all'aggiunta di stucco o di preparazione per modulare il dislivello fra il piano della tavola e il rilievo della cornice. Allo stesso modo, una forte radiopacità evidenzia la rifinitura esterna in rilievo della cornice e la decorazione a borchiature semisferiche in stucco, di cui si distingue la forma circolare.

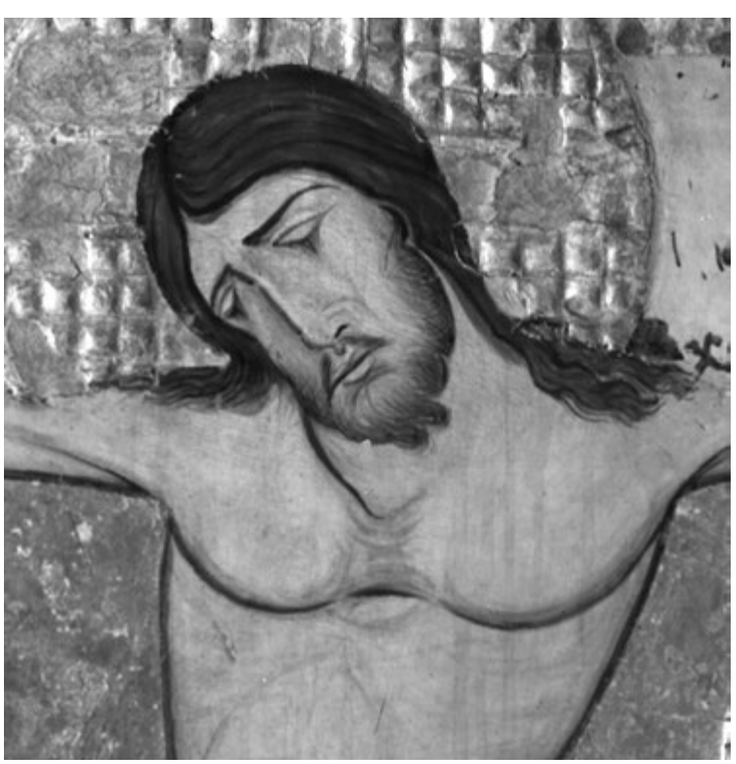
Un'incamottatura parziale, fatta di pezze di tela applicate sul supporto prima della preparazione (lungo la commettitura e all'altezza delle figure dei frati inginocchiati), e alcune fibre vegetali incollate sulla tavola attorno al lobo centrale, contribuiscono alla stabilità del dipinto e alla conservazione della pellicola pittorica (fig. 10). Una tela più sottile, che al contrario della prima non è rilevabile in radiografia, deve essere stata applicata a proteggere l'intero supporto,



9. Radiografia

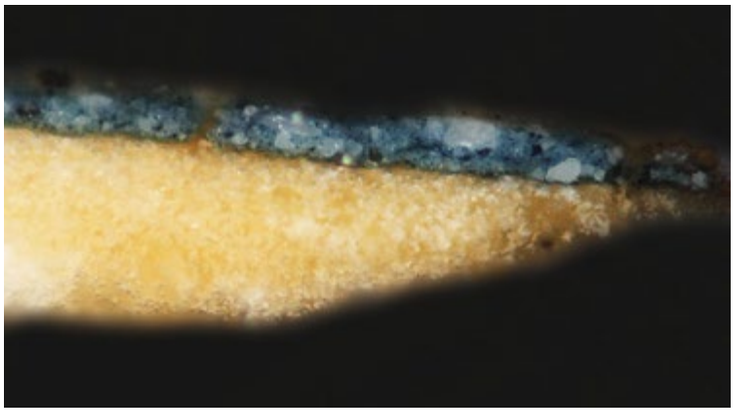
10. Dettaglio radiografico

11. Riflettografia IR (1650-1800 nm)



12. Riflettografia IR (1650-1800 nm), particolare

13. Riflettografia IR (1650-1800 nm), particolare



14. Microfotografia della stratigrafia su sezione lucida di un campione prelevato dalla stesura azzurra della croce

come ipotizzabile sulla base dell'osservazione delle numerose cadute lungo i margini del dipinto e che ne segnalano la presenza. Sembra lecito pertanto ipotizzare che sulla tavola sia stata applicata un'incamottatura totale con una tela fitta, rinforzata in corrispondenza dei punti più delicati da frammenti di una tela più robusta. La preparazione del dipinto è costituita da almeno due strati di gesso e colla, di cui il più superficiale si presenta più sottile e finemente macinato.

Alcune incisioni circoscrivono il profilo dei corpi, delle teste e delle aureole e sono verosimilmente tracciate al fine di separare l'ingombro delle figure dal fondo oro. Incisioni si osservano anche lungo il margine esterno della croce e lungo i profili delle figure degli angeli, benché la profilatura di queste ultime sia stata rispettata meno fedelmente in fase pittorica. Non si osservano invece incisioni lungo i profili dei frati inginocchiati. L'impostazione grafica della composizione, rilevata dalla riflettografia IR (fig. 10), è affidata a un disegno preparatorio realizzato a pennello e caratterizzato da linee leggere e sottili, come quelle che descrivono i tratti dei volti, le pieghe del collo, i panneggi delle vesti e l'anatomia del torso di Cristo (fig. 12). I tratti che definiscono i volti si presentano più sintetici e sottili mentre le vesti sono disegnate da linee fitte e geometriche, caratterizzate da una più spiccata volontà descrittiva e volumetrica. Gli angeli, nei lineamenti dei volti e nella descrizione delle vesti e delle ali, sono impostati con un tratto più largo, liquido e deciso. I frati ai piedi della croce sono invece abbozzati con un disegno sottile e netto, che tralascia la definizione delle braccia e delle ginocchia; lo stesso tipo di pennellata definisce i piccoli elementi vegetali alla base del dipinto, cui parzialmente si sovrappongono (fig. 13).

È possibile individuare alcune precisazioni apportate dall'artista in fase disegnativa quali lo spostamento verso l'alto dell'ombelico di Cristo e della linea del mento della Vergine e il ripensamento della scollatura della veste di san Giovanni, in origine con pieghe più morbide. Similmente, l'impostazione grafica del manto e della veste della Vergine presenta in riflettografia caratteristiche diverse rispetto alla redazione finale. Si osservino ad esempio le pieghe all'altezza del petto, caratterizzate in infrarosso da un andamento incrociato e diagonale, o le pieghe frastagliate del manto che scendono lungo le gambe, leggermente abbassate e spostate verso sinistra. Nella figura di Cristo, il disegno del lembo del perizoma prevedeva in origine una terminazione appuntita che doveva coprire la parte superiore delle ginocchia. Anche il drappo che ricade lungo il petto di san Giovanni prevedeva in origine un panneggio più abbondante mentre le pieghe a V sulle cosce risultavano più ampie.

La riflettografia e la radiografia mostrano un alone che circonda il lato superiore delle braccia di Cristo, che ne ripete l'andamento. Tale elemento potrebbe essere riferito tanto a un aggiustamento in fase pittorica dell'inclinazione delle braccia, quanto a un'ombra proiettata dal corpo sulla croce. Nella figura di san Giovanni, la mano sinistra è stata dipinta al di sopra della stesura finita del manto rosso. Per quanto riguarda le figure degli angeli, lo slittamento di colore, la scarsa adesione della pellicola pittorica rispetto allo strato sottostante e la maggior radiopacità delle figure in radiografia permettono di ipotizzare che esse siano state dipinte solo dopo l'applicazione della foglia d'oro, stendendo una nuova preparazione con bianco di piombo sulla quale l'artista ha proceduto alla redazione del disegno preparatorio rilevato dalla riflettografia IR.

Per quanto concerne il fondo oro, la foglia è applicata direttamente sulla preparazione a gesso e colla, mentre il rilievo delle aureole è realizzato a pastiglia. La radiografia rivela la presenza di tre stuccature ovoidali in corrispondenza dei bracci della croce sull'aureola di Cristo, che dovevano verosimilmente ospitare pietre o paste vitree.

La tavolozza del dipinto, indagata in modo non distruttivo mediante analisi di fluorescenza dei raggi X e su microprelievi da cui sono state tratte microstratigrafie su sezione lucida sottoposte anche ad analisi FT-IR e Raman, è caratterizzata, sulla preparazione a gesso e colla (fig. 14), dall'impiego di bianco di piombo in miscela con terre per la realizzazione degli incarnati, con l'aggiunta di cinabro finalizzata alla resa dei rossi delle gote. Il cinabro è stato impiegato anche per la campitura del sangue di Cristo. Le campiture rosse delle vesti sono realizzate con una miscela di bianco di piombo e un pigmento del tipo della lacca rossa. Gli azzurri sono a base di indaco (rilevato mediante analisi microRaman di campioni prelevati dalle campiture azzurre), in miscela con bianco di piombo e un pigmento nero di natura carboniosa. La base gialla della fascia inferiore del dipinto, al di sotto della stesura azzurra, è realizzata con orpimento. L'analisi FT-IR delle stesure cromatiche ha segnalato la presenza di un legante di natura proteica.

18a. *Tessuti dalle collezioni del Museo del Bargello*

Manifattura italiana (Lucca)
Due frammenti di tessuto operato a figurazione animale e vegetale
prima metà o metà del XIV secolo

tecnica/materiali
lampasso a tre trame lanciate e una trama broccata, seta e filato metallico; fondo *double*-étoffe in saia da 1 lega 2 S dell'ordito di fondo a fili doppi (seta, torsione Z, blu) e della trama di fondo (seta, 3 capi STA, blu); opera in taffettà dell'ordito di legatura a fili singoli (seta, STA, bianco) con le trame lanciate 1 e 2 (1. seta, più capi STA, bianco; 2. interrotta, seta, STA, giallo-beige nel frammento A e rosso nel frammento B) e in saia da 2 lega 1 S del medesimo ordito di legatura con la trama lanciata 3 e la trama broccata (entrambe in oro filato membranaceo avvolto Z su accia di lino bianco); presenti frammenti di cimosa destra (0,8 cm): armatura tubolare prodotta da un ordito (seta, fili doppi sul dritto e quadrupli sul rovescio, bianco) che lavora in saia da 2 lega 1 S faccia ordito con la trama di fondo; all'estremità due cordelline di lino bianco, attorno cui girano tutte le trame per passata; presenti frammenti di inizio e fine pezza formati da 4 inserzioni continue della trama lanciata (gialla nel frammento A e rossa nel frammento B) fermate in taffettà dall'ordito di legatura

dimensioni
frammento A: 39 × 57 cm
frammento B, di forma irregolare, composto da 4 strisce giuntate, due inserzioni minori e un frammento staccato: max 76 × 42 cm;
frammento staccato: 24 × 7 cm
rapporto di disegno: 23 × 19 cm

provenienza
legato Louis Carrand, 1888

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2297 C)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro
Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il disegno del tessuto, identico nei due frammenti (A e B), è articolato per alte bande orizzontali a fondo blu, popolate da motivi animali e vegetali definiti in seta bianca, gialla e rossa con broccature auree. Tali bande sono separate da strisce orizzontali di spessore minore e dall'opera interamente realizzata in oro. Nelle bande minori, profilate da un motivo a cordellina e a fondo reticolato, sono visibili medaglioni circolari, recanti alternativamente una pseudo iscrizione in caratteri *nashki*, un quadrupede di profilo volto a destra, un motivo floreale frontale, il medesimo quadrupede di profilo volto a sinistra e nuovamente la pseudo iscrizione, secondo una sequenza di ripetizione simmetrica rispetto al medaglione con il motivo floreale. Nelle bande maggiori si susseguono grandi palmette composite a bocciolo di loto con doppi tralci ricurvi alla base, ai quali sono incatenati due leopardi, affrontati attorno a un'infiorescenza a palmetta più piccola. Negli interspazi tra queste composizioni si collocano dal basso verso l'alto: un bocciolo di loto, una coppia di cani accucciati e una coppia di uccelli fantastici dai lunghi colli ricurvi, in picchiata e con le ali spiegate, che recano insieme nel becco un piccolo tralcio fiorito. Da una banda maggiore all'altra la sequenza del disegno è sfalsata, generando una

Prima e dopo il restauro, fronte (frammento A)

Dopo il restauro, fronte (frammento B)

Prima e dopo il restauro, retro (frammento A)

Dopo il restauro, retro (frammento B)

disposizione a scacchiera nella ripetizione complessiva dei pattern.
I due frammenti variano solo nel colore di una delle trame lanciate, gialla nel reperto A e rossa nel reperto B, come ribadito anche dall'inizio e dalla fine pezza visibili nell'uno e nell'altro manufatto. Trattandosi di un tessuto decorato per bande orizzontali, è anche possibile che nella stessa realizzazione si alternassero con trame varianti fasce decorate in giallo e fasce decorate in rosso e che quindi l'inizio pezza fosse di un colore (rosso) e la fine pezza di un altro (giallo).
I manufatti del Bargello rientrano nelle produzioni seriche di lusso italiane del XIV secolo, come sembrerebbe confermato da elementi stilistici e dati esecutivi, ad esempio il tipo di cimosa bianca con cordelline di lino all'estremità, che inizia sull'asse di simmetria centrale del modulo decorativo. La struttura tecnica dei manufatti, inoltre, sembra richiamarsi alla tipologia storica dei 'baldachini acolorati', preziosi lampassi con trame lanciate in seta e in oro, realizzati a Lucca. La proporzione di 3 fili di ordito di fondo doppi e di un filo di legatura singolo, la riduzione degli orditi a 43-47 fili di fondo e 14-16 di legatura/cm e 27-36 passate/cm, l'elevato numero di trame supplementari e il sistema di legatura doppia per l'opera coincidono infatti con le informazioni produttive desumibili dagli statuti lucchesi dell'arte della seta (**Rosati 2017**, pp. 75-76). Un dato esecutivo di particolare interesse, perché probabile indice di una fase sperimentale nella tessitura alla ricerca di effetti di estrema raffinatezza, è emerso nel restauro – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – durante il rilevamento delle zone deteriorate dei manufatti. I reperti si presentavano in un generale stato di degrado con numerose lacerazioni e lacune, ma è stato evidenziato come molte aree di cedimenti e rotture dei filati corrispondessero ai punti dove i colpi della trama metallica broccata si andavano a inserire tra le trame di fondo seriche, ad esempio lungo i

Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento della cimosa (frammento A)

Dopo il restauro, particolare della banda con pseudo iscrizioni e medaglioni con animali (frammento A)

Dopo il restauro, particolare della cimosa (frammento A)

Dopo il restauro, particolare della giunzione di uno dei frammenti minori (frammento B)

Dopo il restauro, particolare della fine pezza (frammento A)

Dopo il restauro, particolare dell'inizio pezza (frammento B)

Dopo il restauro, particolare dei leopardi e della palmetta (frammento A)

Dopo il restauro, particolare dei cani e delle fenici (frammento B)

Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento dell'inizio pezza (frammento B)

profili delle coppie di cani. Questo processo di vero e proprio deterioramento meccanico si è prodotto per il contrasto e lo sfregamento tra i fili di seta estremamente sottili della trama di fondo e il filato metallico più grosso, che proprio alla fine delle aree broccate aumentava di spessore, in quanto rigirato nello stesso punto e fermato sul retro. La combinazione dei due materiali, l'uno leggero e mirante a effetti di estrema mobilità del tessuto, l'altro finalizzato ad arricchire gli effetti cromatici della stoffa, ma troppo pesante, era dunque destinata a fallire. Non è forse un caso, quindi, se in altre realizzazioni dell'epoca si tenda invece a evitare questa soluzione, bilanciando differentemente i titoli dei fili e gli intrecci di fondo e dell'opera, anche a scapito di una semplificazione delle armature e riducendo il numero delle trame supplementari coinvolte.

Come altri esemplari analoghi di fattura lucchese e veneziana i due reperti Carrand rappresentano un esempio tipico degli esiti raggiunti dai tessitori nostrani, ispirati alle produzioni asiatiche (i cosiddetti 'panni tartarici') giunte in Europa dalla seconda metà del Duecento e per buona parte del Trecento. Grazie all'unificazione di gran parte del continente euroasiatico sotto la dominazione dei Mongoli, meglio noti nell'Europa medievale come Tartari, stoffe preziose di origine estremo-orientale, dell'Asia centrale e del Medio Oriente poterono infatti essere commerciate con relativa facilità anche sulle lunghe distanze e in quantità assai più abbondanti che nei secoli precedenti. L'unificazione mongola, inoltre, non fu solo politico-territoriale, ma si manifestò anche a livello artistico, dando luogo a uno stile pienamente internazionale, frutto dell'interazione e delle contaminazioni estetiche e manifatturiere tra le diverse civiltà e componenti etniche che costituivano la realtà multiculturale dell'impero dei Tartari e dei suoi stati satelliti (**Wardwell 1988-1989**). Questa inedita cultura figurativa e i saperi artistici e tecnologici ad essa connessi circolarono fluidamente e si diffusero quasi senza soluzione di continuità nella Cina della dinastia Yuan, nella Persia ilkhanide, nell'Orda d'Oro in area caucasica e fino alle sponde del Mediterraneo nei territori in Egitto e in Siria del regno mamelucco, rivale militare dei khanati mongoli, ma aperto e permeabile ai prestiti e agli scambi veicolati attraverso i beni suntuari e le opere d'arte.

Tali contaminazioni sono ben evidenti nelle stoffe asiatiche di epoca mongola, nelle quali si fondono le secolari tradizioni tessili e i repertori formali cinesi, islamici e dell'Asia centrale: sinuosi e naturalistici motivi vegetali estremo-orientali incontrano il gusto delle soluzioni a partizioni geometriche islamiche; draghi ed eleganti uccelli fantastici della mitologia cinese affrontano le belve feroci delle steppe, gli animali della caccia mongola e il bestiario araldico persiano; l'oro, secondo la predilezione mongola per i metalli preziosi, abbonda nelle stoffe, da solo o in vivaci contrasti cromatici con i fili serici verdi, rossi, bianchi o blu (questi ultimi molto diffusi in ambito ilkhanide e mamelucco), con richiami alle ceramiche, alle porcellane, ai lavori di metallurgia e alle arti plastiche decorative.

Di fronte al successo di queste produzioni anche in Europa, le nascenti industrie della seta italiane si appropriarono dei modelli orientali per rispondere alle richieste del mercato occidentale, imitando dapprima in maniera fedele le stoffe straniere e, successivamente, mescolando soluzioni di diversa provenienza in realizzazioni via via più originali, in cui gli stimoli esotici dialogavano sempre più liberamente con le suggestioni della cultura figurativa gotica trecentesca (**Rosati 2010a** e **2010b**).

Il processo di rielaborazione e di invenzione operato dai tessitori nostrani è ben evidente in questo tessuto, dove sono riconoscibili molteplici fonti straniere e altrettante suggestioni ascrivibili invece alle tendenze artistiche europee. La composizione complessiva del modulo per bande orizzontali è di origine medio-orientale e islamica, come pure lo sono le grandi palmette a bocciolo, gli animali di profilo inclusi nei medaglioni e, naturalmente, l'uso delle iscrizioni pseudo-arabe in funzione ornamentale. Ciò nonostante il marcato geometrismo astratto, tipico dei tessuti rigati della tradizione islamica, è trasfigurato in una direzione più narrativa di matrice squisitamente italiana, attraverso l'unificazione dello spazio delle bande maggiori e la concatenazione dei singoli elementi del pattern in composizioni più vaste e quasi aneddotiche. Con una tendenza verso l'apertura al mondo sensibile e della natura, che si manifesterà sempre più accentuatamente nel corso del Trecento, queste righe diventano quasi un palcoscenico dove collocare i pattern animali, vivificati e ormai liberi da ogni rigidità araldica.

Dal repertorio tessile estremo-orientale derivano invece gli eleganti volatili, che nell'esemplare italiano riprendono pedissequamente il modello del mitico *feng huang*, la fenice cinese nota in Europa attraverso i coevi panni tartarici e altri beni suntuari trasportabili. Non solo le fattezze dei volatili sono analoghe a quelle del prototipo straniero nel lungo collo sinuoso e nel piumaggio del capo, ma sono ripresi anche la postura dinamica in volo con il collo delicatamente piegato e il tipico attributo del fiore portato nel becco. Per quanto riguarda i quadrupedi delle bande maggiori, se è vero che essi discendono in ultima istanza dagli animali delle steppe mongole, il loro processo di occidentalizzazione, da una parte, e di adeguamento al contesto gotico, dall'altra, è ormai quasi completamente ultimato: i cani in oro, pur figli del leggendario *khilin* asiatico, hanno più l'aspetto di teneri cuccioli domestici; mentre i leopardi, benché mantengano la loro ferinità, sono incatenati e con tanto di collare, rimandandoci alle immagini dei giardini d'amore e alle attività venatorie del mondo cortese europeo.

Bibliografia

Rossi 1890, n. 2297; ***Arti del Medioevo* 1989**, pp. 450-451, cat. 224; **Suriano-Carboni 1999**, pp. 53-54, n. 14; **Rosati 2017**, pp. 75-76.

1. Prima del restauro, frammento B, le varie porzioni dello stesso tessuto assemblate insieme; al centro il frammento, molto degradato, con la variante d'ordito giallo

2. Prima del restauro, frammento B, la superficie dell'intreccio scomposta con perdite di ordito e tagli a vivo; si notano i punti di cucitura che fermavano i lembi al supporto retrostante

3. Durante il restauro, frammento B, stabilizzazione del nuovo supporto. Per effettuare le filze longitudinali in modo regolare, è stato utilizzato un telaio con delle guide a distanza di 1,5 cm

4. Frammento B, particolare, a destra e al centro, prima e dopo il consolidamento a punto posato; a destra lo stesso particolare visto dal retro

Relazione di restauro

Stato di conservazione

I due frammenti di lampasso erano in condizioni conservative estremamente diverse fra loro: il primo (inv. 2297 C [A]) si presentava in buono stato in quanto aveva avuto un precedente intervento nel 1999, che lo aveva stabilizzato su un velo di seta, consolidando le varie lacune e i molti fili slegati. Successivamente era stato cucito a un supporto di colore beige per poter poi essere tensionato su una base a uso espositivo. Al momento dell'analisi delle condizioni è stata comunque rilevata la presenza di nuovi piccoli sollevamenti dell'intreccio localizzati e di una lieve patina di sporco in forma di pulviscolo sulla superficie; le fibre inoltre erano disidratate. A differenza del primo, il secondo frammento (inv. 2297 C [B]) si presentava in uno stato conservativo critico. Era composto da sette frammenti di varie misure: sei originari di uno medesimo tessuto e uno piccolo, posto al centro, proveniente da un'altra pezza con gli stessi motivi disegnativi, ma con ordito variante di colore giallo, invece che rosso (fig. 1). I pezzi erano raccordati gli uni agli altri tramite un supporto rettangolare di lino blu applicato sul retro, le parti più lunghe che fuoriuscivano dal rettangolo non presentavano supporto ed erano ripiegate nascoste sul retro. L'assemblaggio era stato fatto in modo arbitrario, non rispettando l'ortogonalità dell'intreccio e il modulo del disegno; inoltre un pezzo in basso a destra risultava cucito sotto sopra. Le porzioni erano state fermate al supporto di lino con punti di fermatura irregolari, utilizzando fili di grosso spessore e di colore blu elettrico. Il settimo frammento con la cimosa, era completamente staccato dal resto. Tutte le parti risultavano notevolmente degradate con consistenti lacune, consunzioni e gravi slegature dell'intreccio tessile, i bordi tagliati a vivo erano molto compromessi e peggiorati da deformazioni e piegature (fig. 2). Infine, sulla superficie c'era una lieve patina di sporco in forma di pulviscolo che opacizzava e disidratava le fibre.

Intervento di restauro conservativo

I due frammenti sono stati trattati in modo diverso, fatta eccezione per alcune fasi che sono state condotte con lo stesso metodo. Dopo aver rimosso il primo frammento dal cartoncino espositivo, è stata effettuata sul fronte e sul retro dei due lampassi una macro-aspiratura per rimuovere il pulviscolo superficiale utilizzando un aspiratore Museum a potenza regolabile. Successivamente sono stati umidificati, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex, che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradualmente vapore acqueo, utile a reidratare le fibre e a distendere le deformazioni; il trattamento è durato circa trenta minuti per ognuno dei frammenti.
Effettuate queste prime fasi, il consolidamento ha previsto un limitato intervento sul frammento A, effettuando fermature localizzate a punto posato dove i fili erano slegati. Mentre per il frammento B è stato deciso, con la direzione del Museo Nazionale del Bargello, di non rimuovere il supporto localizzato di lino blu per non dissestare ulteriormente le diverse parti e per mantenere la composizione storicizzata; inoltre è stato stabilito di applicare sul retro un supporto in colore idoneo distendendo tutte le parti, in modo da rendere fruibile il manufatto così composto nella sua totalità. Per prima cosa sono state consolidate le zone degradate già supportate con il lino, ancorando ad esso, cuciture a punto posato. Successivamente tutto il pezzo è stato posizionato, ricercando l'ortogonalità dell'intreccio (fig. 3), e fermato sul supporto nuovo con filze generali distanti 3 cm l'una dall'altra; in seguito sono state stabilizzate le lacune e le consunzioni tramite fermature a punto posato (fig. 4). A completamento, il frammento così supportato è stato tensionato su una base a uso espositivo. Entrambi gli oggetti verranno corredati di un involucro con passepartout in Carton Plume utile per il trasporto e per il successivo stoccaggio nel deposito del Museo.

Manifattura spagnola (Granada)
Due frammenti di tessuto operato con ogive e palmette
XV secolo (epoca nasride)

tecnica/materiali
lampasso a tre trame lanciate, di cui una variante; fondo in raso da 5 dell'ordito di fondo (seta, torsione Z, blu) e della trama di fondo (seta, STA, blu); opera in taffettà dell'ordito di legatura (seta, STA, blu) e delle trame lanciate (seta, più capi STA, giallo, rosso e bianco variante verde)

dimensioni
46 × 34,5 cm; 34,5 × 5 cm
rapporto di disegno: 25 × 16 cm

provenienza
legato Louis Carrand, 1888

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2372 C)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro
Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

I due frammenti, tecnicamente uguali e con lo stesso decoro, recano su fondo blu un disegno articolato in una maglia continua di ogive a doppia punta. Tali ogive sono create da spessi tronchi gialli spaccati con infiorescenze circolari nei punti di tangenza e sono abitate da grandi palmette composite a bocciolo, rosse, verdi e bianche, impostate su due sottili e sinuosi tralci secondari dipartiti dai tronchi maggiori. I motivi vegetali entro le ogive sono formati da coppie di eleganti mezze palmette, ricurve e speculari, che racchiudono al centro un motivo a trifoglio lanceolato. Tutti gli elementi vegetali, altamente stilizzati e combinati secondo semplici principi di simmetria e ripetizione modulare, concorrono a creare un potente e armonioso effetto decorativo, giocato sui vividi accostamenti cromatici delle vaste campiture di colore puro all'interno di ciascuna forma, a sua volta profilata da sottili linee di colore a contrasto. Questa straordinaria sinfonia cromatica è ulteriormente arricchita dall'effetto dell'alternarsi delle trame lanciate nella definizione dei due motivi costitutivi delle palmette composite, un effetto ottenuto sia dallo scambio per sezioni orizzontali del colore delle mezze palmette con quello dei trifogli centrali, sia dall'opera della terza trama, bianca variante in verde, che moltiplica il numero delle combinazioni possibili.

Dati tecnici e stilistici, come il fondo raso del lampasso, l'assenza di filati metallici sostituiti dalla seta gialla, l'acceso cromatismo e l'impianto compositivo a ogive e motivi vegetali stilizzati, permettono di collocare questo tessuto nella stagione finale della dinastia nasride, l'ultimo regno islamico di Spagna che dominò i territori meridionali della penisola iberica nelle province di Granada, Almería, Malaga e Jaén dal quarto decennio del XIII secolo fino alla conquista di Granada per mano cristiana nel 1492, o, tutt'al più, negli anni immediatamente successivi, quando le manifatture islamiche erano ancora attive al servizio dei nuovi regnanti cattolici.

Nonostante l'instabilità politica, le continue pressioni militari dal Nord e le progressive riduzioni territoriali del regno via via 'riconquistato' dai sovrani di Aragona e Castiglia, l'epoca nasride fu un periodo di grande splendore artistico e fervore culturale. Muovendo dall'eredità almohade, furono raggiunti esiti inediti di estrema raffinatezza in svariati ambiti manifatturieri, come le ceramiche, i tessili o gli stucchi, sviluppando un principio estetico unitario e coerente, fortemente improntato alla funzione decorativa delle diverse produzioni d'arte applicate allo spazio architettonico. Fulcro della committenza nasride dal XIV secolo fu infatti l'architettura, in particolare la costruzione del palazzo-fortezza e cittadella regale dell'Alhambra a Granada, la cui edificazione avviata da Yusuf I (regno 1333-1354), continuò sotto Muhammad V (regno 1354-1359 e 1362-1391), proseguendo ancora nel XV secolo (**Cabanelas Rodríguez 1992**; **Dickie 1992**). A contrasto con le scabre mura esterne destinate a suscitare un'immagine di imponente roccaforte, tutti gli interi del complesso, dalle sale, ai cortili e ai passaggi, furono sfarzosamente decorati da piastrelle, stucchi, intagli lignei e cortine tessili a motivi geometrici, intrecci, arabeschi e iscrizioni, combinati in vaste superfici di rivestimento e distribuiti senza soluzione di continuità sulle pareti, sui soffitti e su ogni possibile elemento strutturale. Tratti essenziali di questa ornamentazione furono l'impiego di un ridotto numero di semplici forme astratte, la loro ripetizione *ad infinitum* in composizioni sempre diver-

Dopo il restauro, retro

Dopo il restauro, fronte

Prima del restauro, fronte e retro

se e l'uso complementare di pochi colori in tonalità squillanti (il rosso, il blu, il bianco, il giallo e il verde). Il risultato fu un vero e proprio sistema decorativo totale, applicato e applicabile indistintamente a ogni *medium* materico. Non è un caso, quindi, se proprio i giovanili studi sull'Alhambra dell'architetto inglese Owen Jones (*Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Londra 1836-1845) furono d'ispirazione per l'elaborazione del suo successivo *The Grammar of Ornament* (1856), ambiziosa summa teorica sul lessico e sulle leggi che governano universalmente il disegno decorativo e il colore ad esso applicato.

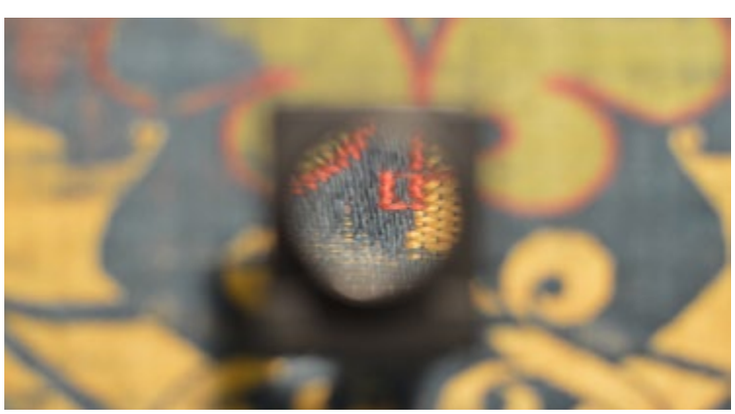
I principi dell'ornamentazione nasride sono ben visibili anche nelle produzioni dell'industria serica locale realizzate nei laboratori di Granada nel XIV e nel XV secolo (**Partearroyo Lacaba 2007**, pp. 402-408; Mackie 2015, pp. 192-209). Se nel Trecento, in particolare nel cosiddetto gruppo di sete dette dell'Alhambra (**Mackie 2015**, pp. 192-203), si può riscontrare una coincidenza formale e cromatica anche puntuale con i rivestimenti architettonici a formelle geometriche intrecciate dei palazzi nasridi, nel corso del Quattrocento l'inserimento nel repertorio tessile di nuovi pattern vegetali, forse sulla scia delle stoffe medio-orientali a maglia di ogive e dei velluti con melagrane italiani, non rinnega né il trattamento sintetico ed essenziale delle forme, né i colori astratti e forti della tradizione anteriore. Questi ultimi continuano a essere garantiti da sofisticati processi tintori e da materie coloranti in grado di produrre tinte accese, stabili e durature, come l'indaco per il blu o il kermes per il rosso (**Gayo García, Arteaga 2005**, p. 134).

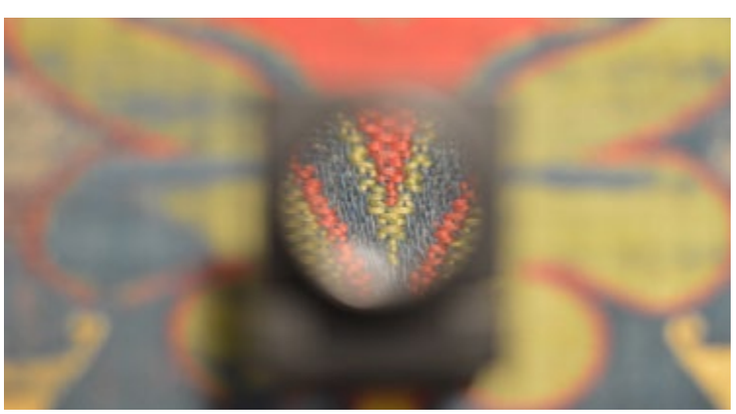
Dopo il restauro, retro, particolare delle trame lanciate

Nel caso del tessuto del Bargello si può addirittura notare un recupero di soluzioni iconografiche islamiche classiche: è stato evidenziato, infatti, come il motivo della mezza palmetta ricurva derivi in ultima istanza dal modello elaborato a Samarra nel corso del IX secolo (**Suriano-Carboni 1999**, p. 72) in quella prima tappa del percorso di trasformazione in arabesco delle forme vegetali ereditate dal mondo ellenistico (**Grube 1993**, pp. 53-54). Si può aggiungere anche che il trattamento piatto e

Dopo il restauro, fronte, particolare delle palmette

Dopo il restauro, fronte, particolare dei tralci delle ogive





Dopo il restauro, fronte, particolari ingranditi dell'armatura lampasso

lineare dei boccioli compositi e dei tronchi delle ogive in questo tessuto trovi ancora una volta un corrispettivo nell'ornato architettonico del secolo precedente, ad esempio in un capitello marmoreo nasride della Hispanic Society di New York, attribuito alla seconda metà del XIV secolo (inv. D215), dove decori affini sono modellati solo nei profili essenziali, lasciando ampie superfici piane, pronte a essere campite di colori puri.

Rispetto ad altri manufatti coevi, come il gruppo di lampassi nasridi o *mudejar* (ossia realizzati da artigiani musulmani per una committenza cristiana) a impianto di ogive abitate da palmette, leoncini e talvolta scudi araldici (ad esempio **Mackie 2015**, pp. 208-209, figg. 5.41, 5.42), il tessuto del Bargello sembra quindi meno toccato da quelle contaminazioni stilistiche delle sete islamiche con le produzioni tessili italiane che ebbero luogo in Spagna nel corso del Quattrocento. Tuttavia, le somiglianze tecniche con questo gruppo sono tali, specialmente nella riduzione dei fili (72 orditi di fondo e 12-13 di legatura/cm, 28-30 passate/cm nei tessuti del

Prima del restauro, fronte e retro, particolare dei rammendi storici

Bargello), che non si può escludere che nelle stesse date e dagli stessi telai provenissero sia l'una che l'altra soluzione ornamentale, entrambe destinate a una clientela tanto musulmana quanto cristiana. Molte delle sete nasridi, infatti, furono utilizzate anche in apparati liturgici suntuari della chiesa spagnola, a riprova della fortuna e dell'elevato grado di apprezzamento di tali manufatti in diversi contesti culturali (**Shepherd 1943**, pp. 392-399; **May 1957**, pp.176-181).

Le condizioni frammentarie del reperto del Bargello non permettono di ricostruire l'originaria destinazione d'uso del manufatto. Prima dell'intervento conservativo – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – i due frammenti erano giuntati arbitrariamente, senza tener conto né della lettura del disegno, né dell'orientamento degli orditi e delle trame, andando invece a costituire una sorta di quadretto rettangolare. Tale soluzione, realizzata con un filato moderno simile a quello dei grossolani rammendi visibili nel frammento maggiore, è da ascrivere alla situazione del mercato antiquariale e del collezionismo tessile ottocenteschi, quando i manufatti originari venivano smembrati e letteralmente tagliati per essere venduti a più acquirenti. I frammenti potevano essere successivamente ricomposti in forme regolari dagli stessi collezionisti per costituire delle serie omogenee e il più possibile complete di moduli decorativi e tecniche tessili del passato. In questo genere di collezioni era spesso prestata scarsa attenzione alla provenienza, alla destinazione d'uso e alla foggia primitiva degli oggetti da cui tali reperti erano stati estrapolati, privandoli così, purtroppo, del loro contesto storico. A tale proposito si vedano, ad esempio, i frammenti analoghi al tessuto del Bargello e provenienti dalle stesse condizioni di mercato antiquariale al Musée des Tissus di Lione (inv. 31166 in **Devoti 1974**, n. 32) o al Cooper Hewitt Museum di New York (inv. 1902-1-324-a/f in **Shepherd 1943**, p. 399, fig. 29). Avendo le indagini dimostrato come tale assemblaggio non fosse pertinente alla confezione originaria del tessuto e, anzi, andasse a incidere sul suo stato conservativo, è stato quindi deciso di separare i due frammenti in sede di restauro.

Bibliografia

Rossi 1890, n. 2372; ***Arti del Medioevo* 1989**, pp. 366-367, cat. 164; ***Eredità dell'Islam* 1993**, p. 344, cat. 204; **Suriano-Carboni 1999**, pp. 72-74, n. 21.

1. Prima del restauro, la congiunzione fra le due porzioni del tessuto sul fronte

2. Prima del restauro, particolare della cucitura localmente incompleta e delle deformazioni causate dalle piegature dei bordi

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Il tessuto si presentava in discreto stato di conservazione sebbene fossero evidenti abrasioni di trama e di ordito diffuse su tutta la superficie. Nonostante questo non era compromessa la leggibilità del motivo disegnativo a maglie ogivali con infiorescenze al centro. L'analisi del frammento ha evidenziato che era composto da due porzioni, una più grande e una più piccola, della stessa tipologia di tessuto (fig. 1). La congiunzione delle due parti era localizzata sul lato superiore: il frammento più piccolo era cucito all'altro con i motivi disegnativi ruotati di 90°, quindi con verso contrario; presentava inoltre deformazioni dovute a piegature (fig. 2). Tutti i bordi erano a taglio vivo con conseguenti slegature dell'intreccio lungo il perimetro. Oltre alle abrasioni diffuse, erano presenti, concentrati nell'angolo sinistro in alto del frammento più grande, lacerazioni con perdita di trame e di orditi e una lacuna sul bordo. Nella parte bassa, in corrispondenza dell'ultima fila di ogive, erano visibili due interventi precedenti, effettuati con un filato di colore giallo: tecnicamente i rammendi non creavano tensione e deformazioni dell'intreccio, ma risultavano evidenti esclusivamente dal punto di vista estetico. Una lieve patina di sporco in forma di pulviscolo ricopriva la superficie creando opacizzazione della gamma cromatica e disidratazione delle fibre.

Intervento di restauro conservativo

La prima fase eseguita sul frammento è stata la pulitura meccanica tramite un aspiratore Museum a potenza regolabile, sul fronte e sul retro di tutta la superficie per rimuoverne il pulviscolo. Tra il tes-

3. Durante il restauro, fase di pulitura meccanica tramite aspiratore a potenza regolabile

4. Dopo il restauro, il consolidamento dell'angolo in alto a sinistra del frammento più grande, visto sul fronte e sul retro

5. Durante il restauro, intervento di separazione dei due frammenti

6. Dopo il restauro, il frammento più piccolo nelle zone consolidate senza l'applicazione del supporto, ma solo a punto posato, visto specularmente fronte retro

suto e la bocchetta dell'aspiratore è stata interposta una rete a protezione dell'intreccio tessile (fig. 3). Successivamente sono state separate le due porzioni di tessuto tramite l'utilizzo di un bisturi, incidendo il filato di congiunzione e rimuovendone le terminazioni (fig. 5).

I due frammenti staccati sono stati sottoposti a umidificazione attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex, che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradatamente vapore acqueo, utile a reidratare le fibre e a distendere le piegature. Il trattamento è durato circa trenta minuti, utilizzando anche pesi leggeri posti lungo le piegature, per aiutare l'intreccio a recuperare la sua posizione originale.

Il successivo consolidamento ad ago dei frammenti si è svolto in due tempi: prima la fermatura dei perimetri, poi la stabilizzazione delle lacune e delle consunzioni. I bordi sono stati fermati effettuando un punto festone, utilizzando filati in poliestere di due colori diversi a seconda delle zone. Per consolidare le lacune è stato usato del velo di Lione tinto scegliendo un colore giallo oro, successivamente il supporto è stato applicato localmente nelle zone degradate del frammento tramite punto posato e filze perimetrali (fig. 4). Nelle aree interessate da consunzioni è stato eseguito un punto posato in aria, cioè senza utilizzare il supporto sul retro (fig. 6).

Con la direzione del Museo Nazionale del Bargello è stato deciso di non rimuovere i due interventi precedenti in quanto storicizzati e comunque stabili. Il frammento verrà corredato di un involucro con passepartout in Carton Plume utile per il trasporto e per il successivo stoccaggio nel deposito del Museo.

Pianeta in velluto operato con croce e colonna a ricamo
tessuto principale: manifattura italiana, metà del XV secolo
croce e colonna: manifattura spagnola o italiana (?), metà del XV secolo
confezione: XV secolo con rimaneggiamenti nel XVIII secolo

tecnica/materiali
tessuto principale della pianeta: velluto operato tagliato, un corpo; fondo in raso prodotto dall'ordito di fondo (organzino di seta, cremisi) e dalla trama di fondo (seta, STA, giallo crema); opera per effetto di un ordito di pelo (seta, cremisi) tagliato a una altezza

croce e colonna: ricamo su tela di lino con figure di *Santi* ad applicazione, realizzato in seta policroma, filato metallico e cordonetti di lino, fermati a punto steso e punto raso; fodera in tela di lino cerata rosa; galloni con motivi a zig-zag in seta gialla e oro filato su accia di seta beige

dimensioni
fronte: 110 × max 63 cm
retro: 110 × max 72 cm
rapporto di disegno del velluto: 58 cm × non rilevabile (ricostruibile a 58 cm ca, ossia l'altezza della pezza)
gallone: largh. 2,5 cm

provenienza
lascito Giulio Franchetti, 1906

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 91 F)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro
Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

La pianeta è composta da numerosi frammenti e il suo aspetto attuale è evidentemente frutto di rimaneggiamenti. Il restauro realizzato in occasione di *Restituzioni* ha permesso un'attenta mappatura della sua confezione e sono emersi alcuni aspetti inediti sulle vicende del manufatto nel corso dei secoli, prima del suo ingresso al Museo del Bargello con la donazione Franchetti nel 1906.
I principali materiali utilizzati in questa veste liturgica risalgono al XV secolo, come si evince dalle loro caratteristiche tecnico-stilistiche. Il tessuto principale della pianeta è uno splendido esemplare di velluto 'a inferriata', che l'intervento conservativo ha potuto restituire nella sua originaria ricchezza tridimensionale e densità tattile e cromatica. La tipologia del decoro 'a inferriata' consiste in grandi motivi a melagrana, composti da cornici a foglie pentalobate, recanti al centro un piccolo fiore di cardo. Tali motivi sono definiti quasi integralmente dagli effetti dell'ordito di pelo tagliato, a eccezione dei sottili profili dove il pelo è assente ed è visibile il fondo raso del tessuto. Si genera così una sorta di disegno a negativo, con l'opera tecnica del velluto che riveste tutta la superficie tessile e l'armatura di fondo che invece crea il modulo ornamentale dal marcato aspetto lineare, quasi inciso nel pelo come se si trattasse del gioco di un ferro battuto, da cui il nome 'a inferriata'. Protagonista di questa soluzione non è tanto il soggetto iconografico, quanto la matericità stessa del velluto: l'ordito di pelo tagliato, disposto su vaste aree omogenee, cattura la luce e ne viene animato in continue variazioni cromatiche a seconda della diversa incidenza della fonte luminosa. Il suo color cremisi passa così dal rosso cupo a sfumature violacee, per accendersi improvvisamente di bagliori chiari e brillanti, complice l'alto numero dei fili di pelo al centimetro che aumenta il cangiantismo e il senso di densa magmaticità della stoffa.
L'invenzione della soluzione 'a inferriata' pare debba essere attribuita ai tessitori di Venezia, dove fin dal principio del Quattrocento si realizzavano *zetani avvellutati*, ossia velluti a fondo raso. Ciò nonostante il successo della tipologia fu tale che presto anche altre manifatture tessili italiane si dedicarono alla produzione di questi velluti con esiti pressoché identici a quelli realizzati in laguna. Alla metà e nella seconda parte del secolo essi si producevano a Venezia, Firenze, Milano e forse anche a Genova ed entro la fine del Quattrocento velluti 'a inferriata' erano tessuti in Spagna, a Valencia, dove è attestata la presenza di molti artigiani italiani. Esistono numerosi esemplari analoghi al velluto del Bargello e quelli con il disegno più essenziale, soprattutto nel profilo superiore delle cornici pentalobate come nella pianeta Franchetti, possono essere datati alla metà del XV secolo circa, ma in assenza di pezze complete non è possibile attribuire la loro fattura a un centro specifico. Si vedano, ad esempio, la tonacella del Museo della Basilica di Gandino, vicino Bergamo (*Tessuti serici italiani* 1983, pp. 77-78, cat. 4), il piviale dei Musei Civici Veneziani (collezione Cini, inv. 3025, in **Davanzo Poli 1991**, p. 22, n. 4), il frammento di casula del Kunstgewerbemuseum di Berlino (inv. 1935,164, in **Mühlbächer 1995**, p. 24, n. 10) o i frammenti della Keir Collection of Islamic Art Gallery di Dallas (**King 1990**, pp. 74-75, n. 47) e del Musée du Moyen Âge di Parigi (inv. cl. 21615, in **Desrosiers 2004**, pp. 406-407, n. 234).
Lo stesso problema attributivo si ha per il ricamo della croce e della colonna, dove sono raffigurati *Santi* a figura intera sotto arcate (tagliati dove il manufatto è stato rimaneggiato) e *Santi* a mezzobusto nei due riquadri del braccio corto della croce. Sul dritto appaiono due dottori della chiesa nei riquadri laterali (*Sant'Agostino* con la mitra vescovile e *San Girolamo* con il cappello cardinalizio), *San Martino* che dona il mantello al povero, un *Santo cavaliere* in abiti moderni forse da identificarsi con *Sant'Adriano* (soldato romano martire, spesso raffigurato con spada, palma e corta gonnella militare) e, in basso, un *Santo papa*, forse *San Gregorio*, per simmetria con gli altri dottori della chiesa. Nella colonna sul retro si vedono invece un *Santo apostolo* in abiti all'antica (*San Pietro*, se l'oggetto grigio che tiene in mano, purtroppo consunto, fosse una chiave, o *San Matteo* per la presenza del libro), *San Rocco* che indica la ferita sulla sua gamba e *San Benedetto* con il bastone, la veste monastica e il testo della regola.
L'impianto compositivo e la tecnica di esecuzione del ricamo rimandano a soluzioni quattrocentesche, ma, ancora una volta, è difficile stabilire

Dopo il restauro, fronte e retro

Prima del restauro, fronte e retro

in quale centro sia stato prodotto il manufatto. Dalla metà del Quattrocento è consuetudine ornare le vesti liturgiche con ricami a immagini di *Santi* sotto edicole e arcate via via più complesse, spesso affiancando le figure intere a riquadri con ritratti a mezzobusto, come è confermato anche da numerose opere dipinte, con precoci attestazioni in area veneta e adriatica, in cui i *Santi* sono abbigliati con piviali o dalmatiche di questo genere (si pensi alle opere negli anni Settanta di Carlo Crivelli, Bartolomeo Vivarini o Antonello da Messina). Anche la tecnica del ricamo ad applicazione si diffonde in tutta Europa nelle stesse date, attestando una produzione di prestigio, ma realizzata con procedimenti di esecuzione seriali. Sul canovaccio di fondo, infatti, erano ricamati in seta, oro e filati a rilievo gli elementi architettonici e i fondali delle composizioni, lasciando vuoto uno spazio centrale sagomato. Su questo venivano applicate le figure dei *Santi*, ricamate su una tela a parte, seguendo il disegno o il cartone fornito da un pittore e utilizzando fili sottilissimi per la definizione dei particolari più minuti come i volti e le capigliature. Una tale organizzazione di bottega permetteva di velocizzare i tempi di esecuzione e di adattare la tipologia alle specifiche esigenze iconografiche di ciascuna commissione, combinando su un formato standard le diverse immagini di *Santi*

Dopo il restauro, particolare del gallone

Dopo il restauro, fronte, particolare del ricamo della croce, San Girolamo

Dopo il restauro, fronte, particolare del ricamo della croce, Sant'Agostino

Dopo il restauro, particolare dell'effetto dell'impressione sul velluto

richieste. Solitamente la realizzazione dei ricami, o almeno della parte di fondo, veniva eseguita nei medesimi centri dove veniva confezionata la veste liturgica, in una moltiplicazione di laboratori locali, legati gli uni agli altri da molte analogie tecniche e stilistiche, determinate dall'origine dei modelli utilizzati per le figure e dalle mode del momento (si pensi ad esempio alla fortuna dei ricami fiamminghi tra XV e XVI secolo).

Nella pianeta del Bargello le arcate trilobate a sesto acuto si richiamano ancora a forme tardogotiche ed è assente quella complessità architettonica con cupole e sovrastrutture visibile negli esemplari della seconda metà del Quattrocento e di primo Cinquecento. Manca anche il pavimento prospettico, comune ad altri manufatti più tardi, facendo supporre una realizzazione anteriore per questo esemplare. Una fattura italiana, forse in ambito veneziano, può essere suggerita dal confronto con le arcate fiorite del piviale di *San Pietro* dipinto nel trittico di San Domenico di Carlo Crivelli (1482, Milano, Pinacoteca di Brera). Tuttavia, simili strutture e ancor più vicine terminazioni fitomorfe delle arcate con boccioli e raggi ricorrono frequentemente anche nei ricami del secondo Quattrocento di ambito spagnolo, fortemente condizionati nelle tecniche di ricamo tridimensionale e nelle ornamentazioni sovrabbondanti dalle coeve soluzioni

Dopo il restauro, retro, articolare del ricamo della colonna, San Rocco

Dopo il restauro, particolare dell'effetto dell'impressione sul velluto

Dopo il restauro, retro, particolare della zona superiore della confezione

Dopo il restauro, retro, particolare della confezione dell'attuale colonna

Dopo il restauro, retro, particolare del ricamo della colonna, San Benedetto

Dopo il restauro, fronte, particolare della confezione del lato sinistro

fiamminghe, mentre l'iconografia del *San Martino* a cavallo trova alcuni richiami con la scena dell'elemosina del santo nel retablo (1420-1443 ca) al Museo de Bellas Artes di Valencia del pittore del gotico internazionale Gonçal Peris Sarriá.

La combinazione di velluto e ricami è dunque tipica dei parati quattrocenteschi, ma la pianeta del Bargello ha subito numerose modifiche per adattarla al cambiamento delle fogge liturgiche nel corso dei secoli e per continuare a utilizzare le parti sane dei preziosi tessuti, salvando le zone integre da quelle irrimediabilmente deteriorate. Pur essendo già stata pubblicata (***Le arti decorative* 1981**, pp. 75-76, cat. 3; De Gennaro 1987, p. 30, n. 6), non era stato rilevato come il suo velluto 'a inferriata' fosse stato successivamente decorato con motivi vegetali tono su tono di chiaro gusto settecentesco, mediante un procedimento di impressione a caldo con mangani che simulava l'effetto del pelo tagliato a diverse altezze, operando però direttamente sulla pezza finita. Tali motivi non rispettano l'orientamento del decoro originario e la loro aggiunta risale probabilmente alla stessa epoca in cui la veste è stata smontata e ricomposta nella foggia attuale, inserendovi anche la fodera di lino e il gallone dorato, entrambi di fattura settecentesca.

In questo nuovo assemblaggio, che rispecchia la forma delle pianete del XVIII e XIX secolo con la parte frontale molto stretta all'altezza del petto, anche il ricamo è stato manomesso, tagliando alcuni riquadri per adeguarli alle nuove misure e probabilmente invertendo la posizione della croce e della colonna, come si evince dagli inserti quadrati di velluto sull'attuale retro che corrispondono alle dimensioni delle formelle con *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, ora sul dritto. Il rimaneggiamento complessivo è visibile anche nel mosaico di frammenti di velluto nella parte inferiore della pianeta e sul retro appare inoltre una lunga cucitura sagomata che plausibilmente seguiva il profilo originario della veste. Proprio l'attuale retro, infine, costituito dai due teli più grandi, doveva essere in origine la parte anteriore del manufatto. Con il cambiamento della foggia, poiché nella nuova parte anteriore era necessaria una minor quantità di stoffa, si è probabilmente preferito destinare al retro di maggior superficie i pezzi meglio conservati e utilizzare gli altri frammenti recuperati sul dritto, sacrificandone il corretto orientamento della decorazione.

Bibliografia

Franchetti 1906, n. 91; **De Gennaro 1987**, p. 30, n. 6; ***Le arti decorative* 1981**, pp. 75-76, cat. 3.

1. Prima del restauro, retro della pianeta con porzioni dello stesso velluto operato, inserite a chiudere parti di zone mancanti

2. Prima del restauro, particolare dell'angolo in basso a destra del fronte: in evidenza nei motivi disegnativi previsti senza vello le lacune dell'intreccio di fondo e depositi cristallizzati di incerta natura

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La pianeta si era in buono stato di conservazione, in quanto completa in tutte le sue parti; la buona realizzazione della confezione sartoriale ne ha conservato l'integrità. Il fronte era composto da più parti di velluto 'a inferriata', assemblati senza rispettare il caratteristico modulo verticale a foglie polilobate, mentre il retro, più leggibile nella sua composizione disegnativa, presentava solo alcuni inserimenti dello stesso velluto sulle spalle e negli angoli in basso, a completamento della forma classica dell'oggetto (fig. 1); era tipico, per realizzare paramenti liturgici, utilizzare tessuti nati per abiti o per tappezzerie donati alla Chiesa, per questo non sempre il disegno combaciava in tutte le sue parti. Diffuse sulla superficie del velluto c'erano zone con il vello consunto e lacune di piccole dimensioni, concentrate solo nell'intreccio di fondo previsto senza il pelo (fig. 2). I galloni e i ricami in seta e filo metallico erano ben conservati, completi e leggibili, anche se vi erano varie zone con fili slegati e aree di seta perduta; alcune delle figure di *Santi*, applicate sulla croce e sulla colonna, erano parzialmente scuciti (fig. 3). Nella parte alta della colonna, vicino al giro collo, era visibile un intervento precedente fatto con un filato giallo di grosso spessore; il rammendo era realizzato con punti irregolari posti con scorretta tensione che provocavano una deformazione del ricamo originale. Inoltre le zone limitrofe a questo intervento avevano ormai perso coesione e risultavano slegate (fig. 5). I filati metallici a una prima analisi erano in buono stato e non presentavano evidenti ossidazioni; osservando più dettagliatamente si poteva notare una perdita della lamina metallica con conseguente scopertura dell'anima in seta. Cucita sul retro della pianeta c'era una fodera in tessuto cerato di lino

3. Prima del restauro, particolare della croce con numerose slegature dei filati metallici dovuti alla decoesione del filo di cucitura

colore beige, completa e integra, sicuramente applicata in origine al momento della sua realizzazione. Nonostante il buono stato di conservazione generale, sulla superficie era presente un'evidente patina di sporco in forma di pulviscolo, che creava opacizzazione del materiali costitutivi e disidratazione delle fibre. Depositi cristallizzati di incerta natura erano localizzati nella parte bassa del fronte.

4. Prima, durante e dopo il restauro, particolare dei filati metallici riposizionati parallelamente fra loro

5. Prima del restauro, particolare dell'area interessata dal restauro precedente compromessa da slegature dei filati metallici circostanti

6. Prima, durante e dopo il restauro, la stabilizzazione delle figure ricamate ha permesso il recupero di una loro migliore leggibilità.

Intervento di restauro conservativo

La fase iniziale si è concentrata sulla pulitura del manufatto, effettuando una macro-spolveratura sul fronte e sul retro, che è stata condotta con un aspiratore Museum a potenza regolabile per rimuovere il pulviscolo superficiale. Questa operazione è stata effettuata in due tempi: prima aspirando le parti di velluto e dei galloni interponendo una rete di protezione, poi intervenendo nelle zone della croce e della colonna utilizzando una bocchetta con spazzola morbida per aiutare la rimozione dello sporco imprigionato nei complessi intrecci del ricamo. In ultimo è stata aspirata anche la fodera retrostante.

È stato fatto anche un tentativo di rimozione dei depositi cristallizzati, localizzati nella parte bassa: prima tramite l'uso di un termocauterio pensando a una natura cerosa, poi con solventi leggeri; le sostanze si sono solo lievemente rimosse. È stato deciso di non insistere nella rimozione per non causare possibili perdite dei materiali costitutivi, dato che la lieve azione meccanica provocava l'indebolimento del velluto e in alcuni casi la caduta del vello rosso.

Successivamente è stato effettuato il trattamento di umidificazione dell'oggetto attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradualmente vapore acqueo, utile a reidratare le fibre. La pianeta è stata posizionata con la fodera sulla membrana e lasciata in camera umida per un'ora, tempo necessario perché il vapore acqueo penetrasse in tutte le parti costitutive del manufatto.

Prima di iniziare il delicato consolidamento ad ago nelle parti ricamate, è stato rimosso il rammendo localizzato nella parte alta della colonna. L'intervento ha interessato la stabilizzazione delle varie trame in filato metallico slegate; è stato utilizzato del cotone mercerizzato in colore giallo per eseguire piccoli punti effettuati a una scansione di fermatura simile all'originale (fig. 4). Con lo stesso materiale, sono stati fermati i perimetri delle figure ricamate dei *Santi* in modo che fossero nuovamente stabili al supporto sottostante (fig. 6).

Manifattura italiana (Firenze?)
Due teli rettangolari in velluto operato a grandi ogive e motivi vegetali
ultimo quarto del XV o inizio del XVI secolo

tecnica/materiali

velluto operato, tagliato a due altezze, un corpo, lanciato e *bouclé*; fondo in *gros de Tours* prodotto dall'ordito di fondo (organzino di seta, S, giallo) e dalla trama di fondo doppia (seta, più capi STA, gialla); opera per effetto dell'ordito di pelo (organzino di seta, cremisi) tagliato a due altezze e per effetto di una trama lanciata doppia (oro filato avvolto S su accia di seta gialla) fermata in saia Z da un ordito di legatura (organzino di seta, S, giallo) per creare il fondo a teletta d'oro; ulteriori effetti *bouclé* a diverse altezze, prodotti da uno dei due fili della trama lanciata

dimensioni
telo (inv. 92 F): 57 × 103 cm
telo (inv. 93 F): 57 × 101 cm
rapporto di disegno: non rilevabile × 53,5 cm

provenienza
lascito Giulio Franchetti, 1906; precedentemente parte delle collezioni di Mariano Fortuny e di Auguste Dupont-Auberville

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (invv. 92 F, 93 F)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze), Ramona Bellina

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

indagini
Martina Panuccio; Isetta Tosini (direttore Laboratorio di biologia, Opificio delle Pietre Dure, Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

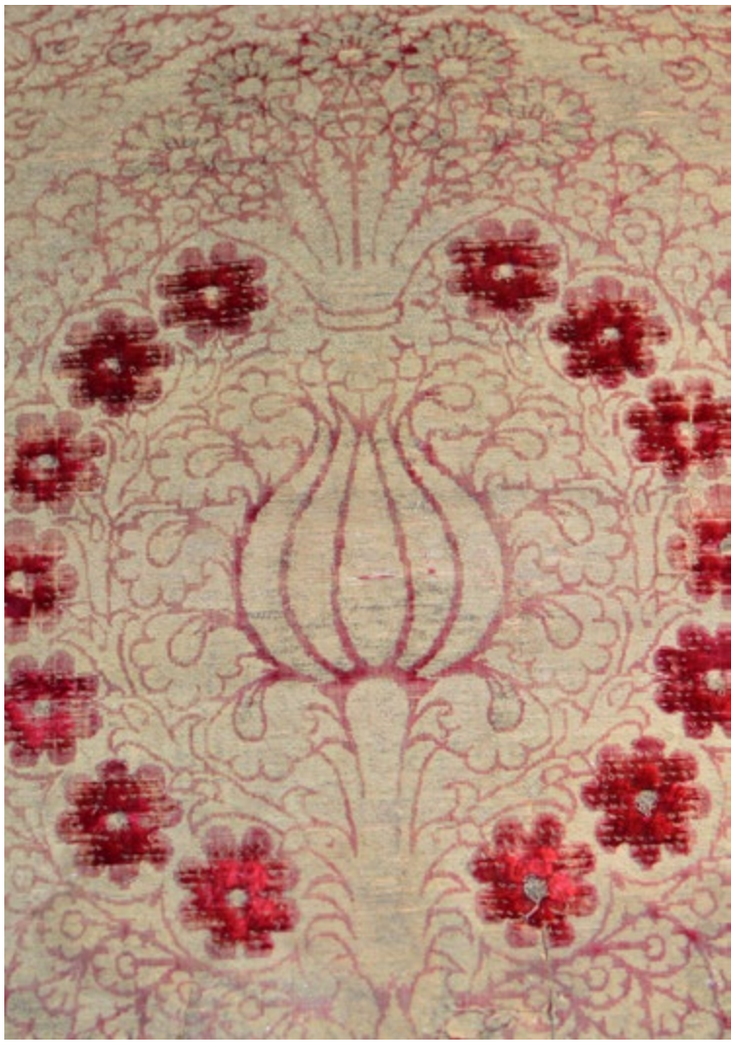
I due manufatti, identici nell'armatura e nel decoro, presentano un disegno articolato in grandi compartimenti ogivali, formati da foglie di quercia e ghiande e separati da una composizione vegetale ad andamento verticale, a sua volta creata da foglie, tralci e una pigna centrale composita. Entro i comparti ogivali si colloca un grande fiore di cardo, sbocciante da un'ulteriore pigna e dalla sommità fiorita in un mazzetto a ventaglio. Il fiore di cardo è circondato da foglie ricurve e da una doppia cornice vegetale con fiori, foglie e piccole pere. Il profilo delle cornici, sommato a quello della pigna alla base e del mazzetto a ventaglio, riprende l'impianto ogivale dei compartimenti esterni, in un gioco di forme concentriche strutturato intorno al fiore di cardo centrale.
Il modulo decorativo non è completo, ma è comunque possibile ricostruire il suo andamento complessivo. Sull'intera altezza pezza, che doveva corrispondere a 2 braccia (116 cm ca, secondo il conteggio fiorentino), i comparti ogivali si ripetevano due volte, speculari rispetto all'asse centrale della composizione vegetale verticale (montaggio con un campo a ritorno). Lo stesso motivo verticale doveva proseguire, sopra e sotto la parte superstite del tessuto, generando un'ulteriore forma ogivale, a sua volta abitata da pattern vegetali, dei quali sono visibili le cime fiorite di due pigne nel bordo inferiore della stoffa. Tale ogiva, di dimensioni maggiori rispetto alle due precedenti, probabilmente occupava da sola il centro della pezza, accompagnandosi alle estremità solo da due mezzi motivi. Questa soluzione complessiva, dal marcato impianto orizzontale e tipica dei velluti italiani rinascimentali, corrisponde al cosiddetto disegno e relativo montaggio del telaio del 'cammino', secondo la spiegazione offerta dall'anonimo *Trattato dell'Arte della Seta*, redatto a Firenze nel Quattrocento. Nel testo infatti

Prima del restauro, fronte (92 F)

Prima del restauro, fronte (93 F)

Dopo il restauro, fronte (92 F)

Dopo il restauro, fronte (93 F)



Dopo il restauro, particolare del fiore di cardo centrale (92 F)

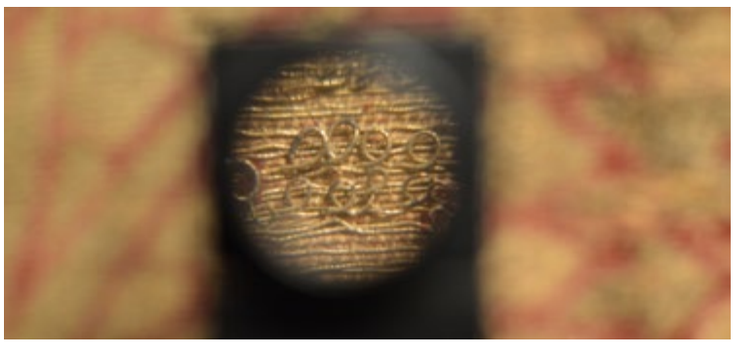
Dopo il restauro, particolare a luce radente delle due altezze del pelo (92 F)

Dopo il restauro, particolare dell'effetto delle trame bouclé *(92 F)*

si legge: «E se tu volessi conoscere se un'opera è in un cammino, o in due, o in tre [...] quando tu hai il drappo spiegato innanzi, pon mente dove l'opera nasce, e troverai che in uno cammino prima nasce una pigna e rompe con un certo fogliame, e sopra detto fogliame una foglia lunga e grande a uso di pigna; e così via per tutto prima la pigna, e poi la foglia, e non ha altro andare. E s'ella è in due cammini, va al medesimo modo, due pigne, e rompe, e poi un fogliame, e sopra detto fogliame una foglia grande, e così va continuando insino alla fine, sanza avere andare niuno» (**Gargiolli 1868**, p. 90).
Tale passaggio viene ulteriormente chiarito dallo stesso editore ottocentesco del trattato nei dialoghi esplicativi pubblicati in coda al testo, chiosando che «i cammini erano figure di pigne, di fogliame e di foglie che formavano l'opera. E si dicevano cammini per il loro andare nella larghezza del drappo a uguale distanza», a differenza dell'impianto a 'gricce', ugualmente diffuso nei velluti italiani, che si sviluppava in verticale, combinando pigne a tronchi o 'bastoni' serpentinati (**Gargiolli 1868**, p. 141).
I due teli del Bargello mostrano un'evoluzione in direzione monumentale della soluzione dei 'cammini' con melagrane elaborata nel Quattrocento, un cambiamento che fa propendere per una loro datazione avanzata (**De Gennaro 1987**, pp. 19 e 34-35, cat. 15). Quelle che nella prima parte del secolo erano semplici cornici lineari pentalobate a contenimento delle pigne e dei fiori di cardo, sono infatti diventate nella seconda metà e soprattutto alla fine del secolo lussureggianti corone vegetali. Anche i motivi fitomorfi, comuni a tutte le tipologie di velluti dell'epoca, si sono fatti carnosi e sovrabbondanti, invadendo tutte le superfici e sovrapponendosi gli uni con gli altri. Si notino, ad esempio, la cima dei fiori di cardo che travalica le cornici e si integra nel loro profilo, o le pesanti foglie ricurve a stento contenute attorno al bocciolo centrale. Gli sviluppi dei singoli pattern in forma plastica erano già stati anticipati da alcuni velluti del terzo quarto del XV secolo ascrivibili ad ambito fiorentino, come la pianeta del cosiddetto parato Vanzi del Museo dell'Opera di Orvieto (1460-1480 ca, in ***Capolavori restaurati* 1991**, pp. 96-100, cat. 15), le vesti liturgiche del Museo Diocesano di Sarzana donate dal cardinale Filippo Calandrini per la cappella di San Tommaso nella Cattedrale (terzo quarto del XV secolo) o il parato d'arredo della Badia Fiorentina (ca 1470, in **Liscia Bemporad, Guidotti 1981**, fig. p. 50). Rispetto a questi esemplari, i manufatti del Bargello sembrano però corrispondere a una fase posteriore, forse da collocarsi già a cavallo del secolo successivo. Non solo la decorazione vegetale è ancora più ricca ed esuberante e il decoro ogivale a grande rapporto di disegno si ripete in rigida successione orizzontale, come avverrà anche in alcuni damaschi e

Prima del restauro, fronte, particolare dei fori da chiodo (92 F)

Dopo il restauro, particolare dell'effetto delle trame bouclé *(93 F)*



Dopo il restauro, particolare ingrandito delle trame bouclé *(93 F)*

lampassi fiorentini della prima metà del Cinquecento (**Orsi Landini 2005**, pp. 187 e 189, fig. 112), ma il rapporto tra le superfici coperte dal pelo tridimensionale del velluto e quelle piane nella creazione del decoro è ormai completamente invertito rispetto alle soluzioni quattrocentesche classiche, facendo presagire le nuove tendenze del XVI secolo.

Gli effetti del pelo cremisi sono qui ridotti alla sola definizione dei profili dei pattern, fatto salvo per la cornice a fiori dentellati e pochi altri dettagli, dove sono presenti anche nelle superfici interne dei motivi. Questa evoluzione tecnica e stilistica, di cui le manifatture fiorentine sembrano essere state promotrici, non comporta una svalutazione dei manufatti, anzi, li rende ancor più sfarzosi e costosi, dal momento che l'intera pezza è rivestita ininterrottamente dalla trama lanciata in filato metallico, aumentando vertiginosamente la complessità della tessitura. Per creare il gioco del pelo tagliato, infatti, si inserivano tra i colpi delle trame dei ferri con lame che venivano progressivamente sfilati nel corso della tessitura del velluto, andando a tagliare gli anellini dell'ordito di pelo. Questo procedimento era solitamente realizzato tessendo il velluto con il dritto sopra per eseguire lo sfilamento dei ferri più agevolmente. L'inserzione di trame lanciate o broccate metalliche, invece, prevedeva tradizionalmente la tessitura a rovescio dei manufatti (Orsi Landini 1999, p. 48). Riuscire a realizzare contemporaneamente i due processi, teoricamente incompatibili, richiedeva dunque un'estrema perizia e azioni lente e laboriose che, nel caso dei due velluti Franchetti, erano ulteriormente complicate da altre caratteristiche dei tessuti emerse durante il restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*. Nonostante lo stato assai deteriorato in cui vertevano gli oggetti, con rotture di numerosi filati e zone irrimediabilmente lacunose, durante e dopo l'intervento conservativo è stato possibile rilevare come nei velluti si concentrassero quasi tutti i possibili espedienti tecnico-ornamentali dell'epoca, in una profusione di soluzioni che poteva essere conseguita solo nelle produzioni più prestigiose e nei centri più affermati. Le aree del disegno definite dal pelo tagliato, sebbene di piccole dimensioni, constano infatti di due diverse altezze, realizzabili solo con l'impiego di ferri di forma diversa. Per i tessitori, dunque, la combinazione del velluto tagliato alto-basso con il fondo a teletta d'oro doveva risultare ancor più macchinosa. Inoltre in funzione del decoro variano anche gli effetti *bouclé* ottenuti da uno dei due fili metallici della trama lanciata, ossia quei piccoli riccioli d'oro rilevati dal fondo, storicamente detti 'allucciolature' «perché il luccicare del metallo appariva ora sì, ora no, come fanno le lucciole» (Gargiolli 1868, p. 220). Sui petali dei fiori campiti in rosso essi sono infatti sparsi e quasi nascosti dal pelo serico, mentre nelle corolle degli stessi fiori, nei mazzetti sopra il fiore di cardo, nelle ghiande e in altri dettagli della composizione, questi riccioli sono maggiormente ritorti e più compatti, creando un gioco di densi bagliori metallici tridimensionali, sovrapposti allo sfolgorio della teletta d'oro sottostante.

Un ultimo elemento di complessità per i manufatti del Bargello riguarda infine la loro altezza da cimosa a cimosa, una misura corrispondente alle dimensioni del telaio. In generale i velluti operati erano di un braccio, perché ciò permetteva al tessitore di inserire e sfilare i ferri con movimenti naturali. Velluti di due braccia (e le misure dei teli del Bargello fanno chiaramente propendere per questa altezza pezza) erano comunque realizzati, seppur più raramente, per l'ovvio aggravio di lavoro che essi comportavano. In questo caso la loro destinazione era quasi esclusivamente rivolta all'arredo e alle tappezzerie, un uso confermato nei manufatti Franchetti dalla tipologia del grande decoro ad andamento orizzontale, la cui lettura ottimale si poteva avere solo su grandi superfici piane. Tale funzione pare ribadita anche dalla fodera in tela di lino e dal bordino rosso dei manufatti che, ripiegando tutte le estremità dei tessuti, ne uniformava le dimensioni prima dell'intervento conservativo, in vista forse di un loro utilizzo come rivestimento seriale. Inoltre durante il restauro è stata segnalata la presenza di fori sui bordi dei velluti, probabilmente lasciati da chiodi. Non è dato sapere se tali chiodi fossero stati impiegati nell'originario contesto di fruizione e conservazione, ma è più probabile che essi risalissero piuttosto a una situazione di collezionismo anteriore all'acquisto Franchetti.

Bibliografia

Franchetti 1906, nn. 92 e 93; **De Gennaro 1987**, pp. 19 e 34-35, cat. 15.

Relazione di restauro

Stato di conservazione

I due preziosi frammenti di velluto operato erano in un pessimo stato conservativo e presentavano entrambi degradi delle stesso genere. Gli oggetti avevano subito negli anni Ottanta un pesante e prolungato contatto con acqua e sporco, che aveva provocato ampie sgorature e conseguente macerazione delle fibre di seta, che avevano perso compattezza e stabilità. A un'analisi più ravvicinata, lo sporco risultava, non solo superficiale, ma anche penetrato nell'intreccio causando un irrigidimento dei materiali costitutivi e conseguenti rotture degli stessi (fig. 1). Inoltre la forte umidità aveva provocato lo schiacciamento del pelo del velluto nelle poche zone dove ancora presente (fig. 2). Nonostante il passato contatto con l'acqua le fibre, al momento della verifica del loro stato, risultavano essere molto secche e disidratate. Erano evidenti su tutte le superfici molte lacune di varie entità con perdita di tessuto strutturale e conseguente slegatura dei filati metallici. Al centro dei due frammenti erano visibili due pieghe longitudinali dovute a un precedente non idoneo stoccaggio, inoltre il frammento inv. 92 F presentava una piegatura netta del lato sinistro di circa 2 cm, creata probabilmente per uniformare le misure dei due frammenti (fig. 4). Lungo le pieghe erano concentrate rotture dell'intreccio con conseguente caduta dei filati metallici. Gli stessi risultavano molto compromessi: prima di tutto perché molti erano staccati a causa della decoesione del filato che li teneva uniti al fondo, poi perché si spezzavano facilmente a causa della fragilità dell'anima interna di seta che essendo secca e rigida si rompeva a sua volta; inoltre le ossidazioni compromettevano la caratteristica luminosità dell'argento dorato. Lungo i perimetri erano visibili fori di chiodo con relativi aloni scuri, probabilmente dovuti all'utilizzo dei manufatti tensionati su telai in precedenti esposizioni. Erano presenti interventi precedenti costituiti da vari rammendi e da inserimenti di toppe dello stesso velluto (fig. 3). Inoltre i perimetri, tagliati a vivo, erano ricoperti da un nastro in tralice di lana di colore rosso cardinalizio non originale, anch'esso in cattivo stato: risultava incompleto, scucito, rotto e sfibrato, con un'evidente differenza cromatica tra il fronte e il retro. I due frammenti erano foderati sul retro con tessuti di lino cerato di colore rosa salmone e inserti bordeaux, probabilmente applicati per la nuova foggia a pannelli.

Intervento di restauro conservativo

L'intervento effettuato sui due velluti è stato complesso e limitato al minimo proprio a causa del loro stato di conservazione e condotto applicando lo stesso metodo per entrambi. I frammenti necessitavano di un'accurata pulitura per rimuovere lo sporco intrappolato nell'intreccio, ma l'estrema fragilità delle fibre non ha permesso di effettuare interventi profondi. È stata eseguita una macro-spolveratura per rimuovere il pulviscolo superficiale, condotta sul fronte e sul retro, utilizzando l'aspiratore Museum posizionando la potenza al minimo consentito. Successivamente, non potendo eseguire un passaggio di acqua, utile a una più profonda eliminazione dello sporco, è stata fatta una pulitura localizzata sulle ampie gore utilizzando il gel Nevek, che ha le stesse proprietà dell'agar-agar, ma di più facile applicazione. Interponendo fra il velluto e il gel un velo di seta, sono stati eseguiti ripetuti impacchi, lasciati agire fino a che il gel risultava limpido (fig. 6). Purtroppo il risultato è coinciso solo con un'attenuazione degli aloni, ma non con una loro completa rimozione. Per reidratare le fibre e distendere le pieghe i due frammenti sono stati umidificati, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare vapore acqueo gradualmente; a causa della grave disidratazione il trattamento è durato circa tre ore per ogni manufatto, inoltre lungo la piega del lato sinistro del frammento inv. 92 F, sono stati utilizzati pesi leggeri per aiutare la distensione della deformazione.

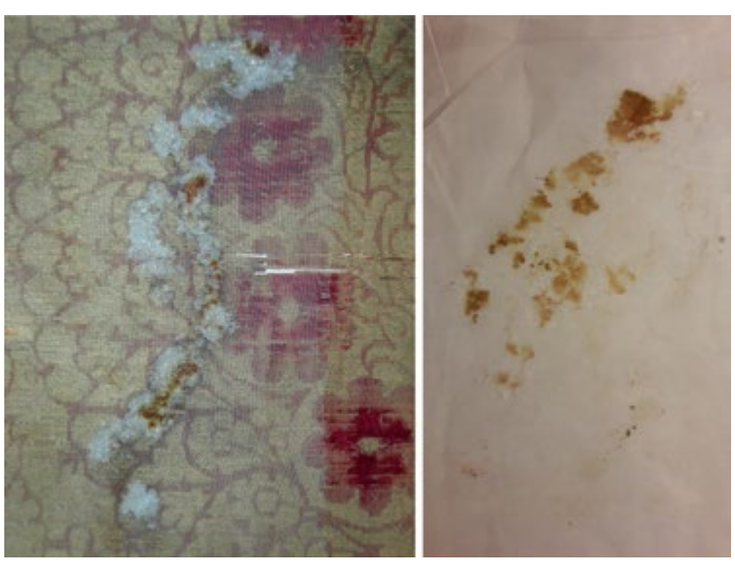
Per il consolidamento, è stato deciso, in accordo con la direzione del Museo Nazionale del Bargello, di utilizzare la fodera sottostante come supporto per stabilizzare le lacune e i filati metallici slegati. La scelta è stata motivata sia per non rimuovere l'intervento storicizzato che dava la foggia a pannelli, che per limitare ulteriore decoesione dei materiali molto fragili. I punti per fermare i bordi delle lacune e dei filati metallici sono stati applicanti con una scansione ridotta rispetto all'originale in modo da stabilizzare con il minimo intervento.

1. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, porzione del tessuto allo stereomicroscopio (1,99x) in evidenza la grande quantità di sporco penetrato nell'intreccio tessile, con conseguente irrigidimento delle fibre

2. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, abbassamento del pelo del velluto

3. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, inserzione di una porzione di velluto a chiusura di una lacuna

4. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, particolare dei tagli e delle lacune con slegatura dei filati metallici



6. Durante il restauro, frammenti 92 F-93 F, a sinistra il trattamento di pulitura tramite impacchi di gel agar-agar, a destra il residuo del gel che ha trattenuto parte delle sporco

5. Dopo il restauro, frammenti 92 F-93 F, in evidenza il recupero della stabilità e migliore leggibilità del disegno nella zona compromessa dalla piega centrale

7. Dopo il restauro, frammenti 92 F-93 F, particolari delle zone consolidate e dell'applicazione del tulle per la stabilizzazione dei nastri lungo i perimetri

È stato utilizzato un filo di poliestere, in questo caso più congeniale perché meno abrasivo rispetto a un filato in fibra naturale, durante il passaggio nell'intreccio (fig. 5). A conclusione dell'intervento sono stati consolidati i nastri perimetrali, applicando un tulle posto a *sandwich* atto a proteggerli totalmente (fig. 7).

Nonostante i due velluti siano stati stabilizzati, la loro condizione rimane molto critica perché l'intervento non ha permesso il recupero totale delle fibre, che sono al limite della loro depolimerizzazione; inoltre vanno limitate al massimo le movimentazioni degli oggetti per impedire ulteriori perdite dei materiali costitutivi e conservati in ambiente climatico idoneo per evitare la completa perdita di questi eccezionali esempi di velluto operato.

Manifattura dell'Italia centrale (Umbria?)
Tovaglia rettangolare con bande decorate
XV-XVI secolo

tecnica/materiali
piccolo operato con variazione di armatura per bande parallele alla trama (baiadera) a una trama supplementare lanciata nelle zone con decoro; fondo in saia composita (diamantina) alternato a zone minori in luisina su più orditi (da 3 a 5), entrambe prodotte da un ordito in lino, torsione Z, bianco e una trama in lino, torsione Z, bianca; nelle zone in luisina la medesima trama è bianca variante blu; le bande a figurazione animale hanno il fondo tela in lino bianco prodotto dagli stessi orditi e trame precedenti e un'opera prodotta per slegature in funzione del disegno di una trama lanciata più spessa, in lino, torsione Z, blu; l'altezza pezza è completa; alle due estremità due fili di lino bianco fungono da cimosa attorno cui girano le trame

dimensioni
170 × 59 cm
rapporto di disegno (nelle bande decorate): 39× 27 cm

provenienza
lascito Giulio Franchetti, 1906

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 498 F)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro
Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

« INDICE GENERALE

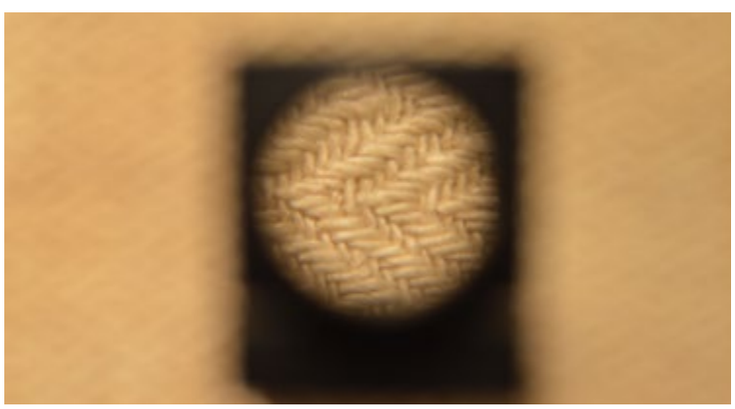
Scheda storico-artistica

Il manufatto mostra nella parte monocroma bianca un piccolo decoro a occhio di pernice (ossia un reticolo di losanghe contenenti rombi più piccoli), ottenuto per effetto dell'intreccio saia. Alle estremità sono presenti due aree di altezza pari a 51-52 cm, ciascuna decorata con tre bande orizzontali a figurazione animale in bianco e blu in due varianti, secondo una sequenza di ripetizione A-B-A; A-B-A (con identiche bande, ma a decoro ribaltato). L'inizio e la fine della pezza recano una frangia formata dagli orditi slegati.
Ciascuna delle bande orizzontali figurate è profilata da una doppia cornice blu in luisina. All'interno delle bande di altezza minore (A) si susseguono due diverse coppie di caproni di profilo addossati attorno a due diversi alberelli stilizzati. La composizione così formata è separata da quella successiva da un ulteriore motivo vegetale ad arbusto verticale, in modo che l'animale rivolto verso destra di una coppia risulti anche affrontato con quello rivolto verso sinistra della coppia successiva. Nelle bande maggiori (B) sono visibili coppie affrontate di grandi aquile di profilo ad ali spiegate, disposte attorno a un alberello. Sulla chioma a ventaglio della pianta poggiano due volatili più piccoli, affrontati e separati da una sorta di colonnina; alla base del fusto crescono minuti fiorellini tondeggianti, due per parte. Le coppie di aquile sono separate da un secondo motivo vegetale a candelabra, anche esso circondato da fiorellini tondeggianti in alto e, in basso, da minuti trifogli disposti a due a due. Il fondo di tutte le bande è punteggiato in blu per effetto della trama supplementare. Nelle bande minori il modulo si ripete completo per tre volte, con mezzo disegno nell'estremità destra e una composizione quasi completa a sinistra. Nelle bande maggiori si hanno, partendo da destra, due moduli completi e solo l'inizio del terzo all'estremità sinistra.
Il manufatto rientra nella categoria delle cosiddette 'tovaglie perugine', una definizione coniata da eruditi e studiosi tra il XIX e il XX secolo (**Gnoli 1908**, pp. 81-83), facendo riferimento all'ininterrotta tradizione in ambito umbro di tessiture artigianali in lino o lino e cotone a fondo saia, con bande orizzontali decorate solitamente in blu a motivi animali e vegetali stilizzati. Questi motivi, come le coppie di animali araldici separate dall'albero della vita, derivavano da antichi pattern tessili già presenti nelle sete italiane del Medioevo, a loro volta legate alle stoffe islamiche mediterranee, e nelle 'tovaglie perugine' si erano ormai cristallizzati in formule convenzionali ancora in uso in epoca moderna e contemporanea. Proprio tra Ottocento e Novecento queste produzioni furono oggetto di rinnovata attenzione, anche sulla scia del più generale fenomeno di riscoperta degli antichi saperi tessili, considerati come conoscenze da preservare e valorizzare, riproponendone le tecniche nelle produzioni contemporanee. Tra i promotori di questo movimento vi era anche Alice Hallgarten Franchetti, cognata di Giulio Franchetti. Al principio del Novecento la donna fondò a Città di Castello il Laboratorio Tela Umbra con finalità filantropiche per sostenere donne in difficoltà: si trattava di un centro di tessitura di 'tovaglie perugine', realizzate su antichi telai secondo i procedimenti e i disegni tradizio-

Prima del restauro, fronte

Dopo il restauro, fronte e retro

Dopo il restauro, particolare del fondo ad occhio di pernice



Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento del fondo saia diamantina

Dopo il restauro, particolare dell'intreccio baiadera

nali (**Buseghin 1998**). È dunque plausibile che le 'tovaglie perugine' della collezione Franchetti donate al Museo del Bargello siano giunte nelle mani del collezionista per il tramite della cognata, che negli anni stava raccogliendo antichi esemplari nel territorio umbro per il suo progetto pedagogico e assistenziale. La presenza di numerose macchie di natura diversa rilevate in fase di restauro, lascia inoltre intendere un uso continuato nel tempo di questa tovaglia prima della sua musealizzazione, in ambiti che potevano corrispondere o meno alla sua funzione originaria.
Nonostante la possibile fattura umbra del manufatto del Bargello, la definizione convenzionale di 'tovaglia perugina' resta problematica, perché, riferendosi con certezza solo alla sua fase più tarda, non chiarisce le origini ancora molto dibattute di questa tipologia e non rende giustizia alla vastità territoriale di un fenomeno produttivo che andava ben oltre i confini della regione. Attestazioni analoghe sono infatti state rilevate in Toscana, in Veneto, in Friuli Venezia Giulia, nelle valli alpine e, perfino, in Germania e in Ungheria, su un lasso di tempo che spazia dalla prima età moderna all'Otto-Novecento (**Endrei 1987**).
Manufatti di questo genere con analoghi partiti ornamentali alle estremità sono attestati per via indiretta almeno dalla fine del XIII secolo, ma nessun indizio può garantire una loro fattura umbra. Identificabili a seconda delle dimensioni e dell'impiego come tovaglie d'altare, da mensa, ma anche come coperte per arredi più piccoli (credenze, tavolini da letto, deschi da parto), fasce ornamentali e 'asciugatoi' (ossia teli per asciugare), tali tessuti appaiono in alcune precoci rappresentazioni pittoriche italiane già nel basso Medioevo (**Bombe 1915**). Ad Assisi nelle *Storie di san Francesco* della Basilica superiore, nella scena della *Morte del cavaliere di Celano*, alla fine del Duecento Giotto rappresenta una tovaglia bianca con fondo monocromo quadrettato, frange finali e doppie bande bianco-blu a motivi geometrici alle estremità. In questo caso la sottile pseudo-iscrizione araba, che corre lungo il profilo della tavola, fa supporre che l'artista si riferisse a una produzione straniera, forse di origine levantina.
Un'altra tovaglia rappresentata da Giotto a Padova pochi anni dopo nelle *Nozze di Cana* ha invece una banda finale con uccelli affrontati, ma essa è monocroma come il resto del manufatto. Nell'*Ultima Cena* della *Maestà* per la Cattedrale di Siena di Duccio di Buoninsegna (1308-1311) gli apostoli sono seduti attorno a un tavolo coperto da una tovaglia con semplici strisce a tinta unita all'estremità; tuttavia è già riconoscibile il fondo a occhio di pernice. A pochi anni di distanza il fondo monocromo a losanghe e le bordure geometriche in blu appaiono di nuovo con Simone Martini nella cappella di San Martino della Basilica inferiore ad Assisi nella tovaglia di altare della scena con la *Messa miracolosa*. Sull'altare è poggiato anche un telo più

Dopo il restauro, fronte e retro, particolare della banda con aquile

Dopo il restauro, fronte e retro, particolare della banda con caproni

piccolo, dove sono ben evidenti le bande con uccelli stilizzati, sebbene siano definiti da fili rossi e verdi. Per il secondo manufatto, in virtù della stretta somiglianza con un frammento di Bruxelles (Musées Royaux d'Art et Histoire, inv. Tx 513 in **De Jonghe, Verhecken Lammens 1999**, p. 125, fig. 2) è forse legittimo pensare, più che a una 'tovaglia perugina', a una seta operata del tipo dei cosiddetti *draps d'areste* del XIII-XIV secolo, realizzati prima in area spagnola da artigiani islamici provenienti dal Vicino Oriente e, successivamente, in tutto l'alto Mediterraneo (**Desrosiers 1998**; **Cardon 1999**, pp. 149-153). Questi tessuti avevano un fondo a diamantina con bande decorate ad armature complesse, una coincidenza tecnica e stilistica che forse potrebbe illuminare sulla genesi delle 'tovaglie perugine' moderne.

Un pattern e una cromia più rispondenti alla tipologia delle 'tovaglie perugine' compaiono finalmente in uno sciugatoio rappresentato da Giovanni da Milano nella scena della *Nascita della Vergine* nella cappella Rinuccini a Santa Croce a Firenze (1365). Le bande decorative del manufatto comprendono piccoli uccellini di profilo affrontati, mentre nello stesso ciclo appaiono anche tovaglie con decori vegetali e coppie di animali. È solo dal Quattrocento, tuttavia, che le rappresentazioni pittoriche, soprattutto in ambito toscano, si fanno sempre più dettagliate, permettendo di istituire confronti puntuali con le iconografie dei manufatti tessili esistenti. Gli esempi si moltiplicano, così come le menzioni documentarie, lasciando immaginare un impiego assai diffuso dei tessuti in lino con bande figurate sia in ambito ecclesiastico che nei corredi delle case quattro e cinquecentesche. Basti pensare all'*Ultima Cena* in Ognissanti a Firenze di Domenico Ghirlandaio (1480) dove la tovaglia reca una bordura azzurra con grifi affrontati attorno a un alberello stilizzato e il fondo delle bande è puntinato, proprio come nell'esemplare del Bargello. O, ancora, all'*Eneide* miniata da Apollonio di Giovanni (1450 ca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, c. 75*r*), in cui in un'immagine di banchetto è chiaramente distinguibile il fondo a diamantina della tovaglia, decorata ai bordi con bande recanti motivi vegetali stilizzati e uccelli affrontati ad ali spiegate, proprio come nella tovaglia Franchetti. A queste date risale anche la menzione in un inventario della Cattedrale di Siena del 1482 di due guarnacche per l'altare maggiore con draghi e leoni di «bambagia alla perugina» (**Gnoli 1908**, p. 81), che spinse gli studiosi di primo Novecento ad attribuire tutti i manufatti del genere e la stessa invenzione della tipologia ad ambito umbro. Tuttavia, lavorando sugli inventari coevi, in tempi più recenti è stato evidenziato come le stesse tovaglie in lino e cotone listate fossero riferite dai compilatori dell'epoca anche a Siena e a Firenze e come la dicitura «alla perugina» di una tovaglia descritta nell'inventario della casa fiorentina di Vasari del 1574 possa in realtà essere intesa come un errore di trascrizione, da leggersi piuttosto come «alla parigina» (**Thornton 1991**, p. 374, nota 5). Tessuti di lino 'alla parigina' per coperte da tavola erano infatti citati molto più frequentemente negli inventari del Rinascimento ed è plausibile che fossero decorati con motivi a diamantina, facendo fede già allo statuto dei tessitori di Parigi del 1281, dove si menzionano stoffe a losanghe (**Thornton 1991**, p. 374, nota 2).

Bibliografia

Franchetti 1906, n. 498; ***Tessuti italiani del Rinascimento* 1981**, pp. 32-33, cat. 4.

1. Prima del restauro, particolare delle macchie marroni

2. Prima del restauro, confronto fronte-retro dei restauri precedenti

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La tovaglia era in buono stato di conservazione, la sua completezza la rende anche adesso un caso eccezionale di esempio di tessitura 'perugina': le cimose, le testate e le decorazioni erano ben conservate e anche il caratteristico blu si è straordinariamente mantenuto nella sua brillantezza, nonostante l'uso e il tempo. La presenza, su tutta la superficie, di considerevoli macchie di diversa entità nell'ampiezza e nell'intensità comprometteva però la completa leggibilità dei motivi disegnativi, stato aggravato da una patina di sporco in forma di pulviscolo che opacizzava e disidratava le fibre (fig. 1). Sulle cimose della tovaglia erano presenti, in vari punti, lacune di piccole dimensioni che avevano compromesso l'intreccio tessile. Sono stati trovati, inoltre, piccoli interventi eseguiti in tempi precedenti; data l'ottima esecuzione non si potevano percepire a un'analisi generale, ma solamente a una ravvicinata, ed erano maggiormente identificabili dal retro: sono stati applicati piccoli supporti localizzati in cotone a colmare le lacune e cuciti con fermature longitudinali a punto posato a stabilizzarne l'intreccio (fig. 2).

Intervento di restauro

L'intervento si è maggiormente concentrato sulla pulitura dell'oggetto: per prima cosa è stata effettuata una macro-spolveratura sul fronte e sul retro con l'utilizzo di un aspiratore Museum a potenza regolabile per rimuovere il pulviscolo

3. Durante il restauro, trattamento umido condotto per porzioni, tramite l'applicazione di un tessuto di cotone molto bagnato

5. Durante il restauro, in alto il consolidamento tramite l'inserimento di nuovi orditi e di nuove trame; in basso particolare a conclusione dell'integrazione

4. Durante e dopo il restauro, in alto due lacune nella fase di consolidamento; in basso le integrazioni completate

6. Dopo il restauro, stabilizzazione delle testate tramite punto festone

dall'intreccio. Successivamente si è proceduto con la rimozione delle macchie: sono stati fatti vari tentativi applicando localmente solventi leggeri e effettuando impacchi con gel di agar-agar. Purtroppo, nonostante le varie prove, non è stato possibile ottenere alcun risultato soddisfacente in quanto le sostanze, che hanno provocato le macchie, hanno creato con le fibre dei legami chimici irreversibili.

Come ultima fase di pulitura è stato condotto un trattamento a umido, applicando a porzioni un tessuto di cotone molto bagnato con acqua distillata; la pezza è stata lasciata agire sotto peso fino a completa asciugatura a temperatura ambiente. In questo modo per capillarità lo sporco più profondo si è spostato dal manufatto originale al tessuto di cotone (fig. 3). In questo modo l'intreccio è risultato più pulito in profondità e le fibre hanno riacquistato morbidezza ed elasticità. Questo trattamento così condotto è stato applicato su tutta la superficie delle tovaglia.

Il consolidamento delle piccole lacune lungo le cimose è stato effettuato seguendo il metodo integrativo (fig. 5), sono stati inseriti gli orditi e sono state stabilizzate le trame effettuando non l'intreccio a saia del fondo originale, ma un intreccio a tela, in modo che il consolidamento fosse da una parte riassorbito nel suo insieme e, dall'altra, riconoscibile a un'analisi più ravvicinata; per questa operazione è stato impiegato un filato di lino non tinto, come quello originale (fig. 4). Nessuno dei precedenti restauri è stato rimosso in quanto, come già accennato, staticamente e esteticamente ben eseguiti. A completamento dell'intervento è stato effettuato un punto festone a bloccare le trame delle due testate (fig. 6).

Manifattura dei Paesi Bassi
Paio di guanti nuziali
fine del XVI o primo terzo del XVII secolo

tecnica/materiali
guanti in pelle, probabilmente sbiancata, con applicazione sul polso di un bordo di seta grigio argento in raso da 5 ricamato; ricamo in seta policroma a punto raso e catenella, in oro filato su accia di seta gialla e in argento riccio a punto steso e con applicazione di paillette; presenti cordonetti e bordini in filato metallico e una foderatura parziale interna dietro alla banda ricamata in taffettà di seta rosa

dimensioni
guanto destro: 23,7 × 10 cm (senza cordonetti), 23,7 × 14 cm (con cordonetti)
guanto sinistro: 23 × 10 cm (senza cordonetti), 23 × 14 cm (con cordonetti)
banda ricamata: alt. 6 cm

iscrizioni
iniziali ricamate nei cartigli: «M.S.» e «D.A.»; monogramma formato da due o tre lettere intrecciate: «W», «A» e «S» (?)

provenienza
legato Louis Carrand, 1888

collocazione
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2221 C)

scheda storico-artistica
Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro
Martina Panuccio

restauro
Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

I guanti sono confezionati in pelle beige, il cui tono originario doveva essere piuttosto chiaro, come emerso dalla pulitura effettuata durante il restauro nell'ambito di *Restituzioni*. Sulla base svasata è applicato un bordo ricamato, profilato da un cordonetto d'oro. Un analogo cordonetto appare in due strisce parallele attorno alla base del pollice, mascherando i punti di cucitura che univano il pezzo di pelle utilizzato per questo dito con quello sagomato per formare il palmo, il dorso e le restanti dita del guanto, a loro volta giuntate dalle linguelle, sottili gheroni cuciti tra un dito e l'altro. La parte laterale dei guanti è tagliata per facilitare la calzatura, mentre la relativa chiusura era affidata a due cordoncini doppi in filo dorato intrecciato a lisca di pesce, terminanti ciascuno in due ghiande dorate con una piccola nappa finale in seta verde (nell'esemplare destro si conserva un solo cordoncino binato). Infilata sopra le ghiande, una piccola sfera, anche essa in filo dorato, scorreva sui cordoncini fino al bordo ricamato, mantenendo così il guanto chiuso.
Nel ricamo del bordo sono raffigurati racemi, fiori e ghiande che circondano due cartigli. Nel cartiglio sul dorso sono visibili tra le iniziali «D» e «A» due mani che si stringono, collocate sopra un monogramma a lettere intrecciate e sormontate da un cuore e una corona. Il cartiglio sul palmo reca invece un albero dalla chioma rigogliosa e dalle radici ben in evidenza, con una scure conficcata nel tronco e affiancato dalle iniziali «M» e «S».
La tipologia del manufatto e la natura della decorazione permettono di classificare i guanti del Bargello come oggetti profani ornamentali, indistintamente utilizzati da uomini e donne e investiti di funzioni simboliche e rappresentative più che di effettive finalità pratiche, come la protezione dal freddo o lo svolgimento di particolari attività

Prima del restauro, dorso e palmi

Dopo il restauro, dorso e palmi

Dopo il restauro, dorso, particolare del ricamo

Dopo il restauro, palmi, particolare del ricamo

Dopo il restauro, dorso, particolare del cartiglio con le mani che si stringono

Dopo il restauro, palmi, particolare del cartiglio con l'albero

(la caccia, l'andare a cavallo ecc.).
Nel costume laico europeo l'uso di tali guanti iniziò a diffondersi dalla fine del Medioevo, ma è solo dal pieno Cinquecento che questo genere di manufatti divenne un imprescindibile elemento della moda delle classi agiate. Figure celebri del Rinascimento maturo, come Isabella d'Este (1474-1539), Caterina de' Medici (1519-1589) ed Elisabetta I d'Inghilterra (1533-1603) erano grandi appassionate dei guanti più preziosi, come quelli spagnoli di pelle sbiancata intrisi di essenze profumate, e contribuirono attraverso il loro esempio a diffonderne l'impiego in tutte le corti europee e, per emulazione, nei più disparati strati sociali (**Levi Pisetzky 2005**, pp. 536-537).
I guanti potevano essere realizzati in diversi materiali più o meno dispendiosi, ma i più lussuosi, destinati solo a una clientela esclusiva, erano quelli confezionati con le morbide pelli di capretto, daino e camoscio. Le pelli venivano lungamente trattate dagli artigiani specializzati per ottenere la giusta elasticità ed erano sottoposte a processi di sbiancatura per conferire ai materiali quel candore immacolato che veniva ostentato dalle élites come segno di eleganza e di una condizione superiore tale da non dover

Dopo il restauro, dorso, particolare del cordonetto d'oro attorno ai pollici

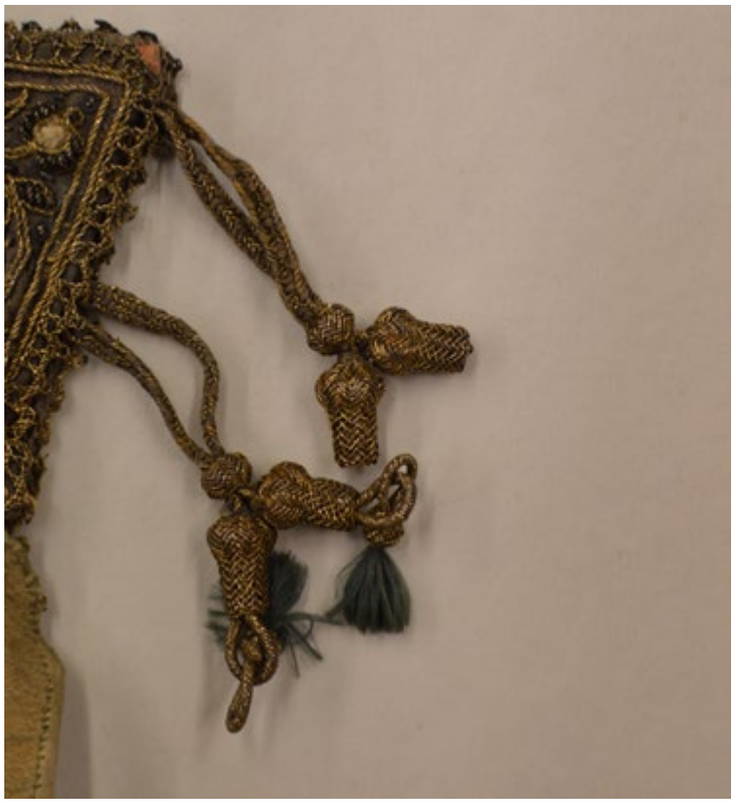
Dopo il restauro, dorso, particolare della cucitura delle linguelle delle dita

svolgere alcuna attività manuale. Dalle botteghe dei guantai i guanti di lusso passavano a quelle dei ricamatori che li rifinivano con ricami, perle e pietre preziose, nastri, bordure, frange e cordini (**Cumming 1982**, pp. 9-20).

Eco della nuova diffusione dei guanti ornamentali nell'abbigliamento laico e della loro rilevanza come indicatori di rango elevato si ha nella ritrattistica cinquecentesca e di primo Seicento, dove questi accessori divennero un vero e proprio *leitmotiv* di portata europea. Dal *Ritratto di uomo con il guanto* di Tiziano (1523-1524, Parigi, Musée du Louvre) al *Ritratto di dama* di Jean Perréal (prima metà del XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi), dal *Ritratto di Enrico VIII* di Hans Holbein il Giovane (1540, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini) al cosiddetto *Ritratto Ditchley* di Elisabetta I di Marcus Gheeraerts il Giovane (1592 ca, Londra, National Portrait Gallery), passando per innumerevoli opere realizzate in tutta Europa, i personaggi raffigurati indossano soventemente i guanti. Spesso e volentieri, li tengono semplicemente in mano con quella 'sprezzatura' e sofisticatissima *nonchalance*, celebrate nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) come massima espressione della signorilità. Proprio il *Cortegiano* per spiegare il concetto di 'sprezzatura' in relazione alla bellezza femminile che, seppur ottenuta a prezzo di innumerevoli attenzioni, deve tuttavia risultare priva di qualsiasi artificio, porta ad esempio i guanti, i quali, svelando solo occasionalmente le mani nude, ne esaltano lo splendore apparentemente naturale (libro I, cap. XL).

Chissà se Elisabetta I di Inghilterra, grande amante dei guanti e promotrice della loro moda perché valorizzavano le sue lunghe mani affusolate, avesse in mente proprio questo consiglio, quando in una cerimonia tenutasi a Oxford nel 1566, seduta sul suo trono con apparente casualità si sfilò e indossò per oltre cento volte i suoi magnifici guanti ricamati, affinché tutti potessero ammirare la leggiadria dei suoi gesti (**Severn 1965**, p. 34).

Nel corso del Cinquecento la foggia dei guanti di lusso subì una particolare evoluzione che permette di collocare cronologicamente il paio del Bargello. Se per la prima metà del secolo i guanti erano ancora abbastanza semplici, aderenti alle mani e tagliati all'altezza del polso, nella seconda parte del secolo, in particolare nell'ultimo terzo e ancora per i primi tre decenni del Seicento circa, i guanti profani si ispirarono al cosiddetto *gantelet* o guardamano di origine cavalleresca, ossia quella parte dell'armatura che rivestiva le mani, i polsi e una buona parte degli avambracci. Viene così accentuata la zona terminale attorno al polso, che si svasa e si allunga progressivamente, al punto da diventare anche una parte del tutto separata da abbinare al guanto stesso. Tale ampliamento aumenta le superfici decorabili e i ricami, sempre più complessi e ricchi, si concentrano in questa zona con i loro soggetti vegetali, animali o allegorici. Anche le dita del guanto tendono ad allungarsi oltre le effettive necessità naturali, secondo una moda di probabile origine inglese ed elisabettiana, modificando così le proporzioni delle mani. Nei guanti del Bargello sono visibili tracce di entrambe le tendenze,



Dopo il restauro, particolare dei cordini di chiusura con ghiande

Dopo il restauro, particolari ingranditi dei fili metallici del ricamo

sebbene in forme non particolarmente marcate. Oltre alla svasatura della base, si vedano, ad esempio, anche le cuciture delle linguelle in seta verde che proseguono sul dorso, sfilando la sembianza delle dita. Una confezione di questi oggetti a cavallo tra la fine del XVI secolo e il principio del secolo successivo pare dunque plausibile.

Per quanto riguarda la provenienza geografica, guanti di questo genere erano realizzati a Parigi, Anversa, Venezia, Milano, Napoli, in Spagna e in Inghilterra ed è assai probabile che le soluzioni più in voga circolassero da un centro europeo all'altro con fenomeni di imitazione per soddisfare il mercato. Le ipotesi avanzate finora di una fattura veneziana (***I mestieri della moda* 1988**, p. 278) o inglese (**Carmignani 1991**, pp. 38-41) non sono, però, pienamente soddisfacenti. Più calzante sembra essere invece un riferimento ai Paesi Bassi, grazie al confronto tra la foggia e i ricami dei guanti del Bargello con una serie di analoghi manufatti, minuziosamente riprodotti in numerosi ritratti femminili del pittore di Anversa Nicolaes Eliaszoon Pickenoy (1588 ca - 1650/1656), assai ricercato tra la ricca borghesia mercantile olandese nel primo terzo del Seicento.

I guanti delle dame olandesi raffigurati dall'artista condividono numerose caratteristiche con il paio del Bargello, come i cordini di chiusura con ghiande, la doppia profilatura alla base del pollice e il bordino in filato metallico applicato attorno alla fascia ricamata del polso. Anche lo stile e i soggetti dei ricami sono simili e presentano forte somiglianze con un album di modelli per ricami, molti dei quali proprio per guanti, del Metropolitan Museum (inv. 55-583.1), attribuito al 1615-1635 ad anonimo disegnatore olandese.

Di particolare rilevanza per l'attribuzione e la comprensione della destinazione dei guanti del Bargello è il ritratto di Pickenoy di *Johanna Le Maire*, figlia di un ricco mercante olandese, andata in sposa nel 1622 (1622-1629 ca, Amsterdam, Rijksmuseum). La donna stringe un paio di guanti bianchi con bordura ricamata e cordoncini con ghiande che sono stati identificati con quelli tuttora superstiti e conservati nello stesso museo di Amsterdam (inv. 1978-48, in **du Mortier 1984** e **1989**, p. 205, fig. 21). I guanti di Johanna sono in molti aspetti quasi sovrapponibili a quelli del Bargello: in particolare in entrambi gli esemplari ritorna il tema iconografico delle mani che si stringono sormontate da un cuore. Questo motivo, emblema della fedeltà coniugale, era parte integrante del programma iconografico dei guanti cinque e seicenteschi che venivano donati in occasione delle nozze e indossati dagli stessi sposi, tramandando in forma ormai puramente simbolica un antico retaggio medievale in cui il dono del guanto assumeva vero e proprio valore legale per sancire un contratto tra le parti (**du Mortier 1984**, pp. 195-197). Se dunque il ritratto del Rijksmuseum può essere stato commissionato in occasione del matrimonio di Johanna Le Maire o di una sua commemorazione proprio per la presenza dei guanti nuziali, per le affinità con il manufatto di Amsterdam anche il paio del Bargello può plausibilmente rientrare in questa tipologia di oggetti simbolici. In questa chiave di lettura le iniziali ricamate sono probabilmente quelle degli sposi e anche il motivo del secondo cartiglio con l'albero e la scure può forse essere interpretato come allusione a un'unione che non può essere abbattuta (***Doni d'Amore* 2014**, p. 122) o un augurio-monito a una feconda discendenza, in riferimento alle parole del Battista «già la scure è posta alle radici degli alberi. Ogni albero che non dà buoni frutti sarà tagliato e gettato nel fuoco» (Mt. 3, 10).

Bibliografia

Rossi 1890, n. 2221; **Carmignani 1991**, pp. 38-41, n. 12; ***I mestieri della moda* 1988**, p. 278, cat. 255; ***Doni d'Amore* 2014**, pp. 122-123, cat. 43.

1. Prima del restauro, particolare con gli schiacciamenti e le deformazioni della pelle

2. Prima del restauro, particolare con lacerazione e taglio, localizzati lungo la linea dei due mignoli

3. Prima del restauro, consunzioni all'interno del polsino

4. Durante il restauro, guanto sinistro, dopo la pulitura con la Gomma Wishab; guanto destro, prima della pulitura

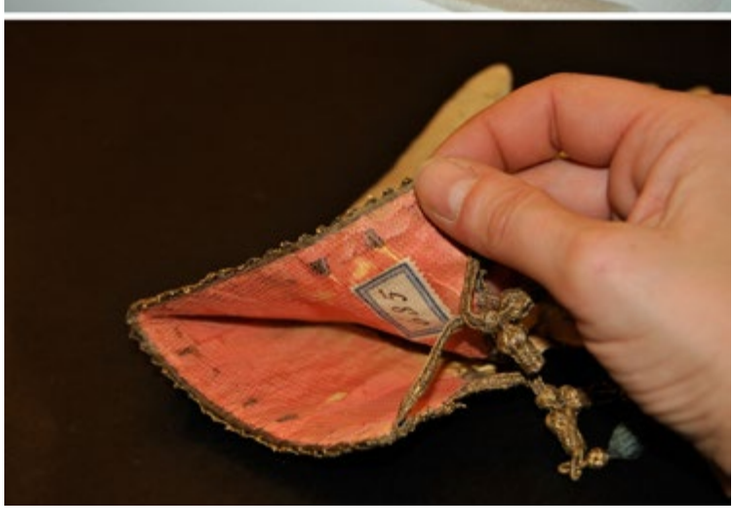
Relazione di restauro

Stato di conservazione

La coppia di guanti mostrava un grave schiacciamento della foggia, con conseguenti deformazioni di varia entità (fig. 1). Sulla superficie era presente una patina di sporco in forma di pulviscolo, che creava un'opacizzazione dei materiali costitutivi, erano inoltre evidenti ampie macchie di diversa natura, maggiormente concentrate nelle zone delle dita; nonostante questo la pelle risultava al tatto morbida e malleabile. Il guanto sinistro presentava una lunga lacerazione che si sviluppava dall'attaccatura del polsino fino alla base del dito mignolo; nella stessa posizione il guanto destro risultava tagliato parallelamente alla linea di congiunzione dei due lembi di pelle che lo formano (fig. 2). I piccoli galloni posti a decoro della cucitura della foggia dei due pollici erano invece integri, i polsini in seta con ricami in filato metallico completi e stabili, fatta eccezione per qualche filo lievemente scucito; al guanto destro mancava la coppia superiore delle nappine decorative atte a chiudere il polsino; risultavano mancanti anche i pennacchi finali in seta, fatta eccezione per due delle nappine del guanto sinistro. Tutti i filati metallici apparivano solo lievemente ossidati.

All'interno dei manufatti erano presenti piccole e localizzate fodere di seta rosa salmone, atte a proteggere il retro del ricamo e a rifinire gli oggetti; la seta aveva lacune e consunzioni diffuse dovute all'uso e allo sfregamento (fig. 3).

5. Durante il restauro, il trattamento di umidificazione applicato al guanto sinistro,



6. Durante e dopo il restauro, in alto la fase di applicazione del tulle a protezione della seta rosa salmone; in basso l'intervento completato

Intervento di restauro conservativo

L'intervento si è concentrato maggiormente sulla pulitura e sul recupero delle deformazioni dei due guanti. Per prima cosa è stata effettuata una pulitura meccanica utilizzando un micro-aspiratore a ultrasuoni, all'esterno e all'interno di ogni guanto, per rimuovere il pulviscolo superficiale. Successivamente è stata eseguita una pulitura a secco delle parti in pelle, tramite l'uso della Gomma Wishab in panetto; i movimenti dall'alto in basso e da destra verso sinistra hanno permesso di rimuovere in modo soddisfacente le particelle di sporco legate alla superficie, rendendo il materiale visibilmente più pulito (fig. 4). Dopo questa operazione è stato necessario effettuare un secondo passaggio con il micro-aspiratore per essere certi di rimuovere ogni traccia di gomma polverizzata durante l'azione. Per quanto riguarda le ossidazioni del filato metallico sono stati fatti dei tentativi di pulitura chimica tramite l'uso di solventi leggeri, ma senza nessun evidente risultato.

A questo punto è stato eseguito un trattamento per umidificare gli oggetti, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua, ma che lascia filtrare gradatamente vapore acqueo; questa fase era necessaria per reidratare le fibre dopo l'uso dei solventi e per distendere le deformazioni. Prima del trattamento i due manufatti sono stati provvisoriamente imbottiti con un guanto di lattice lievemente gonfiato, per aiutarli a riprendere la forma durante la camera umida; l'applicazione è durata un'ora con controlli a cadenza di venti minuti (fig. 5). La fase successiva ha previsto la stabilizzazione dei filati metallici slegati sui ricami, tramite piccoli punti di cucitura, utilizzando un filo di cotone mercerizzato in colore giallo. Sul retro dei polsini, in prossimità della seta rosa salmone, è stato applicato un tulle incolore, fermato con piccole filze lungo i bordi, a protezione del tessuto originale (fig. 6).

A conclusione dell'intervento, sia in previsione dell'esposizione che per il successivo stoccaggio, è stata inserita all'interno di ogni guanto una piccola quantità di materiale inerte (falda), in modo da restituire un effetto tridimensionale utile alla leggibilità e alla conservazione di questi graziosi manufatti.

19. Maestro del dittico Sterbini
Dittico Sterbini
(prima tavola: *Madonna con il Bambino e san Giuseppe*, registro superiore, *San Lorenzo, san Filippo e san Giovanni Battista*, registro inferiore; seconda tavola: *Crocifissione con la Vergine e i santi Giovanni evangelista e Maddalena*, registro superiore, *Stimmate di san Francesco e san Ludovico di Tolosa*, registro inferiore)
post 1317

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
32,5 × 25,5 cm ciascuna

iscrizioni
sulla prima tavola, registro superiore: «MATER DEI / IHCO XPICTOC / S. IOSEPH», registro inferiore: «S. LAURENTIUS / S. PHILIPPUS / S. IOHANNES BAPTISTA»; sulla seconda tavola, registro superiore «MATER DEI / S. IOHANNES EVANGELISTA», registro inferiore: «S. FRANCISCUS / S. LUDOVICUS»

provenienza
collezione Sterbini; collezione Armenise, 1940

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 10202)

scheda storico-artistica
Stefano Petrocchi

relazione di restauro
Carlotta Banchelli, Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Sabrina Menniti e Fabiana Carfagna

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

La coppia di valve di identiche dimensioni raffigura, nella prima, la Madonna a mezza figura reggente il Bambino che riceve il pettirosso donato da san Giuseppe; nel registro inferiore sono tre santi a figura intera (Lorenzo, Filippo e Giovanni Battista) con iscrizioni titolatorie in caratteri gotici. Nella seconda è una Crocifissione con la Vergine dolente e i santi Giovanni evangelista e Maddalena ai piedi della croce; nel registro inferiore, a sinistra le stimmate di san Francesco e accanto, a figura intera, san Ludovico di Tolosa.
I caratteri tipologici e iconografici della coppia di dipinti fanno ritenere l'opera come un piccolo altarolo di sicura destinazione privata legato all'ambiente francescano per la compresenza del santo eponimo e di san Ludovico da Tolosa.
Le tavolette furono acquistate alla fine dell'Ottocento dall'avvocato Giulio Sterbini, uomo di fiducia di papa Leone XIII, che conservava una preziosa collezione di dipinti medievali, soprattutto di area bizantina, nel suo palazzo romano a via Banco di Santo Spirito. La collezione passò in parte alla famiglia Lupi per via ereditaria, successivamente venne acquistata dal banchiere Giovanni Armenise che la donò allo Stato italiano nel 1940.

La coppia di dipinti ha da sempre costituito uno dei più complessi casi nella storia dell'arte medievale nella determinazione dell'area di produzione. L'autore infatti ha sempre oscillato tra un maestro o una bottega di appartenenza orientale con influssi gotici e, all'inverso, un prodotto di un maestro italiano influenzato dalla maniera greca. L'unico possibile riferimento cronologico è stabilito dalla presenza di san Ludovico di Tolosa che, canonizzato nel 1317, costituisce un sicuro riferimento *post quem* per il dittico.
La qualità e la complessa cultura dei dipinti Sterbini mettevano il dittico all'apertura del catalogo della storica mostra sulla pittura italo-bizantina realizzata nel 1905 all'abbazia di Grottaferrata, come sintesi esemplare dei due universi figurativi, dove comunque l'opera era collocata genericamente alla fine del Duecento (**Munoz 1906**, p. 10). I successivi massimi esperti di pittura occidentale e bizantina si contesero la provenienza culturale: Adolfo Venturi (1906, p. 9) nel catalogo della collezione Sterbini classificava i dipinti di autore toscano della prima metà del Trecento; Pietro Toesca (1927, p. 41) proponeva di circoscrivere l'autore all'ambito romano; secondo

Prima del restauro, Madonna con il Bambino e san Giuseppe *e* San Lorenzo, san Filippo e san Giovanni Battista

Prima del restauro, Crocifissione con la Vergine e i santi Giovanni evangelista e Maddalena *e* Stimmate di san Francesco e san Ludovico di Tolosa

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino e san Giuseppe *e* San Lorenzo, san Filippo e san Giovanni Battista

Dopo il restauro, Crocifissione con la Vergine e i santi Giovanni evangelista e Maddalena *e* Stimmate di san Francesco e san Ludovico di Tolosa

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino e san Giuseppe*, particolare con la Madonna e il Bambino*

Dopo il restauro, San Lorenzo, san Filippo e san Giovanni Battista*, particolare con i busti dei tre santi*

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino e san Giuseppe*, particolare con san Giuseppe*

Roberto Longhi (1953, p. 44) l'opera era certamente da ascrivere a una scuola senese, mentre per Viktor Lazarev (1951) apparteneva appieno alla cultura greca con influenze occidentali.
In seguito l'approfondimento delle scuole adriatiche e delle botteghe orientali del Trecento, attive sia in Occidente sia a Costantinopoli, iniziava a fornire considerazioni più strette su un vasto gruppo di opere di incerta appartenenza. Si profilava anche un catalogo di dipinti riferiti al Maestro del dittico Sterbini e si individuava nell'area adriatica e nella costa dalmata in particolare (**Frinta 1987**) una serie di relazioni con personalità locali che sembravano presentare la medesima complessa miscela culturale di pittura gotica italiana e bizantina. Federico Zeri (in **Zeri, Campagna Cicala 1992**, pp. 55-56), pure confermando in generale la possibilità di una produzione adriatica, avanzava l'ipotesi di una bottega attiva sulla costa orientale della Sicilia, geograficamente esposta verso Oriente. Tuttavia le numerose proposte circa il catalogo del Maestro del dittico Sterbini sono state anche nell'ultimo recente intervento (**Bacci 2017**) ridotte a quattro opere: due *Madonne con il Bambino*, la prima già nella collezione Bagnarelli di Milano, la seconda già nella collezione di Kenneth Clark, un trittico proveniente dalla chiesa di San Gioacchino a Messina (Museo Regionale) e un altarolo del National Trust a Polesden Lacey.
La possibile provenienza cultura-

Dopo il restauro, Crocifissione con la Vergine e i santi Giovanni evangelista e Maddalena

Dopo il restauro, Stimmate di san Francesco e san Ludovico di Tolosa

le del dittico Sterbini deve tenere conto della documentata coesistenza di artisti costantinopolitani e veneziani nell'isola di Creta, come d'altra parte molti indizi fanno ritenere assai probabile l'esistenza di botteghe di maestranze greche a Venezia soprattutto ma anche in altre zone adriatiche della penisola, dove si era consolidata economicamente la richiesta di immagini iconiche. Inoltre la convinzione di potere riferire l'altarolo di Polesden Lacey alla stessa mano autrice del dittico Sterbini, consentiva di avanzare plausibilmente l'ipotesi di una produzione veneziana per la presenza nel dipinto inglese di santa Teodosia, esclusivamente venerata in ambito lagunare. Altre considerazioni (**Corrie 2005**) sull'iconografia dei dipinti del Maestro del dittico Sterbini sono arrivate a suggerire una committenza napoletana che tuttavia non sembra accettabile, mentre per raffronti stilistici anche con la cultura figurativa predominante in laguna nella prima metà del Trecento, cioè quella di Paolo Veneziano, la prima ipotesi sembra la più convincente.

Bibliografia

Munoz 1906, p. 10; **Venturi 1906**, p. 9; **Toesca 1927**, p. 41; **Lazarev 1951**; **Longhi 1953**, p. 44; **Frinta 1987**; F. Zeri, in **Zeri, Campagna Cicala 1992**, pp. 55-56; **Corrie 2005**; **Bacci 2017**; ***Voglia d'Italia* 2017**.

Relazione di restauro

Le due piccole tavole che compongono il dittico sono state realizzate dopo il 1317, anno in cui fu canonizzato Ludovico da Tolosa, raffigurato nell'icona di destra.
I dipinti seguono la tradizione delle icone bizantine realizzate su supporto ligneo con piccola cornice interna. Il ruolo di tale cornice, seppur semplice e interna al supporto, è molto importante per le icone e in generale per le immagini sacre e affonda le sue radici nella tradizione romana della ritrattistica funebre. Le funzioni della cornice sono due: una strutturale, per tenere unite le varie parti che compongono il dipinto proteggendolo da urti, e una simbolica di risalto del ritratto, in base alla considerazione che il volto è la parte più importante della persona. Queste due funzioni entrano con ancor più rilievo nella tradizione iconografica bizantina, valorizzando l'immagine sacra e creando uno stacco simbolico tra mondo terreno e mondo celeste: la cornice è l'elemento di confine tra il piano umano che usufruisce dell'icona e il piano celeste che nell'arte bizantina si fa pittura ed emanazione divina presente nell'immagine.
Nelle tavole che compongono il dittico la cornice è ricavata nella stessa tavola. È stata realizzata con uno scavo detto 'scrigno' o 'arca', in modo da lasciare un rilievo sui bordi. La piccola cornice presenta una morbida scanalatura. L'opera è di piccole dimensioni, a doppia tavola con cerniera centrale, costituendo così un dittico. Questa tipologia si ricollega alla tradizione romana dei dittici consolari, ossia tavolette doppie unite da cerniere, con bordo stretto. I dittici e i trittici sono di norma icone da viaggio le cui valve potevano essere chiuse per protezione.
La tecnica di esecuzione è quella dei dipinti su tavola: un supporto ligneo di taglio radiale o taglio tangenziale su cui viene applicata una tela di lino unica o a strisce. Questa pratica era finalizzata a conferire omogeneità alla superficie coprendo i difetti del legno, e creava uno

1. Durante il restauro, velatura ad acquerello delle lacune della doratura

2. Durante il restauro, particolare della tecnica pittorica per velature di colore

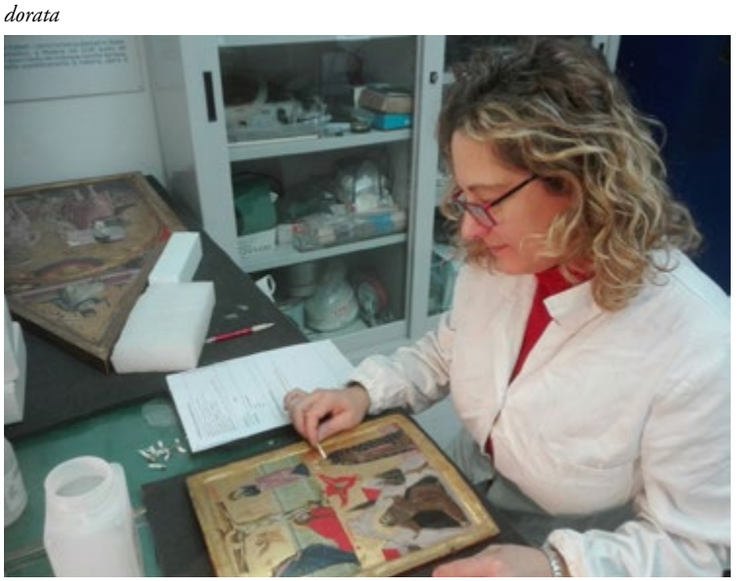
3. Tecnica esecutiva, particolari della doratura a guazzo, punzonature, doratura a missione

strato che faceva da mediazione tra la tavola e la successiva preparazione a gesso e colla, attenuando i movimenti del legno. La tela fissata con colla animale veniva a costituire l'incamottatura ed era ricoperta con diversi strati di colla di coniglio e gesso di Bologna, che, opportunamente levigati, consentivano di ottenere una superficie perfettamente liscia e levigata, adatta ad accogliere la materia dell'immagine sacra: la doratura e la pittura.

Nella tradizione della Chiesa bizantina il significato simbolico dell'icona non riguarda solo la figura rappresentata, ma anche i materiali utilizzati: la dominanza del fondo oro indica lo spazio teologico, atemporale, in cui si mostra l'immagine sacra. Nel piccolo dittico la presenza dell'oro è dominante e riveste completamente fondo e cornice senza soluzione di continuità, eccetto che per i particolari anatomici e alcune vesti. Il fondo oro è costituito da una foglia d'oro applicata a guazzo su bolo giallo (figg. 3-4). La tecnica a guazzo si riconosce dalla caratteristica lucentezza conferita dalla brunitura; sulla preparazione a gesso e colla veniva applicato in più stesure il bolo, un silicato di alluminio terroso e miscelato con chiara d'uovo e acqua, e successivamente la foglia doro. La superficie è estremamente brillante, e mostra un'intenzionalità particolare nell'operazione di brunitura, possibile solo con la tecnica a guazzo in quanto solo la caratteristica duttilità del bolo permetteva la lisciatura della superficie preparatoria e la conseguente lucidatura della lamina soprastante.

Oltre alla brunitura dei fondi si riconosce la lavorazione a punzone

4. Interventi di restauro precedenti, particolare con la nuova brunitura della lamina dorata



5. Durante il restauro, pulitura della superficie

6. Durante il restauro, particolari dipinti sulla lamina dorata

per le aureole: un punzone a tre bolli per decorare l'esterno, uno singolo più piccolo per l'interno e uno ancora più minuto per dare l'effetto di granitura dei fondi dorati. I contorni, le volute e la decorazione delle aureole dei santi sono incisi. Le decorazioni della veste della Madonna, così come i raggi luminosi dello Spirito Santo sono realizzati con la tecnica dell'oro applicato a missione. Tale tecnica prevedeva che sulla campitura cromatica fosse riportato con lo spolvero il motivo decorativo da realizzare in oro e che successivamente fosse ripassato con il mordente: questa miscela adesiva, a base di oli e resine, avrebbe infine garantito il fissaggio della foglia d'oro esclusivamente nei punti stabiliti. La presenza di questo materiale si riconosce dal colore scuro visibile attraverso le piccole mancanze delle lumeggiature dorate.

La doratura generale del fondo precede la pittura a tempera dei volti e degli altri elementi pittorici. Nella tavola di sinistra i manti rosati dei santi Lorenzo, Filippo e Giovanni Battista sono dipinti sulla lamina d'oro del fondo, come si vede dalle piccole cadute della pellicola pittorica (fig. 6). Nella figura di san Lorenzo l'oro pare velato con la lacca rossa e riportato alla luce secondo disegni precisi, con una sorta di raschiatura del colore traslucido. Le zone più ampie dei motivi decorativi sembrano nuovamente brunite e infine pare esserci un'ombreggiatura finale e un disegno a lacca per i contorni, per il turibolo e per la pisside. Si tratta in sostanza di una variante veneziana dello 'sgraffito'. La tonaca blu di san Filippo è ulteriormente decorata con lumeggiature di oro a missione, mentre il suo manto rosa e quello verde di san Giovanni Battista sono diafani e mostrano in trasparenza i segni del disegno preparatorio delle pieghe e del limite del piano di appoggio delle figure realizzato sulla lamina dorata. Allo stesso modo la presenza della lamina dorata sotto la pellicola pittorica si nota nella tavola di destra per la mitra di Ludovico di Tolosa e per alcuni particolari del paesaggio attorno alla figura di san Francesco.

La tecnica pittorica è a tempera d'uovo con pigmenti stemperati nel legante proteico. L'intervento di restauro è stato preceduto da un attento studio dello stato di conservazione dell'opera (figg. 1-2). Il monitoraggio è fondamentale per evitare il progredire di uno stato di degrado che, in situazioni di precaria conservazione, può causare la necessità di interventi strutturali sul supporto o di rimozione completa degli strati protettivi della pellicola pittorica: il monitoraggio attuale ha rivelato uno stato di conservazione buono, pur riscontrando limitati elementi di degrado.

Nella fase di studio si è rilevata la presenza di alcune lesioni lungo il bordo della cornice, risalenti a vecchi movimenti del supporto, probabilmente dovuti a leggere variazioni dimensionali del legno a seguito del cambiamento delle condizioni termoigrometriche. Erano inoltre presenti alcune piccole cadute di doratura lungo i bordi e numerose abrasioni della doratura, localizzate in particolare lungo i margini della cornice.

L'opera mostrava i segni di interventi precedenti di diversa data che probabilmente erano stati all'origine della parziale ribrunitura del fondo dorato, pratica antiquariale sostituita nel tempo dal rispetto per lo stato di conservazione della materia originale (fig. 4). Si poteva inoltre constatare la traccia di un intervento di restauro più recente, visibile nell'integrazione a tratteggio di una lacuna di medie dimensioni sul fondo dorato, tra le figure dei santi Filippo e Giovanni Battista. In quest'occasione fu effettuata una verniciatura protettiva molto leggera.

Visto lo stato di conservazione non si è ritenuto necessario rimuovere completamente la vernice, ma effettuare la rimozione dello sporco grasso e della polvere. Quest'operazione è avvenuta in due tempi: prima a secco con pennellesse morbide e poi con mezzo acquoso a tamponcino, utilizzando una soluzione a pH tamponato di acqua e citrato di ammonio al 3% e minima aggiunta di un tensioattivo. Tale soluzione ha permesso di rispettare lo strato protettivo e di rimuovere unicamente lo sporco superficiale costituito da sostanze grasse e minerali presenti nella polvere depositata (fig. 5). In tal modo è stato alleggerito anche il ritocco della lacuna della doratura.

Ultimata la pulitura sono state eseguite le stuccature delle piccole mancanze con colla di coniglio e gesso di Bologna. Il ritocco delle stuccature è stato effettuato ad acquerello con i colori per restauro Wintsor & Newton. Le abrasioni più evidenti e profonde della lamina dorata sono state ritoccate con leggere velature di oro zecchino 22k, stemperato in gomma arabica (oro in conchiglia). Per proteggere la pellicola pittorica e conferire luminosità alla lamina dorata è stata applicata una vernice finale *Retoucher* a spruzzo. Il retro è stato spolverato e trattato in via preventiva con prodotto antitarlo a base di permetrina (Complet) applicato a pennello.

20. Maestro di San Pantalon
Crocifisso
terzo decennio del XIV secolo

tecnica/materiali
legno dipinto e dorato

dimensioni
252 × 200 cm

iscrizioni
in alto, il cristogramma: «IC. XC.»

provenienza
Venezia, chiesa di San Pantalon (?)

collocazione
Venezia, chiesa di San Pantalon

scheda storico-artistica
Amalia Donatella Basso

relazione di restauro
Milena Maria Dean

restauro
Milena Maria Dean

con la direzione di Amalia Donatella Basso (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna)

indagini
Gianluca Poldi

Scheda storico-artistica

Il *Crocifisso* fino ad ora è stato poco studiato e non è mai stato analizzato. Scomparve dalla chiesa di San Pantalon (Pantaleone) a Venezia intorno al 1935, ceduto dal parroco per una somma esigua a un antiquario. Il fatto passò inosservato. Giornali e cronache dell'epoca non ne fecero cenno e la Soprintendenza rilevò la sparizione oltre un decennio dopo. Solo nel settembre 1946, infatti, durante una verifica sulla consistenza delle opere presenti in chiesa, ne fu constatata l'assenza. Il soprintendente Vittorio Moschini sporse denuncia, ma era passato tanto tempo. Così, già un anno dopo, nel dicembre 1947, dubitando che la croce si sarebbe mai potuta ritrovare, scriveva «temiamo sia perduta per Venezia». Rivolgendosi a tutti gli enti pubblici che si stavano occupando del caso il soprintendente stabilì il valore presunto dell'opera, 600.000 lire, che sarebbero dovute essere rimborsate dal parroco. Cifra non elevata perché formulata tenendo conto delle cattive condizioni di conservazione in cui si trovava. Don Angelo Rinaldi, che verrà incriminato per questo, si era macchiato anche di altri misfatti contro il patrimonio artistico. Ma, nonostante tutto, in breve, il reato verrà estinto per amnistia.
Edward Garrison, nella significativa opera del 1949, attribuì convenzionalmente il *Crocifisso* al «S. Pantaleone Cross Master», ritenendolo eseguito in un lasso di tempo compreso tra il 1335 e il 1345. Lo descrisse considerevolmente scuro e molto sporco, «considerably darkened and very dirty», e intorno al suo autore stabilì un gruppetto di opere. Di fatto non poté mai esaminarlo direttamente, sebbene l'avesse cercato con insistenza, e nel repertorio fu costretto a pubblicare un'immagine realizzata da Mario Sansoni, fotografo fiorentino, nell'ambito della campagna eseguita per la Frick Art Reference Library di New York nel 1933. Nel suo testo la croce risulta scontornata alla pari delle altre opere secondo un criterio che, al giorno d'oggi, sarebbe quanto meno discutibile (**Garrison 1949**). Anche Rodolfo Pallucchini (1964), lo poté esaminare solamente attraverso foto datate.
Non è stato semplice ricostruire le vicende della croce nei lunghi decenni in cui fu segregata dal mondo, allorquando venne tenuta nascosta e soggetta a interventi mirati a conferire un aspetto conveniente e appetibile per il mercato a un manufatto artistico provato e già manomesso nella sua integrità. Infatti è più che verosimile che, al momento dell'allontanamento dalla chiesa, il *Crocifisso* «fosse molto deperito per le condizioni dell'ambiente», come ebbe a dichiarare il parroco e come si può osservare nella fotografia Frick dove si vedono anche perdite di materia pittorica. Soprattutto nella parte inferiore, a partire dall'altezza delle caviglie di Cristo, la pittura era talmente danneggiata che venne ridipinta integralmente. Né si sa come la croce lignea potesse essere conclusa, all'origine, nella zona inferiore. Se poggiata a terra, nel corso dei secoli, aveva certamente subito gli effetti devastanti derivati dall'umidità dell'ambiente veneziano. In seguito, i trasferimenti compiuti clandestinamente con chissà quali mezzi, le metodologie conservative adottate, inadeguate e maldestre, l'aver subito talune operazioni violente, provocarono danni gravi e irreparabili a un testo pittorico di straordinaria bellezza, realizzato con una tecnica pittorica raffinata e perfetta.
In precedenza il fondo oro era stato distrutto e quindi rifatto ritagliando malamente i contorni delle figure che ora appaiono scarnificate e ridotte. Le aureole furono riproposte con un motivo vegetale grossolano e incoerente. Tale trasformazione dovrebbe essere stata effettuata nella seconda metà dell'Ottocento, probabilmente in seguito a una nuova collocazione del manufatto all'interno della chiesa, anche se non è stato possibile riscontrare alcun documento e immagine al riguardo. Dalle mani dell'antiquario Michele Internicola di Bassano del Grappa passò a Firenze, crocevia di molti interessi artistici, antiquariali e commerciali, dove subì un primo intervento di conservazione. Di questo periodo si conserva una fotografia molto interessante, eseguita prima del restauro e comunque entro il 1935 da Giuseppe e Vittorio Jacquier.
In base alla nota «Saulmann», apposta da Evelyn Sandberg Vavalà sul retro della fotografia del *Crocifisso* che si conserva presso la Fototeca Zeri a Bologna, si può ritenere che l'opera sia confluita proprio in quella collezione fiorentina. Ernst Saulmann, industriale ebreo, perseguitato per motivi razziali, nel 1935 si trasferì a Firenze ma nel 1938 fu costretto ad abbandonare la città e a emigrare in Francia dove fu internato. Lì si ammalò gravemente morendo nel 1946. Probabilmente i nazisti lo espropriarono del *Crocifisso*, così come avvenne per altre sue proprietà. Nel 1956-1957 entrò in possesso di Gustav Rochlitz, saccheggiatore d'arte per conto del Terzo Reich, attivo in Francia prima e durante la seconda guerra mondiale. La figlia Sylvia, che l'ereditò nel 1987 alla morte della madre, lo ricorda appeso nella loro casa a Füssen, in Baviera; nell'agosto 2000 lo cedette a Stefan Rautenberg e Peter Griebert, figlio dello storico dell'arte Benno, colluso con il nazismo, i quali, nel settembre 2004, lo sottoposero a un intervento di 'restauro' mirato a 'fissare i colori'. In quel tempo i due acquirenti tentarono invano di vendere la croce al parroco di San Pantalon. Nel frattempo un parrocchiano aveva informato il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Venezia della sparizione avvenuta molti anni prima. Fu quindi avviata un'indagi-

Dopo il restauro

Prima del restauro

Dopo il restauro, particolare con la Vergine

ne assai complessa, delicata e protratta nel tempo che portò a rintracciare l'opera in Germania. In seguito la casa d'aste Lempertz di Colonia, che nel frattempo era divenuta la nuova proprietaria della croce, stabilì di donarla al Vaticano. Giunse in Italia nel febbraio 2013 e, dopo una brevissima permanenza a Roma, venne restituita alla Curia veneziana. Dopo ottant'anni, il 2 maggio 2016, fece ritorno nella sua chiesa.

Scarne e vaghe sono le note d'archivio che riguardano l'opera. Le guide artistiche sono pressoché mute al riguardo.

La chiesa di San Pantaleone intitolata al martire patrono dei medici e delle ostetriche, è di antica fondazione. Venne riedificata tra la fine del Duecento e i primi del Trecento. Una lapide riferisce come la riconsacrazione del nuovo edificio sia avvenuta il 14 luglio 1305 essendo parroco Bartolomeo Dandolo. La costruzione, molto diversa dall'attuale, era suddivisa in quattro navate. Un documento del 1492 tramanda che Paolo Siani, «drapier» (drappiere) e benefattore della chiesa, fece erigere a sue spese la cappella e l'altare dedicato al Santissimo Crocifisso. Tuttavia la generica attestazione non può suffragare l'ipotesi che proprio di questa croce si tratti. Il 10 agosto 1531 Elisabetta Allevatrice (levatrice) detta la Comaretta (in veneziano comare è anche la levatrice), stilando il proprio testamento, destina un lascito di danaro alla sorella e ai nipoti con l'obbligo di donare ogni anno un *miro* (misura) d'olio «per una lampada nella chiesa di San Pantalon avanti la croce granda in mezo la chiesa». Potrebbe certamente trattarsi del *Crocifisso* cui Elisabetta era devota, venerato nel sacro edificio, intitolato al patrono delle ostetriche. Il 27 maggio 1668, essendo pievano Giovanni Battista Vinanti, venne posta la prima pietra della cappella maggiore della nuova chiesa, completamente rifatta, anche nell'assetto spaziale, e terminata nel 1671. Un documento del 1698 ricorda come nel mezzo della chiesa vi fosse un Cristo miracoloso «avanti del quale vi erano sedie antiche di rimesso, ove cantavano li divini officis». L'*Inventario* della chiesa del 1768 cita espressamente tra «i capitali mobili [...] l'imagine del SS.mo crocefisso con la B.V. e S. Giovanni dipinta in tola antica con oro e con suo scabello davanti». Giulio Lorenzetti nella prima edizione di *Venezia e il suo estuario* (**Lorenzetti 1926**), lo cita collocato sulla «parete d'ingresso: sul pancone» e così pure nell'edizione successiva (**Lorenzetti 1944**). Evidentemente senza verificare lo stato delle cose.

Alla luce delle deboli e poco circostanziate notizie che riguardano il *Crocifisso*, importante elemento liturgico, oggetto di devozione per secoli, rimane suggestiva l'ipotesi che l'opera possa essere presente in chiesa sin dalla sua esecuzione.

Molto resta da conoscere sugli esordi della pittura veneziana e sui legami con l'arte bizantina di cui in città vi erano eccezionali esempi. Il fiorire d'interesse e gli importanti testi sull'argomento, prodotti in questi ultimi anni, hanno contribuito a dipanare molti aspetti attinenti quelle tematiche. Hanno anche fornito gli esiti di complesse analisi e di approfondimenti relativi alle tecniche in uso in quello straordinario, dinamico momento artistico. Ma considerando quanto siano radi, sino ad ora, i capisaldi inoppugnabili di questa storia, inevitabilmente, numerose sono le informazioni da vagliare e osservare.

Il restauro del *Crocifisso* di San Pan-

Dopo il restauro, particolare con san Giovanni

Dopo il restauro, particolare con l'arcangelo Michele e l'iscrizione

talon, eseguito in occasione di *Restituzioni*, e i risultati delle indagini che l'hanno affiancato consentono di fissare alcuni punti fermi utili a definire la personalità dell'autore, a immaginare una bottega, ad approfondire le tecniche artistiche impiegate. La fortunata coincidenza che vede contemporaneamente in restauro anche il dossale del Museo Correr, attribuito al medesimo autore, ha favorito importanti confronti e suscitato nuovi spunti critici.

È merito recente di Valeria Poletto l'aver aggiornato le proposte attributive relative all'atelier veneziano facente capo al Maestro della croce di San Pantalon, nome convenzionale con cui Garrison identificò l'artefice e a cui riferì alcune opere (**Poletto 2014**). La critica successiva si espresse diversamente e quanto inizialmente gli era stato assegnato è stato rivisto e aggiornato. Nel tempo, in base a quella che fu identificata come una peculiarità della sua bottega, cui furono ascritte nuove proposte attributive, soprattutto dossali, venne ribattezzato Maestro dei dossali veneziani.

Per quanto riguarda la croce, con la cancellazione e il rifacimento del fondo e dei nimbi nel XIX secolo, sono venuti a mancare i riferimenti relativi alla lavorazione dell'oro che Cristina Guarneri considera dati fondamentali e caratteristici della sua produzione e che identifica come «segni di perfetta riconoscibilità, una semplice decorazione granita a spirali, talora assai fitta, chiusa da cerchi e nastri intrecciati, sempre uguale nel tempo» (Guarneri 2014, p. 46). E che si ritrovano nel dossale Correr.

Tuttavia altri singolari elementi rilevati si manifestano come caratteri propri del maestro. Egli mostra un grado di eccellenza tecnica stupefacente e la sua opera è frutto di un fecondo scambio professionale che va oltre l'ambiente artistico veneziano. La carpenteria lignea della croce è originale in ogni sua parte ed è ben conservata. La pittura, di straordinaria qualità, pur risentendo i guasti dovuti all'imperizia e alla faciloneria di chi la restaurò, manifesta, dove i danni e il passare dei secoli l'hanno preservata, un livello di qualità emozionante. Si è anche potuto ricostruire il procedimento creativo adottato dal maestro. Dapprima affrontò l'impresa incidendo le figure sul supporto ligneo con uno stilo. Sorta di schizzo. Con tratti veloci, sicuri, privi di pentimenti che si possono osservare facilmente in luce radente, definì sommariamente i personaggi: le figure, le vesti, i volti, l'attaccatura dei capelli, i sopraccigli, gli occhi, il naso, le labbra. Quindi ripassò a pennello quei segni con l'intento di rinforzare l'effetto. Questa prima fase creativa si configura come una sorta di presa di possesso dello spazio vuoto e un iniziale approccio all'organizzazione del lavoro. In un momento successivo eseguì il disegno che coincide, solo approssimativamente, con quanto realizzato a incisione. Con pennellate liquide definì la tessitura chiaroscurale dell'opera ancora *in nuce* esprimendo la forza di una raggiunta maturità artistica, di un vigore espressivo non disgiunto dalla delicatezza nel tratto e da un'impeccabile concezione spaziale. Il disegno è ancora fragrante e intatto sotto i pigmenti e, per quanto riguarda la figura di Cristo, è visibile anche all'osservazione diretta. Costruttivo, pieno, conferisce profondità e volume. La stesura pittorica è operazione complessa che prevede successive fasi esecutive. In un primo momento costruì la figura nel suo insieme

utilizzando il verdaccio, in un secondo tempo tornì le membra con sottilissime pennellate utilizzando la biacca e l'ocra e impiegando anche una tecnica calligrafica con pennelli molto sottili. Si osservi la manica della veste della Madonna; il *ductus* delle pennellate parallele che s'incrocia con altre orizzontali e altre ancora oblique a costruire l'effetto della luce sul tessuto serico. Il pigmento è la lacca, preziosa, nella tonalità del rosa acceso. Tratti in finissimo tratteggio anche sulla mano destra di Maria, dalle dita affusolate, a porre in risalto le nocche e le parti più esposte. La mano sinistra invece, con un espediente originale, s'intravede attraverso la trasparenza del manto. Il gioco di luci e ombre costruisce i volumi e i tratti fisionomici. La punta del naso e il mento della Vergine sono segnati da un biancore improvviso, un bagliore che proviene da sinistra e dà risalto ai lineamenti. Solamente intorno a questa figura c'è qualche minuscola traccia dell'originaria decorazione dell'oro. Tuttavia quel poco che sopravvive non trova riscontro nei modelli attribuiti.

San Giovanni porta la mano destra al volto in un gesto di disperazione secondo un'iconografia consueta. Gesto che resta come sospeso, devastato dai danni subiti nel rifacimento del fondo d'oro. Torna anche qui la costruzione della fisionomia con il tocco di luce a segnare la punta del naso, il mento e a tornire il collo. La seta rossa del manto e quella azzurra delle vesti vibrano alla pari di quelle di Maria.

Cristo crocifisso, esile ed estenuato, ha singolari 'mani pendule' abbandonate nella morte, da cui sgorga il sangue inestinguibile della redenzione. I fianchi sono coperti da un tessuto fittamente pieghettato che scende sulla sinistra ben oltre il ginocchio e che, nella singolare costruzione del panneggio, ricorda da vicino quello del *Crocifisso* di San Eustorgio a Milano e un altro relativo al mosaico della *Crocifissione* nel battistero marciano. La figura viene costruita con una trama di segni ora più fitti, ora più radi che danno volume e consistenza al corpo giustiziato. L'incarnato livido è realizzato in terra verde. Lumeggiature bianche fanno risaltare i tratti del volto, le punte dalle dita, le unghie delle mani, conferendo al corpo una drammatica fisicità.

L'arcangelo Michele è martoriato. La consueta finezza d'esecuzione e la ricchezza e varietà di espedienti pittorici materiano il personaggio che regge con la mano sinistra il globo e con la destra un baculo ora consunto e appena percettibile.

La possibilità di conoscenza che il restauro, ogni restauro, favorisce e i dati fondamentali acquisiti in seguito alle indagini permetteranno nuove comparazioni e ipotesi e saranno alla base di una nuova fisionomia del maestro. Personalità sfaccettata, artefice raffinato e colto, operoso probabilmente a Venezia in quegli anni. Per quanto riguarda la datazione di quest'opera penso debba essere anticipata entro il terzo decennio del Trecento. È innegabile la prossimità con il *Crocifisso tra Maria, san Giovanni e quattro santi* del Museo Correr attribuito al Maestro dei dossali veneziani. Entrambe le opere recano i segni d'incisione, il disegno realizzato a pennello con pigmento bruno e tra le due si riscontrano affinità esecutive e stilistiche stringenti, tra cui quelle relative alle mani del Cristo. Tuttavia la qualità della croce di San Pantalon è indiscutibilmente superiore tanto da ipotizzare che la redazione pittorica del dossale Correr sia stata affidata, almeno in parte, alla bottega mentre il disegno parrebbe essere di mano del maestro.

Bibliografia

Fanello ms. **1698**, ed. 1837; **Maccato ms. 1767**; **Moschini 1847**, p. 126; **Lorenzetti 1926**, p. 533; **Bisacco 1933**; **Lorenzetti 1944**; **Garrison 1949**, pp. 28, 217, n. 587; **Mariacher 1956**, p. 112; **Pallucchini 1964**, pp. 64, 67; **Lasareff 1965**, p. 21; **De Marchi 2014**, pp. 20, 21; **Guarnieri 2014**, p. 46; **Poletto 2014**, pp. 79, 80; **Brunet, Marchiori 2016**.

Relazione di restauro

Note sulla tecnica esecutiva

Il supporto

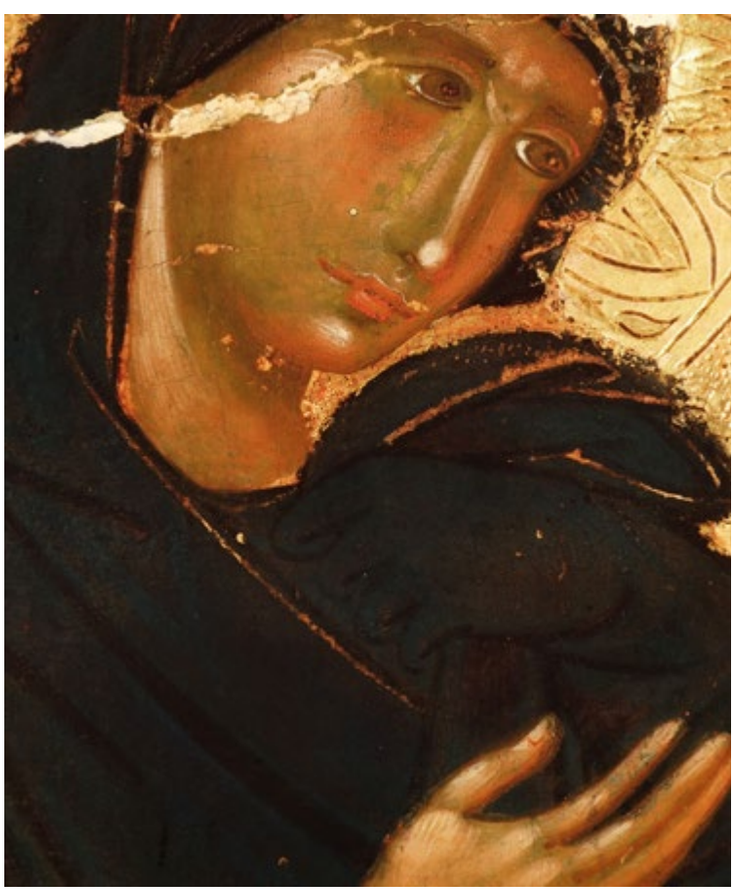
Le dimensioni e la forma sono condizionate dalla rimozione, nella parte inferiore, di una sezione intagliata di almeno 25 cm. Il manufatto è costruito impiegando due tavole di pioppo spesse 4 cm, sagomate per ottenere i tabelloni e assemblate all'incrocio dei bracci con un incastro a mezzo legno, bloccato con chiodi infissi dal *recto* e ribaditi sul *verso*. All'asse verticale, sotto l'incrocio dei bracci, si aggiungono due listelli ancorati con lunghi chiodi inseriti in sedi scavate e tassellate. Le cornici a modanature lisce e le otto foglie sono intagliate nello spessore delle assi e lo scavo delle tavole, per la parte dipinta e dorata, è di circa 1 cm. Lungo il perimetro della croce si sono potuti osservare ventuno scavi quadrati, sede in cui s'inserivano verosimilmente degli elementi decorativi intagliati. Il sistema di traversatura sul *verso* è originale e integro, realizzato con quattro montanti di legno di conifera, incastrati a mezzo legno e inchiodati con le parti terminali smussate da un taglio diagonale, che, diversamente da altri manufatti simili non proseguono sui tabelloni. Mancano elementi che permettano di comprendere come il manufatto fosse collocato e trattenuto in posizione nella sede originale. Non sono presenti tracce per campanelle e sulla traversatura si è riscontrata solo una deformazione del supporto all'incrocio dei montanti, compatibile con un'immorsatura. Il *verso*, le traverse e il perimetro del manufatto sono dipinti a tempera con cinabro.

Gli strati pittorici

La preparazione a gesso e colla è mediamente sottile, applicata in stesure omogenee, lisciata con estrema cura prima che il pittore delimiti a stilo le parti figurative dalle campiture a doratura e tracci in modo fluido e rapido un'incisione più sottile. Tale incisione, ripassata a pennello con pigmento nero prima della coloritura, si può assimilare a un vero e proprio disegno preparatorio. Le analisi all'infrarosso hanno chiarito come siano presenti solo minimi ripensamenti fra il tracciato inciso e la ripassatura a pigmento: delle piccole differenze nelle dita delle mani di Cristo e lo slittamento fra il disegno inciso e il dettaglio dipinto del nodo del perizoma (fig. 5). I carnati hanno un sottofondo cromatico a terra verde steso con larghe pennellate fluide che strutturano i volumi del corpo di Cristo. Al di sopra la pellicola pittorica è costruita con un minuzioso lavoro di pennellate di biacca mischiata essenzialmente a ocra gialla e terra verde per quanto riguarda la figura di Cristo e a cinabro e terre per gli altri personaggi, che termina con sottili tratti di sola biacca a volte incrociati (figg. 1-2). La barba di Cristo, abbozzata dall'incisione ripassata a pennello, è resa con pennellate liquide sovrapposte al verdaccio che contengono terre brune e rari grani di cinabro. Similmente sono ottenuti i contorni bruno scuro del carnato. Le capigliature si strutturano con tratti corposi di terre e ocre mischiate a biacca e terminano con pennellate sottili di sola biacca. Il sangue di Cristo è realizzato partendo da una base di cinabro a tempera su cui poggia una stesura sfalsata di lacca rossa in oleoresina. Seppur il manufatto si presenti oggi molto lacunoso e svelato, i brani pittorici meglio conservati dimostrano la perizia tecnica di questo anonimo e altissimo maestro, uso a impiegare leganti diversi in base all'effetto percettivo che desidera ottenere, si tratti di intere campiture o di solo minimi dettagli. Gli azzurri corposi del manto della Vergine e del perizoma di Cristo, purtroppo svelatissimo, sono eseguiti a tempera magra e contengono azzurrite, mischiata a lapislazzulo in finitura e, nel sottile tratteggio delle ombre, a lacca rossa (figg. 3-4). La veste azzurro verde dell'arcangelo Michele è dipinta a tempera con una mescolanza di azzurrite, biacca e pigmento giallo. Le cromie traslucide rosso violacee della veste della Madonna e del manto di san Giovanni contengono lacca rossa legata in oleoresina, mentre il rosso del manto di san Michele è dipinto

1. Durante il restauro, particolare del volto di Cristo

2. Durante il restauro, particolare del volto di Cristo, analisi IRR



3. Durante il restauro, particolare della Vergine

4. Durante il restauro, particolare della Vergine, analisi IRR

5. Durante il restauro, particolare del perizoma di Cristo, analisi IRR

7. Durante il restauro, particolare della superficie pittorica

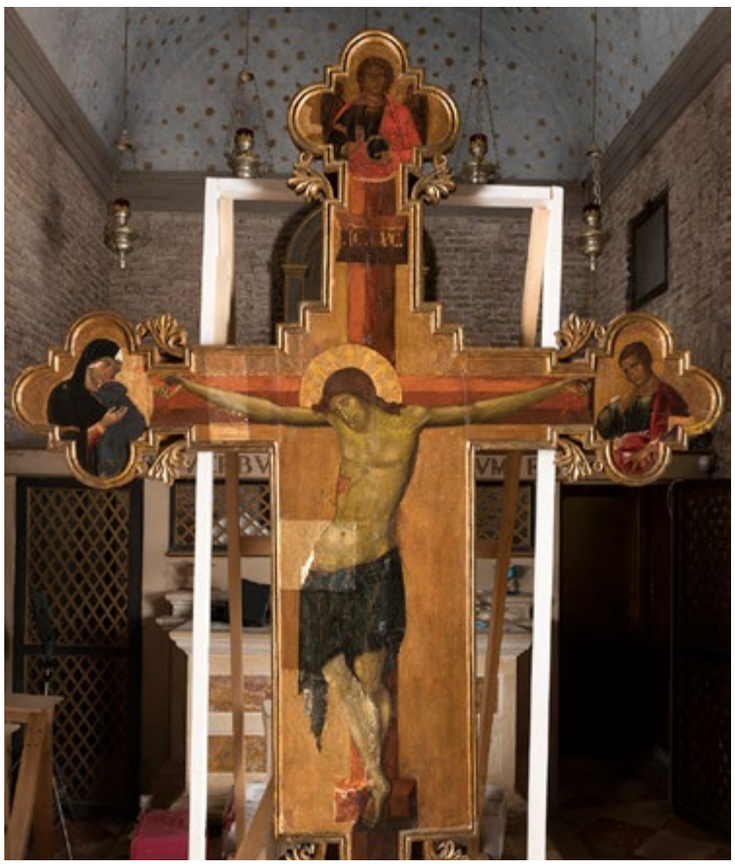
6. Durante il restauro, particolare di san Giovanni, analisi IR falso colore

a tempera con cinabro. Rimangono poche tracce delle raffinate decorazioni con oro a mordente che profilavano le bordure del perizoma, le ali di san Michele e le pieghe del manto della Madonna. Con lo stesso tipo di doratura erano state eseguite le frange, le lettere delle bordure e la stella sul manto della Vergine. Rimane una traccia in prossimità del profilo della Vergine della decorazione, incisa sulla doratura a guazzo, delle aureole originali: una decorazione puntiforme in cui si leggono anche dei piccoli fiorellini.

Il restauro

L'intervento è stato affiancato da una serie di analisi scientifiche realizzate da Gianluca Poldi (vis-RF, IRR, IRC e MO), che integravano la campagna diagnostica eseguita in precedenza, e da una ricerca d'archivio condotta da Anna Pizzati (figg. 1-6). I dati emersi hanno permesso di comprendere la tecnica del manufatto e, almeno in parte, i suoi trascorsi conservativi. I restauri precedenti, identificati con chiarezza, sono quattro e si scalano tra la seconda metà dell'Ottocento e il 2004.

L'intervento di maggior peso, per i vasti rifacimenti e la riduzione del supporto nella parte inferiore della croce, è stato presumibilmente eseguito dopo la metà dell'Ottocento; realizzato su un manufatto già lacunoso nelle dorature e con degradi del supporto, in particolar modo nei tabelloni del braccio orizzontale e nella parte inferiore della croce. Le aureole e il fondo vennero in questo intervento ridorati, rimuovendo quanto rimaneva degli strati originali. Il perimetro del manufatto e gli intagli vennero stuccati e ridipinti, e alcune importanti lacune pittoriche, risarcite a livello con la nuova doratura bulinata, ridipinte per collegarle alle parti originali. Così avvenne per la spalla destra di san Giovanni (fig. 6), la parte inferiore dell'arcangelo, una sezione del suppedaneo e quanto rimaneva al di sotto. Seguì un secondo restauro, forse databile ai primi anni del Novecento, nel



8. Durante il restauro, primi tasselli di pulitura

9. Durante il restauro, particolare della Vergine, tassello di pulitura

corso del quale il *verso* della croce fu tamponato, stuccato e ridipinto come pure il perimetro del manufatto, mentre le cornici e le foglie intagliate vennero dorate a porporina su una base oleosa di giallo di cadmio. Un terzo restauro fu eseguito dopo l'arrivo della croce a Firenze, nel corso del quale fu ridorata parte del fondo, delle cornici e delle foglie.

La croce mostrava infatti già ampie lacune nell'immagine, databile tra il 1933 e il 1935, realizzata da Giuseppe e Vittorio Jacquier. Vennero malamente fissati gli strati pittorici causandone lo schiacciamento e lo slittamento, con danni irreversibili nei dettagli figurativi; furono stese ampie stuccature, effettuate integrazioni, colmate le fratture all'incrocio delle braccia e rifatta una delle foglie intagliate. Nel quarto restauro realizzato in Germania verso il 2004, unitamente al fissaggio dei sollevamenti degli strati pittorici, fu eseguita una parziale pulitura.

Al momento di iniziare il restauro lo stato conservativo della croce evidenziava una superficie pittorica lacunosa e variamente abrasa (fig. 7), offuscata da ampi ritocchi alterati, residui di passate ridipinture e strati di vernici ossidate o pigmentate. Erano presenti numerosi sollevamenti, concentrati lungo il perimetro del manufatto, negli stucchi di restauro e nelle parti ridorate verso il 1935. Il tamponamento inchiodato alle traverse, eseguito con tavole non stagionate e incollate di recente con resine viniliche, e la staffa di ferro, avvitata trasversalmente, avevano causato un aumento delle deformazioni nel supporto. Le indagini preliminari (UVF, RX e la prima serie di IRR) hanno permesso di comprendere l'estensione dei rifacimenti e, almeno in parte, lo stato conservativo delle policromie originali al di sotto. La microscopia ottica ha evidenziato in seguito una parziale l'alterazione in malachite dell'azzurrite del perizoma, dovuta, probabilmente, a passati interventi di pulitura. Eseguite le prime operazioni di fissaggio dei sollevamenti degli strati pittorici e la disinfestazione del supporto, si è proceduto con una serie di campionature, funzionali a definire il livello di pulitura da raggiungere e a mettere a punto una corretta metodologia d'intervento. Sono state da prima rimosse le vernici alterate e si è deciso di mantenere le dorature di rifacimento: ottocentesche e successive. Eliminati il tamponamento del *verso* e la staffa avvitata alle traverse, la deformazione delle assi è diminuita. Gli strati non originali presenti su *verso*, traverse e perimetro del manufatto sono stati asportati, recuperando la finitura originale a cinabro. La pulitura delle superfici pittoriche del dipinto è proseguita con la rimozione delle vecchie integrazioni, stuccature, residui di ridipinture, ed è stata eseguita in parte a bisturi e in parte impiegando miscele di solventi e soluzioni chelanti (pH compresi fra 6 e 7); gelificate in silossano reticolato o impiegate in emulsioni. La complessa e diversificata pulitura (figg. 7-9) si è svolta sotto il costante controllo di lenti d'ingrandimento, verificando i livelli raggiunti in microscopia ottica digitale. Si è deciso di rimuovere una piccola sezione della doratura ottocentesca lungo il perimetro delle figure, recuperando piccole ma significative parti delle cromie e dorature originali. L'integrazione pittorica è stata realizzata a selezione cromatica ad acquerello, dopo aver risarcito a livello le lacune di profondità con stucchi a base di gesso e colla. Le abrasioni sono state ricomposte a velatura o con minuto tratteggio. A conclusione dell'intervento è stata applicata una vernice protettiva che non interferisce con l'indice di rifrazione dei materiali originali.

21. Goro di Gregorio
(Siena, documentato dal 1311 al 1326)
Crocifisso
secondo quarto del XIV secolo

tecnica/materiali
legno di noce intagliato e dipinto con dorature

dimensioni
156 × 152 × 35 cm

provenienza
Roccalbegna (Grosseto), arcipretura dei Santi Pietro e Paolo

collocazione
Roccalbegna (Grosseto), arcipretura dei Santi Pietro e Paolo

scheda storico-artistica
Alessandro Bagnoli

relazione di restauro
Silvia Bensi

restauro
Silvia Bensi

con la direzione di Anna Maria Emanuele (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo)

indagini
Marcello Spampinato (analisi stratigrafiche)

Scheda storico-artistica

Per questo *Crocifisso* manca a tutt'oggi uno studio di carattere storico-artistico. La sua conoscenza è affidata alla menzione nelle guide locali (**Corridoni 1975**, p. 209; **Corridoni, Santioli 1987**, p. 196; **Santi 1987**, p. 78; B. Santi, in ***Guida storico-artistica* 1995**, p. 216; C. Prezzolini, in ***Il mio paese* 1997**, p. 70; B. Santi, in ***L'Amiata* 1999**, p. 149), che non oltrepassano gli scarni dati sulla natura fisica dell'opera e sulla generica indicazione cronologica al XIV secolo. I visitatori della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Roccalbegna hanno potuto vedere il *Crocifisso* appeso alla parete sinistra fino a pochi anni fa, quando è stato incongruamente collocato in posizione centrale dietro l'altare maggiore e al di sopra del grande trittico dipinto da Ambrogio Lorenzetti. Per quanto riguarda la tutela, occorre ricordare che della non piccola figura manca traccia nella sommaria catalogazione ministeriale datata 28 agosto 1921 (scheda cartacea sulla chiesa nell'archivio della soppressa Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto). Una ripresa fotografica dell'ormai lontano 22 luglio 1988 (ivi, archivio fotografico, inv. 85948, neg. 39282), permise di formulare la proposta attributiva al senese Goro di Gregorio, dal momento che l'opera era comprensibile nei suoi caratteri essenziali, pur essendo sfigurata da una greve, volgare e recente ridipintura. Nonostante alcuni tentativi di programmarne il restauro, le condizioni della scultura non erano così allarmanti da imporre un immediato recupero, dovendo piuttosto preoccuparsi di molte altre urgenze per la conservazione del patrimonio storico-artistico del territorio. Di conseguenza si è dovuta aspettare l'iniziativa di questa mostra per proporre il restauro sull'opera del maestro del primo Trecento, attuando finalmente un vero e proprio intervento di rivelazione.

La relazione di Silvia Bensi dà conto della delicata operazione di asportazione delle numerose ridipinture, sotto le quali è riapparsa la prima stesura pittorica, che era oscurata da un denso strato di sporcizia e dalla vernice fortemente alterata. Erano queste le ragioni per le quali le sculture naturalisticamente dipinte nell'età tardomedievale sono state nel corso dei secoli più volte rinnovate nella policromia, quasi sempre con interventi diminutivi della situazione pittorica originale. Nel caso in esame la fortuna, le moderne metodiche del restauro e le esperte mani dell'operatrice hanno permesso un eccellente recupero degli antichi colori, stesi su un sottile strato di gesso, necessario per rifinire l'intaglio ligneo della scultura, addolcendone le membra e dandole l'aspetto del vero: elemento indispensabile per una figura sacra, che assolveva alla funzione di rappresentare *Gesù crocifisso* per tutto il periodo dell'anno e il *Deposto dalla croce* per le celebrazioni del venerdì santo. La conformazione delle braccia snodabili testimonia con sicurezza quest'ultimo utilizzo. È altresì probabile che, grazie a questa immagine tridimensionale a braccia mobili, si mettesse in scena una vera e propria 'sacra rappresentazione' della discesa dalla croce, com'era comune un po' dappertutto e come succede ancor oggi con il rito del *s'Iscravamentu* in molti centri della Sardegna, dove due sacerdoti o con-

Prima del restauro, fronte (con la croce)

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare del perizoma

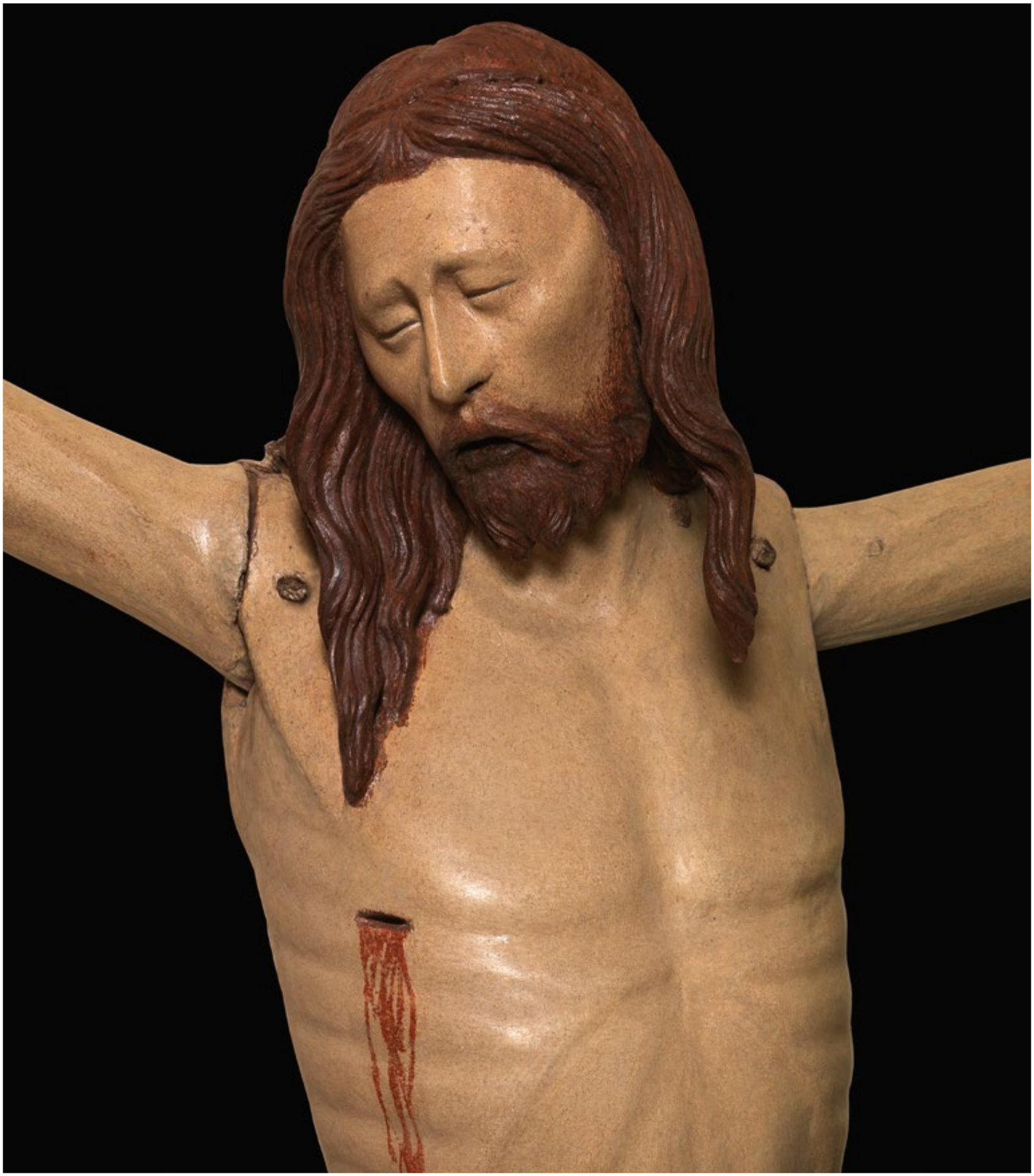
fratelli vestiti in cappa da compagnia interpretano la parte di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea e, stando su due scale appoggiate alla croce, calano il corpo esangue del Cristo, dopo aver sistemato sotto le sue ascelle due lenzuoli e, dunque, dando vita alla consueta iconografia della *Deposizione dalla croce.*

Che pure il *Crocifisso* di Roccalbegna abbia assolto a questo ruolo scenico induce a crederlo la perdita di zone di colore originale sulle braccia e in prossimità delle spalle, dove i panni per la discesa dalla croce potrebbero aver consunto la policromia. Ma è soprattutto la completa rifinitura dell'intaglio anche della parte tergale della scultura a provare quanto meno il ruolo del *Crocifisso* anche come *Deposto*. Lo scultore si è infatti preoccupato di curare il modellato della schiena, evidenziando soprattutto le scapole e la colonna vertebrale e si è ancor più impegnato nel definire il panneggio del perizoma, ben sapendo che la sua tridimensionale figura sarebbe stata osservata anche di spalle.

Nell'ambiente senese del primo quarto del Trecento nella rappresentazione del *Crocifisso* si mantengono le linee dominanti stabilite dai potenti esemplari di Giovanni Pisano e di Marco Romano. Alle dinamiche ed espressive figure di Giovanni si ispirano – pur attenuandone la carica drammatica – i maestri del piccolo *Crocifisso* della Certosa di Pontignano e del più grande esemplare di San Martino a Cellole (oggi in deposito nella Pinacoteca Nazionale di Siena). Alla forza delle corporature di Marco fa invece riferimento un altro piccolo *Crocifisso* della chiesa di San Michele Arcangelo a Vico Alto (Siena). Dal quarto decennio in avanti si afferma invece la concezione di figure maggiormente rilassate e di patetica dolcezza nella caratterizzazione dei volti, che si dimostrano in linea con gli sviluppi delle eleganti figurazioni gotiche dipinte da Simone Martini e dai suoi collaboratori. Su questa traccia si pongono con diverse soluzioni i *Crocifissi* di Giovanni di Agostino, oggi nella chiesa di San Lorenzo a Poggibonsi e nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, e il *Crocifisso* di Lando Pietro (1338), sostanzialmente distrutto durante la seconda guerra mondiale, ma oggi giudicabile da una vecchia fotografia dell'intero e dai resti del bellissimo volto, conservato nel Museo della Basilica dell'Osservanza (cfr. A. Bagnoli, in ***Scultura dipinta*** **1987**, pp. 46-48 e 65-68).

Anche il *Crocifisso* che qui si presenta può ascriversi a quest'ultima tendenza, avendo elementi di amara tenerezza nella definizione del volto e di delicata ricercatezza nella posa sinuosa del corpo, che si percepisce in particolar modo dallo sguardo dal basso. I tratti di stile di questa scultura sono così ben marcati da favorire un efficace e stringente confronto con le opere del raro Goro di Gregorio, maestro del quale restano capolavori marmorei come la densamente ornata e figurata Arca di San Cerbone (Massa Marittima, Cattedrale), firmata e datata 1324, il sepolcro del giurista Guglielmo di Ciliano (morto dopo il 24 aprile 1324), oggi nel cortile del Rettorato dell'Università degli Studi di Siena (cfr. in ultimo **Bartalini 2005**, pp. 89-125), il sepolcro dell'arcivescovo di Messina Guidotto d'Abbiate (morto nel 1333) e la splendida *Madonna con il Bambino*, cosiddetta 'degli storpi' (Messina, Museo Regionale), che probabilmente era connessa al monumento funebre per il presule Guidotto, al quale Goro forse già lavorava dal 1326 (cfr. in ultimo **Bardelloni, Bartalini 2011**).

Per cogliere le strette analogie di questo *Crocifisso* con le opere di Goro occorre guardare sia all'astratto sistema dei panneggi sia alle forme del



Dopo il restauro, particolare del costato

Dopo il restauro, retro (con braccia smontate)

volto e delle dita. Le lunghe e lente falcate sulla parte frontale del perizoma sono variazioni di quelle che movimentano gli abiti degli studenti a lezione da Guglielmo di Ciliano, scolpiti nella fronte di sarcofago del monumento all'illustre giurista, e pure le ampie vesti della *Madonna* di Messina. Anche le pieghe a virgola, scavate sul verso del perizoma, e i bordi sinuosi corrispondono alle soluzioni adottate da Goro.

Per la forte svasatura, la fronte ampia e bombata, il mento stretto, la testa del *Crocifisso* ha caratteri di stretta parentela con quelle degli studenti nel sepolcro di Guglielmo di Ciliano e con quella dell'*Angelo che tiene un sudario*, resto di un monumento funebre oggi conservato nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano. Nel *Crocifisso* le dita definite come sottili bastoncini cilindrici ben corrispondono a quelle semplificate e disossate di tante altre figure di Goro. Ma rispetto a tutte le altre opere di questo scultore, il *Crocifisso* ligneo mostra un'inedita definizione del volto, che ben esprime il rilassamento delle membra *post mortem*, grazie all'intaglio della bocca dolorosamente aperta in uno stato di commovente *pathos*. All'efficace risultato concorre anche la stesura pittorica dell'incarnato pallido e tenero, che permette di constatare comunanza di intenti fra questa figura tridimensionale e quella presente nella grande *Crocifissione* affrescata sulla parete della navata destra della collegiata di San Gimignano, all'interno del ciclo delle *Storie di Gesù*, che fu eseguito intorno alla metà degli anni Trenta del secolo dai fratelli Lippo e Tederigo Memmi (cfr. in ultimo **Bagnoli 2009**).

Acquistata la consapevolezza di aver recuperato una notevole opera del grande scultore, resta da domandarsi la ragione della presenza nell'arcipretura di Roccalbegna, dal momento che non sussistono evidenze concrete per supporne una diversa provenienza, nonostante il *Crocifisso* non sia stato citato nella sommaria catalogazione del 1921. Contrariamente a quanto può sembrare ai nostri occhi, nella prima metà del Trecento l'antico centro montano posto sulle pendici grossetane dell'Amiata ebbe un'importanza notevole per il Comune di Siena, che ne finanziò l'ampliamento urbano e vi insediò un presidio militare e una sede amministrativa. Questo aspetto è stato di recente sottolineato da Federico Carlini, affrontando lo studio del grande trittico dipinto per la chiesa maggiore di Roccalbegna, dove Ambrogio Lorenzetti raffigurò nel pannello centrale una *Maestà con Santi* e nei pannelli laterali *San Pietro* e *San Paolo*, i titolari della chiesa (F. Carlini, in ***Ambrogio Lorenzetti* 2017**, pp. 316-320). Se è lecito supporre che i signori Nove di Siena, in qualità di patroni della chiesa, abbiano in qualche modo dato o favorito l'incarico ad Ambrogio, che almeno dalla metà degli anni Trenta era il pittore principale del Comune, è altrettanto probabile che lo stesso sia accaduto anche per la commissione del *Crocifisso* che qui interessa.

Bibliografia

Corridoni 1975, p. 209; **Corridoni, Santioli 1987**, p. 196; **Santi 1987**; B. Santi, in ***Guida storico-artistica* 1995**, p. 216; C. Prezzolini, in ***Il mio paese* 1997**, p. 70; B. Santi, in ***L'Amiata* 1999**, p. 149.

Relazione di restauro

Stato di conservazione e tecnica esecutiva

Il *Crocifisso* ligneo era collocato in alto, sopra l'altare della chiesa, e nonostante la distanza visiva poi attenuata dall'ausilio di una scala, si sono potute rilevare sulla superficie molte stesure irregolari di ridipinture di varia natura (fig. 1). L'opera scolpita a tutto tondo si presentava ancorata alla croce mediante chiodi in ferro.

Come messo in evidenza dalle lacune di colore originale, risultava presente, su tutta la superficie del supporto ligneo intagliato, l'incamottatura, una tela sottile imbevuta di colla animale, adesa direttamente sul legno al fine di attutirne contrazioni e rigonfiamenti rispetto ai soprastanti strati preparatori e pittorici. La scultura, alta poco meno della grandezza naturale, è intagliata in un tronco, che sembra essere noce (*Juglans regia*), aperta dal lato tergale e svuotata dalle spalle fino all'altezza del perizoma per alleggerirne il peso ed eliminare il midollo, causa di tensioni interne, evitando così spaccature e deformazioni del legno. Erano inoltre visibili sulla superficie pittorica, poiché leggermente rialzati rispetto all'intaglio, cinque cavicchi, sia sul lato anteriore che posteriore del torace. Tali elementi erano usati per chiudere l'apertura del legno eseguita sulla schiena, dove appariva un gancio metallico di ancoraggio alla croce, le cui ali erano state ribattute all'interno della cavità lignea.

Si poteva inoltre osservare il volto del Cristo, reclinato sul lato destro, con gli occhi quasi chiusi e la bocca semiaperta; la testa, ricavata sempre dal tronco pieno e leggermente scavata internamente; i rossi capelli intagliati, con le grandi ciocche ricadenti in parte sulle spalle e sulla schiena. Anche il cordone a tenuta dei capelli risultava scolpito nel legno.

Grazie alle sue caratteristiche iconografiche, l'opera era oggetto di culto per la comunità locale durante il periodo pasquale: il Cristo infatti poteva essere rimosso dalla croce e con le sue braccia snodabili posto in posizione supina per l'adorazione: entrambi gli snodi delle spalle, presentano un paletto ligneo cilindrico, realizzato in epoca recente, a tenuta delle due braccia perché non scendano (fig. 2). Questa soluzione di vincolo permette una certa mobilità delle braccia stesse che possono essere facilmente rimovibili.

Nell'analisi dell'opera sono state rilevate due fessurazioni longitudinali importanti, forse uno spacco da ritiro, sia sul fianco sinistro che destro della scultura relative al perizoma sulle quali, in un passato restauro, era stata incollata della tela di lino a sostegno delle rotture: questo rilevante problema strutturale non era visibile prima della rimozione delle molte ridipinture.

Attualmente il *Crocifisso* conserva una policromia di grande raffinatezza, probabilmente tempera stesa su una doppia preparazione a gesso e colla: uno strato di gesso a granulometria relativamente grossolana (gesso grosso), l'altro a gesso sottile e fine granulometria. I pigmenti che compongono tale policromia sono risultati essere il bianco di piombo e radi e minuti granuli neri carboniosi per gli incarnati, ocre arancio-brune per i capelli, bolo rosso, bianco di piombo per il perizoma, che presenta attualmente una decorazione lungo tutto il suo perimetro inferiore a foglia d'oro zecchino steso a guazzo su bolo rosso, poi punzonato, a simulare un prezioso tessuto.

In generale la scultura appare in un ottimo stato di conservazione, a eccezione delle dita dei piedi che mostravano alcune bruciature di candele. Sulla superficie dell'intera policromia era presente del materiale eterogeneo: polvere, depositi organici e uno strato ceroso offuscato e grigio. Le prove di pulitura sull'incarnato hanno permesso di individuare almeno quattro cicli di ridipinture sull'intera scultura: nell'insieme questa sequenza di materiali eterogenei sovrapposti alterava, modificandolo stilisticamente, l'aspetto estetico dell'opera. Gli strati pittorici originali, pur se

1. Prima del restauro, particolare del busto

2. Prima del restauro, particolare del retro

3. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel perizoma

5. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel volto

4. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel busto

in buono stato di conservazione, mostravano alcune zone lacunose che lasciavano il legno di supporto a vista. I rari sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione hanno dato luogo a fenomeni localizzati, sulle dita delle mani, dei piedi e lungo le due fessurazioni del perizoma. Inoltre alcune vecchie stuccature sempre relative a passati restauri apparivano sollevate e frantumate per la perdita di adesione al supporto ligneo.

Intervento di restauro

L'intervento di restauro ha avuto come principali obiettivi il recupero della leggibilità della composizione tridimensionale e plastica, la conoscenza della tecnica pittorica e di conseguenza, l'acquisizione di dati diagnostici per indagarne lo stato conservativo; nel nostro caso la scelta etica ha dato rilievo all'istanza estetica che ha prevalso su quella storica, proprio per restituire valore al *Crocifisso* di Roccalbegna che il tempo e l'incuria avevano alterato.

Il complesso lavoro di pulitura e rimozione delle coloriture sovrapposte sulla superficie del *Crocifisso* ligneo nel corso dei secoli è stato preceduto dallo svolgimento delle indagini stratigrafiche, finalizzate a individuare la natura mineralogica delle stesure di colore sovrapposte nel tempo, la relativa collocazione delle fasi di ridipintura e la tecnica di esecuzione originaria dell'opera. Le analisi hanno fornito anche elementi conoscitivi importanti per ricostruire i procedimenti esecutivi più antichi; tre sono stati i prelievi di micro-frammenti di colore effettuati: uno sul carnato della schiena, uno sul perizoma e un terzo sui capelli.

Le indagini compiute al microscopio ottico polarizzatore, sulle sezioni sottili e opache, hanno rilevato la presenza di almeno quattro interventi pittorici sovrapposti, eseguiti in periodi differenti, per un totale di nove strati significativi di cui quattro stesure di colore, intervallate da cinque pellicole di sostanze organiche ingiallite e/o pellicole di aspetto stratificato di probabile natura oleoresinosa, di cui la numero D6 di considerevole spessore e di un particolare colore decisamente ambrato, infiltrato nelle micro-fratture degli strati sottostanti. Alcune ridipinture presentavano un legante a *medium* oleoso, altre *medium* proteico. L'ultimo strato, il numero 7, forse l'originale, è ben presente e conservato su tutta la superficie della scultura e si trova subito al di sotto dello strato ambrato di notevole spessore.

In accordo con la direzione lavori è stato quindi deciso di rimuovere tutti gli strati di materiali sovrapposti che deturpavano la superficie dell'opera, per portare in evidenza il carnato originale, o comunque il più antico in senso cronologico. Tale identica stratificazione si è riscontrata sia sul perizoma che sui capelli, dove quattro sono i cicli pittorici, formati da svariate stratificazioni di colore e pellicole organiche alterate (figg. 3-6).

Per quanto riguarda lo strato D6, sugli incarnati, si sono riscontrati il notevole spessore, l'estrema adesione allo strato originale e la compattezza materica, per cui la rimozione è stata eseguita con lenti binoculari a ingrandimento variabile e tramite applicazione di un chelante a base di acido citrico, steso interponendo un foglio di carta giapponese sul colore. Tale strato oleo-resinoso era stato steso su tutta la superficie dell'opera, compresi capelli e perizoma: si infiltrava tra le micro-fratture e le anse di corrosione della stesura sottostante, per cui è riferibile a un intervento di epoca successiva a quello originario.

Verificata la tenuta degli strati costitutivi si è proceduto con la fase importante della pulitura del film pittorico. Prima di eseguire i test di solubilità, l'intera superficie è stata osservata scrupolosamente, in particolare il *verso* della scultura dove le zone a contatto della croce vengono generalmente risparmiate dalle varie ridipinture, proprio perché non raggiungibili.

L'intervento si è svolto in fasi diverse, strato per strato perché vari e differenziati sono risultati i materiali da rimuovere: iniziando dai pigmenti a legante oleoso fino a quelli a legante proteico. La miscelazione dei solventi per la pulitura è sempre stata effettuata in supportanti a base di gel acquosi, sostanze gelificate in sospensione, che consentono ai prodotti impiegati di non penetrare in profondità. La lavorazione degli strati non originali è stata fatta con l'applicazione a pennello di *solvent gel* a polarità stabilita secondo le indicazioni dei test, come detto sopra.

I distacchi e i sollevamenti del film pittorico sono stati consolidati con resina termoplastica Aquazol 500 diluita in acetone. Si è poi proceduto con il ripristino delle parti lignee mancanti: il *verso* della spalla destra e una piccola estremità della ciocca sinistra dei capelli. Sulle lacune riguardanti perdita di colore e di preparazione è stato deciso di eseguire le stuccature con gesso e colla, per ristabilire l'unità strutturale del film pittorico con la necessaria imitazione di superficie, reintegrate in un secondo momento con colori ad acquerello e pigmenti puri miscelati in un legante a vernice, tramite velature sovrapposte nel rispetto del principio di reversibilità secondo i metodi decisi con la direzione lavori, limitandosi all'integrazione delle lacune stuccate e alla velatura puntuale delle sole abrasioni che con la loro presenza interrompevano la lettura del tessuto pittorico originale. A conclusione dell'intervento, uno strato protettivo a base di vernice idrorepellente è stato steso a pennello sulla superficie dipinta.

La scultura è stata sottoposta alla disinfestazione in ambiente anossico.

La croce lignea è composta da due bracci a sezione rettangolare; su quello orizzontale è stato posto il cartiglio con l'iscrizione «INRI». Il legno decorato a tempera marrone risultava danneggiato in varie zone dall'attacco di insetti xilofagi. La superficie è stata pulita poiché presentava uno spesso strato di polvere e sporco. Anche in questo caso il restauro conservativo ha compreso le operazioni di fissaggio della pellicola pittorica sollevata tramite imbibizione di resina acrilica in dispersione acquosa, la disinfestazione con permetrina disciolta in essenza di petrolio per prevenire un eventuale attacco da parte di insetti xilofagi. Le lacune sono state stuccate e reintegrate con colori ad acquerello e a vernice con pigmenti puri tramite velature sovrapposte.

6. Durante il restauro, successione degli strati pittorici nelle zone del corpo

22. Paolo Veneziano
(documentato dal 1333 - data di morte tra il 1358 e il 1362)
Coro di angeli
1345 ca

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
37 × 59,3 cm

iscrizioni
sul *verso*, in alto: «REGINA CELI LETARE ALELVIA»

provenienza
collezione Nevin, 1907; collezione Wurts, 1933

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 7698)

scheda storico-artistica
Stefano Petrocchi

relazione di restauro
Carlotta Banchelli, Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Sabrina Menniti

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

Il dipinto raffigura un coro di angeli musicanti con i rispettivi strumenti entro un campo dorato di forma triloba; in basso una porzione di cielo stellato.
Il retro della tavola, composta da una venatura verticale, presenta un'iscrizione di apparente origine settecentesca che riporta le parole «del B[ea]to angelico»; un sigillo di ceralacca con le iniziali «A» e «H» non identificato e infine il cartellino della vendita della collezione Nevin, da dove proviene il dipinto («Vendita del Rev. R.J. Nevin / Roma aprile 1907, / N° 37. Scuola Veneziana primitiva / Influenza bizantina. / Concerto di Angeli sopra la volta stellata / del Cielo. Iscrizione: *Regina celi letare / aleluia* / Lire 900+45»). Il prezzo dell'opera attesta la somma pagata da George Washington Wurts che acquistò per la sua collezione il dipinto, come documentato da una lettera di Frederick Mason Perkins a Bernard Berenson del novembre 1907 (***Voglia d'Italia* 2017**, pp. 490-491).
Mentre è ignota la provenienza originaria dell'opera, il frammento degli angeli musicanti ne suggerisce la collocazione sulla sommità di una pala raffigurante un'*Incoronazione della Vergine*. Le numerose opere di scuola veneziana possedute dal reverendo Robert Nevin e provenienti dall'area marchigiana, particolarmente ricca dal Trecento al Quattrocento di dipinti di produzione lagunare, consentono di ipotizzare un'analoga provenienza anche per questo frammento con gli angeli. Il reverendo Nevin, rettore della chiesa romana di St. Paul Within the Walls a via Nazionale, mostrò la sua cospicua collezione di primitivi italiani a Mary Berenson che circa questo dipinto si espresse in un appunto (nel 1900) con un'attribuzione in favore di Lorenzo Veneziano. Molto presto tuttavia si fece strada l'attuale riferimento a Paolo (**Sandberg Vavalà 1930**) pressoché unanimemente accettato negli interventi successivi e più recenti.
Paolo Veneziano era figlio del pittore Martino e ha rappresentato la personalità di maggiore spicco della pittura lagunare dagli anni Trenta fino ai Cinquanta del Trecento. La prima opera riconosciuta, il polittico di Vicenza del 1333, ha fatto supporre una nascita intorno alla fine del Duecento. Sulla formazione del pittore si sono aperte ipotesi divaricanti che orientavano verso una filiazione dalla produzione riminese (Giuliano e Pietro da Rimini) legata alla fondamentale presenza di Giotto a Padova, e di contrapposto il riconoscimento di un personale sapiente magistero che bilanciava elementi gotici e paleologhi maturato nella città di origine. Quest'ultimo indirizzo critico, sostenuto da molti esperti a cominciare da Viktor **Lazarev** (1954), ancorava le sue convinzioni nell'analisi del polittico di

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con gli angeli centrali

Dopo il restauro, particolare con l'angelo in basso a destra

Vicenza, la prima opera rinvenuta firmata dal pittore e datata 1333 per la locale chiesa francescana.
Il primo documento rintracciato riguardante Paolo Veneziano è di due anni dopo (1335) e vi si attestava la residenza dei due fratelli Marco e Paolo presso la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Di Marco, denominato anch'esso «magister» e da considerarsi presumibilmente come fratello maggiore di Paolo, si ricordava la sua attività di pittore e vetraio «ad modo Theutonicum», in cui si voleva definire un carattere stilistico di tipo gotico, seppure altri abbiano suggerito un riferimento tecnico che alludeva all'uso di ricette e accorgimenti di origine tedesca. Tuttavia l'opera successiva firmata e datata 1340 (Milano, collezione Crespi), una *Madonna con Bambino* appartenente a un complesso pittorico disperso di maggiori dimensioni, conferma un sempre più deciso irrobustimento dei ca-

Dopo il restauro, particolare con gli angeli in alto a sinistra

ratteri naturalistici ed espressivi e una costruzione lineare marcata ed energica. Questi motivi stabiliscono la definitiva svolta verso la civiltà figurativa gotica del maestro ottenuta per converso anche con il vigile controllo dell'eleganza esornativa della formazione giovanile bizantina, che soggiace sempre alle sue produzioni. Il raggiungimento di esiti pittorici sempre di maggiore qualità attraverso il complesso e delicato equilibrio di questi due poli condusse l'artista a divenire il riferimento del potere politico dogale. In quello stesso 1340, legato a un documento testamentario dell'anno precedente, il pittore realizzò la tavola in forma di lunetta sovrastante il monumento funerario del doge Francesco Dandolo (Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari) nella quale sono raffigurati Francesco Dandolo ed Elisabetta Contarini presentati alla Vergine con il Bambino da san Francesco e santa Elisabetta d'Ungheria. Un sempre più efficace naturalismo dell'immagine, la gestualità che raggiunge gli estremi della concitazione fanno di quest'opera uno dei momenti cruciali nella produzione del pittore. L'elezione a doge di Andrea Dandolo (1343-1354), personale amico di Francesco Petrarca e assertore del destino politico di Venezia come erede di Bisanzio, portò all'incarico più prestigioso dell'artista, che ormai si qualificava come pittore della Serenissima. Paolo e la sua bottega ricevettero la commissione della *Pala feriale* (Venezia, Basilica di San Marco, Museo Marciano), elemento decorativo che doveva celare ai fedeli, durante i giorni non festivi, la *Pala d'Oro*, posta sull'altare maggiore della Basilica di San Marco. Il 20 maggio 1343 fu stanziata l'ingente somma di 400 ducati d'oro che venne utilizzata probabilmente non solo per il lavoro di restauro e ricollocazione della sacra e preziosissima pala nella intelaiatura orafa di gusto gotico, ma anche per l'esecuzione della tavola dipinta. Questa venne consegnata il 22 aprile 1345, a firma di Paolo e dei figli Luca e Giovanni. Ancora per la massima autorità politica veneziana Paolo produsse il 20 gennaio 1347 per 20 ducati d'oro una tavola nella cappella di San Nicola in Palazzo Ducale, perduta nell'incendio del 14 settembre 1483.

Nello stesso anno (1347) Paolo firmava la *Madonna con il Bambino e otto angeli* (Cesena, Museo Diocesano e della Cattedrale, dalla parrocchiale di Santa Maria a Carpineta), dove l'artista raggiungeva una particolare ricchezza materica sorretta da un grafismo sempre più raffinato che tuttavia stempera in ritmi paludati la vivacità espressiva gotica. Proprio a tale fase stilistica e quindi a questo stretto giro di anni è stata convincentemente collocata la tavoletta Wurts di Palazzo Venezia (**Muraro 1969**, pp. 58, 134). Alle considerazioni estetiche è stato aggiunto un altrettanto efficace confronto formale tra gli angeli musicanti con i medesimi soggetti che a Cesena reggono il manto regale della Madonna: la sovrapponibilità delle figure, dei caratteri e dei colori induce a datare l'opera di Palazzo Venezia a ridosso di questa di Cesena e quindi entro il quinto decennio del Trecento. Successivamente il vigore e la carica emotiva dei dipinti veneziani degli anni Trenta riaffiorano nelle opere finali. Il capolavoro che rappresenta anche l'ultima sua testimonianza, l'*Incoronazione della Vergine* (New York, The Frick Collection) eseguita insieme al figlio Giovanni nel 1358, rivela fisionomie sempre più slanciate. Il dipinto era un tempo scomparto centrale del polittico posto sull'altare maggiore della chiesa dei domenicani a San Severino Marche, affiancato da otto figure di *Santi* (*Caterina d'Alessandria, Michele Arcangelo, Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Filippo apostolo, Domenico* e *Orsola*) oggi nella locale Pinacoteca comunale, di eleganza leggiadra anticipatrice feconda del gotico estremo che in quelle terre prepara l'avvento di Gentile da Fabriano. La morte di Paolo si desume avvenuta prima del 1362 poiché in una causa civile il figlio Marco è ricordato «quondam magistri Pauli pictoris».

Bibliografia

Sandberg Vavalà 1930; **Lazarev 1954**; **Muraro 1969**, pp. 58, 134; M. Minardi, in ***Voglia d'Italia* 2017**, p. 194.

Relazione di restauro

Prima di iniziare il lavoro di restauro l'opera è stata studiata attentamente con l'osservazione a luce frontale e a luce radente. In particolare quest'ultima ha evidenziato elementi della tecnica di esecuzione e dello stato di conservazione (figg. 1-2).

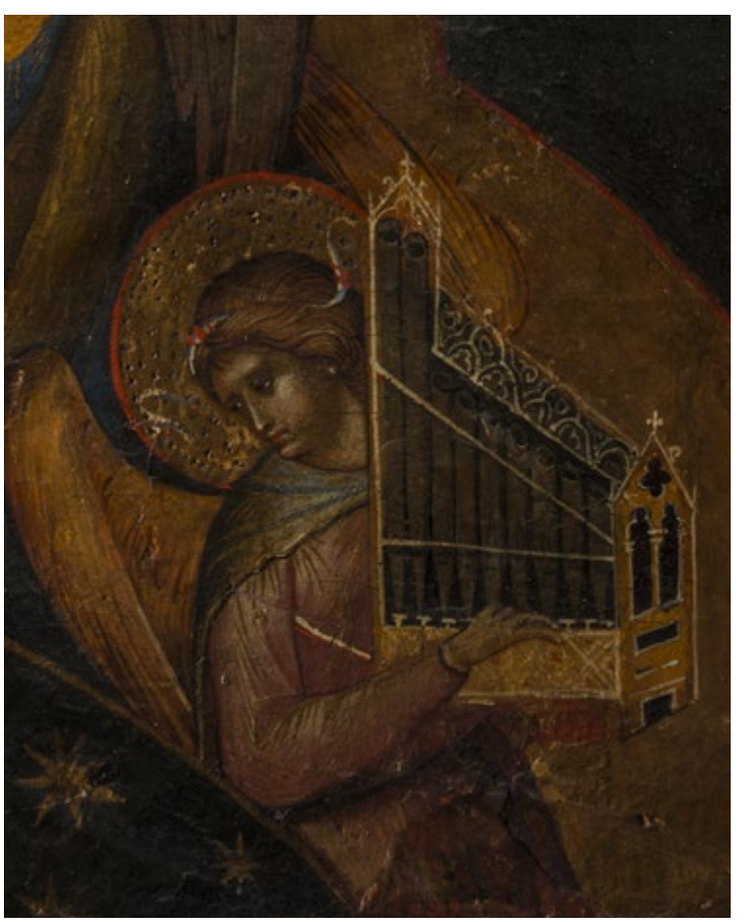
L'icona è ricavata dalla parte sommitale di una tavola in pioppo di maggiori dimensioni, come indicato dalla brusca interruzione della volta stellata; la tecnica esecutiva rientra nella tipologia dei dipinti su tavola di origine trecentesca, che utilizza come supporto ligneo le tavole ottenute da taglio tangenziale oppure radiale dei tronchi. Sul supporto ottenuto da una tavola singola, oppure da più tavole assemblate, era applicata una tela di lino unica o a strisce. Questa pratica dell'«impannare in tavola» è ben descritta da Cennino Cennini come espediente per formare una superficie omogenea a copertura dei difetti del legno e dei punti di giunzione delle assi, e creare tra la tavola e la preparazione a gesso e colla, una sorta di cuscinetto per ammortizzare i movimenti del legno. In questo caso si ha una tavola unica circondata da una sottile cornice non originale, ma applicata successivamente alla riduzione dimensionale.

Nella pellicola pittorica dei dipinti su tavola tra XIV e XV secolo si utilizzava come legante per i pigmenti la tempera all'uovo. La presenza di questo legante è evidenziata dalla particolarità del cretto che segna il fondo blu scuro e gli incarnati con leggere linee perpendicolari e che è proprio dei fenomeni di invecchiamento tipici della pittura a tempera.

Le figure angeliche e gli strumenti musicali sono dipinti con pennellate minuziose e precise, secondo la tradizione miniaturistica dei codici medievali: gli artisti che dipingevano su supporti mobili e dipinti murali erano spesso abili miniatori che utilizzavano la stessa precisione per immagini di più grandi dimensioni.

Di grande effetto è anche l'uso degli elementi dorati, strettamente legato alla tradizione orafa tardogotica, e proprio attraverso la storia dell'utilizzo della lamina d'oro e dell'evoluzione della tecnica e dei particolari si può raccontare la storia della pittura veneziana, dalla fine del Duecento alla metà del Quattrocento. Lo studio dei punzoni e più in generale degli ornati in oro ha mostrato come questi particolari possono caratterizzare il lavoro e la bottega di un determinato artista. Nel coro degli angeli la lamina d'oro è applicata a guazzo su una preparazione a bolo rosso. La tecnica a guazzo si riconosce dalla caratteristica lucentezza conferita dalla brunitura. Sulla preparazione a gesso e colla veniva applicato in più stesure il bolo: un silicato di alluminio, terroso, miscelato con chiara d'uovo e acqua, che con le sue diverse colorazioni determinava le varie trasparenze dell'oro. In questo caso si tratta di bolo rosso, il più utilizzato fra Tre e Quattrocento perché ritenuto più pregiato per la sua colorazione calda in grado di accentuare la lucentezza della sottile foglia d'oro. Le foglie d'oro erano applicate l'una accanto

1. Tecnica di esecuzione: particolari con la punzonatura dell'oro e la pellicola pittorica a tempera



2. Prima del restauro, particolare dello stato di conservazione

3. Durante il restauro, consolidamento con colla animale e uso del termocauterio

4. Durante il restauro, pulitura della superficie

all'altra con leggera sovrapposizione. Successivamente il lavoro era concluso con la brunitura: la superficie veniva lucidata con una pietra d'agata passata a pressione sulla lamina. La brunitura era possibile solo in presenza di una doratura a guazzo in quanto solo la caratteristica duttilità del bolo permetteva la levigatura della superficie preparatoria e la conseguente lucidatura della lamina soprastante.
Oltre alla brunitura dei fondi si riconosce la lavorazione a punzone per le aureole. Qui si evidenziano almeno tre tipi di punzone riconducibili alla scuola veneziana e in particolare a Paolo Veneziano: un punzone con occhio a stellina lungo il bordo circolare, il caratteristico punzone a tre bolli e uno singolo più piccolo per seguire le volute dei racimoli. Nelle volute si nota la traccia dell'incisione. Le lumeggiature dei particolari delle vesti e delle ali sono realizzate con la tecnica dell'oro applicato a missione. Sulla campitura cromatica era riportato con lo spolvero il motivo decorativo da realizzare in oro, che successivamente era ripassato con il mordente. Questa miscela adesiva a base di oli e resine avrebbe infine garantito il fissaggio della foglia d'oro esclusivamente nei punti stabiliti. La presenza di questo materiale si riconosce dal colore scuro visibile attraverso le piccole mancanze delle lumeggiature dorate.

L'analisi dello stato di conservazione ha messo in luce la presenza di interventi di restauro precedenti e di alcuni elementi che compromettevano il pieno apprezzamento dei particolari. Il fondo scuro e la volta stellata risultavano molto compatti e scuri. Dal confronto con le campiture scure di altre opere di Paolo Veneziano e più in generale della pittura gotica e tardogotica veneziana, si è avuta la sensazione di una pesante ridipintura. Allo stesso modo, osservando la foglia d'oro si è potuta notare la differenza di crettatura e di conservazione di alcune zone, a indicare una ridoratura di alcuni particolari. A riprova di ciò, sui nimbi era visibile la mancanza e la sostituzione di alcune stelline punzonate con piccole 'x' per distinguere l'intervento di restauro dai particolari originali. Infine la vernice che ricopre la superficie, un protettivo applicato in tempi recenti, appariva molto spessa.
Per quanto riguarda lo stato di conservazione, l'opera presentava un deposito superficiale di polvere grassa diffusa sulla superficie e un imbrunimento generale dovuto all'ingiallimento della vecchia vernice. Il fondo oro e le figure apparivano di tono arancio, tanto che tutti i rapporti cromatici risultavano alterati e la profondità dei piani compromessa. Lungo il bordo perimetrale della bacchetta dorata erano presenti piccole lacune; sul volto del secondo angelo di destra e del primo angelo di sinistra della fila in basso, era visibile una deformazione della planarità della pellicola pittorica. Il supporto ligneo aveva subito un intervento di restauro, probabilmente ascrivibile al periodo in cui la tavola era stata ridotta e riadattata per un uso antiquariale. Nel tempo il naturale movimento del legno, in risposta alle variazioni dei parametri termoigrometrici dell'ambiente circostante, aveva portato alla ripercussione delle tensioni in tutti gli strati preparatori creando fratture e perdita di planarità. Trattandosi di deformazioni irreversibili, è possibile solo monitorarne la stabilità ed evitare che aumentino. È necessario pertanto conservare l'opera in condizioni termoigrometriche stabili e monitorare la struttura di rinforzo tuttora presente sul retro. In corrispondenza delle zone di maggior sforzo, è stata rilevata la presenza di piccoli distacchi della pellicola pittorica e della lamina dorata.

La prima operazione di restauro è consistita nel consolidamento dei distacchi con infiltrazioni di materiali compatibili con la tecnica originale (fig. 3). Come adesivo è stata utilizzata una colla animale, applicata a caldo con la siringa. I punti di infiltrazione sono stati sottoposti a pressione controllata con utilizzo del termocauterio: una piccola lama, che con il calore regolato da un termostato e la pressione esercitata dall'operatore, permette la riattivazione della colla e il risanamento dei difetti di

5. Durante il restauro, stuccatura

6. Dopo il restauro, particolare

adesione degli strati preparatori. Dopo il consolidamento si è proceduto alla pulitura superficiale della vernice in quanto non ne era necessaria la rimozione totale (fig. 4). Ogni intervento di pulitura con asportazione della vernice porta a un contatto diretto con i materiali originali che rende quest'operazione estremamente delicata. Perciò, visto lo stato di conservazione buono del film pittorico e del protettivo stesso, si è deciso per una rimozione dei depositi di polvere e una riduzione dell'interferenza della vernice protettiva. Dopo la spolveratura con pennelli morbidi e una micro-aspirazione, la vernice è stata pulita a tamponicino con una soluzione a pH tamponato di acqua e citrato di ammonio al 3% e minima aggiunta di un tensioattivo. Tale scelta metodologica ha permesso di rispettare lo strato protettivo e di rimuovere unicamente lo sporco superficiale costituito da sostanze grasse e minerali presenti nella polvere depositata, e di alleggerire notevolmente l'ingiallimento visibile sulla doratura. Ultimata la pulitura sono state eseguite le stuccature (fig. 5) delle piccole lacune con colla di coniglio e gesso di Bologna; il ritocco delle stuccature è stato effettuato ad acquerello con i colori per restauro Winsor & Newton, mentre le abrasioni più evidenti e profonde della lamina dorata sono state velate con piccole pennellate di oro zecchino 22k, stemperato in gomma arabica. Questo tipo di integrazione della lamina dorata risale alla tecnica antica dell'ʻoro in conchigliaʼ, largamente utilizzata anche da Paolo Veneziano per conferire brillantezza ai colori: la delicata polvere d'oro era applicata con sottili velature sulle campiture cromatiche. Nel restauro, con la polvere d'oro stemperata in gomma arabica, oggi sono equilibrate le disomogeneità più evidenti dei particolari dorati pur rispettando i principi di minimo intervento, riconoscibilità e reversibilità del restauro moderno. Le abrasioni superficiali della pellicola pittorica sono state ritoccate con colori a vernice per restauro Maimeri. Per rendere la superficie omogenea e proteggere l'intervento fatto, è stato applicato a spruzzo un leggerissimo strato di vernice *Retoucher* diulita con essenza di petrolio. Il retro della tavola presentava i segni di un vecchio attacco di insetti xilofagi e della riduzione di spessore del supporto: le gallerie degli insetti appaiono sezionate dal taglio. Sulla superficie lignea, dopo la rimozione meccanica della polvere si è applicato a pennello un prodotto antitarlo a base di permetrina (fig. 6).

23. Ambito Italia settentrionale (Veneto)
Cassone nuziale con motivi araldici e Fontana d'Amore
inizio del XV secolo

tecnica/materiali
legno di pioppo e pastiglia, trattata a finto cuoio e dipinta

dimensioni
65 × 171 × 67 cm

iscrizioni
su alcuni cartigli della cornice: «AMORE»

provenienza
acquisto G. Salvadori, Firenze, 1921

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 3043)

scheda storico-artistica
Simona Ciofetta

relazione di restauro
Carlotta Banchelli, Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Sabrina Menniti

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

Il cassone nuziale, in pastiglia dipinta, costituisce un esemplare di rara qualità. Il fronte, lievemente bombato, è diviso in tre scomparti da una cornice a fascia con motivi floreali e cartigli a voluta. Nei due scomparti laterali sono raffigurati due leopardi araldici che indossano ciascuno un elmo con alto cimiero a forma di uccello e affiancano uno stemma; nello scomparto centrale compaiono di nuovo due leopardi simmetricamente disposti ai lati di una fontana. I due fianchi sono decorati con rosoni; sul retro è dipinto, con una fattura invece piuttosto corsiva, un gallo tra girali con fiori. Mobile da riposto diffuso sin dal Medioevo, di dimensioni adatte a essere trasportato e a contenere in maniera ordinata vesti o biancheria in strati sovrapposti, soprattutto dal XIV secolo il cassone si lega allo svolgimento dei riti nuziali, che si concludevano con la *domumductio*, la parata che accompagnava la sposa alla sua nuova abitazione (**Lurati 2007**, pp. 35-42). Secondo la consuetudine, in uso fino al terzo quarto del XV secolo, essa recava con sé una coppia di cassoni con il corredo nuziale, che per la ricchezza del contenuto, ma anche per la loro preziosa decorazione, dimostravano il rango della sposa e della sua famiglia. Giunti a destinazione, i mobili trovavano la loro naturale collocazione nella camera matrimoniale dove, se muniti di coperchio piano, potevano fungere da pedana per il letto se addossati alle sponde, o da sedili se posti lungo le pareti.

La decorazione dei cassoni assume dunque notevole importanza, soprattutto dalla metà del Trecento, dapprima dipinta e quindi con motivi a rilievo in pastiglia, spesso dorati, talora imitanti tessuti preziosi o pellicce, simulando un rivestimento pregiato dell'oggetto. La produzione di cassoni decorati a pastiglia inizia nel XIV secolo, proseguendo nei due secoli seguenti; in principio si sviluppa in Toscana, a Siena, Firenze, Lucca, diffondendosi poi con grande fortuna in Umbria, a Venezia e in Italia set-

Prima del restauro, fronte

Dopo il restauro, veduta di trequarti

Dopo il restauro, fronte e retro

tentrionale. Definita da alcuni 'gesso', in sintonia con la terminologia adottata da Cennino Cennini, la pastiglia è uno stucco finissimo che, oltre al gesso e alle colle animali, può prevedere un'ampia gamma di ingredienti, quali uovo, farine, bianco di piombo (**Terenzi *et alii* 2009**; cfr. **Chiarugi 2015**, pp. 73-79). Le tematiche decorative sono inizialmente costituite soprattutto da motivi ornamentali o geometrici ripetuti e combinati per lo più con animali araldici affiancanti gli stemmi degli sposi; in seguito questi lasceranno il posto a motivi di gusto rinascimentale, come figure e ornati di ispirazione classica, anche combinati con scene dipinte.
In questo caso la decorazione si presenta con un rilievo piuttosto basso, suddivisa in tre riquadri profilati da una cornice a fascia in alto e in basso, con quattro colonne o fasce vertica-

Prima del restauro, lato breve

Dopo il restauro, particolare del fronte con due leopardi araldici e Fontana d'Amore

Dopo il restauro, particolare del fronte con due leopardi araldici e stemma

li, finemente ricoperta da ornati. Il rilievo digrada verso il fondo senza contorni netti, ma creando una superficie arrotondata e continua; i contorni e i dettagli delle figure sono definiti da fini linee punzonate. Punzoni diversi si alternano su cornici, modanature e profili con piccoli cerchi, perle, fiori; anche gli sfondi sono ricoperti da sottili ornati vegetali, creando motivi ripetuti di girali di foglie. Oltre al trattamento cromatico a finto cuoio, applicato su un bolo rosso che emerge in più punti, molte parti sono definite dalla policromia, oggi apprezzabile con difficoltà per una generale uniformazione verso il bruno ma meglio riconoscibile dopo la pulitura: rossi, blu, verdi, gialli sono usati per il prato, i fiori, gli stemmi, le cornici e i dettagli ornamentali.

Questa tipologia decorativa ricorda in parte i preziosi tessuti orientali, per la ripetitività dei motivi e la continuità dell'ornato, e richiama la lavorazione dei cuoi decorati a rilievo, punzonati, spesso in parte dorati e dipinti, usati tra l'altro per rivestimenti di mobili e pareti. Diffuso in Europa sin dal Medioevo, l'uso dei cuoi decorati sviluppa molti centri di produzione sul territorio italiano, tra i primi Venezia. Tali aspetti concordano con la generale cifra stilistica apprezzabile nella decorazione, caratterizzata dal fine grafismo dei rilievi e della punzonatura delle superfici; a un gusto tardogotico rimandano anche taluni dettagli figurativi, quali l'architettura della fontana e i cimieri degli elmi. Ritenuto inizialmente toscano (**Hermanin 1925**, p. 33), il mobile è in seguito riferito ad ambito veronese o più genericamente norditaliano (**Hermanin 1948**, p. 364; **Massafra 1983**, p. 292; **Calzona 2009**, p. 125). Oltre alla tipologia della decorazione tripartita, concorrono a confermare la collocazione culturale dell'opera nella produzione norditaliana e in particolare veneta, degli inizi del Quattrocento, anche la struttura semplice del cassone e il caratteristico fronte bombato.

Il tema iconografico sviluppato nei rilievi offre ulteriori spunti alla contestualizzazione dell'opera.

La scritta «AMORE», ancora leggibile su alcuni dei cartigli della cornice, fornisce la chiave interpretativa della decorazione del cassone, legata alla sua funzione matrimoniale. Le due coppie di leopardi araldici, raffigurate negli scomparti laterali che sorreggono i due stemmi, confermano la destinazione nuziale del cassone, che riportava come di consueto l'arme di famiglia dei due sposi.

I due stemmi furono in buona parte abrasi, probabilmente in occasione di successivi passaggi di proprietà, e non ci soccorrono sull'identificazione delle famiglie degli sposi, che restano tuttora sconosciuti. Il primo non è più leggibile, mentre nel secondo, troncato in fascia, ora sembra di poter riconoscere in alto la figura di un delfino e in basso forse una stella a otto punte, elementi sperabilmente utili per il suo riconoscimento.

Nello scomparto centrale compaiono di nuovo due leopardi ai lati di una fontana, dalla vasca ottagonale e con stelo centrale: una rappresentazione consueta della Fontana d'Amore, a volte confusa con la fonte della vita o della giovinezza. La Fontana d'Amore è elemento centrale del Giardino d'Amore, il *locus amoenus* reso celebre dal *Roman de la Rose* e diffuso nell'am-

Dopo il restauro, particolare del fronte con lo stemma

Dopo il restauro, particolare del fronte, cartiglio con la scritta «AMORE»

biente tardogotico francese e di lì in quello italiano.
Tale iconografia ebbe particolare successo nella decorazione di cassoni nuziali, come colta allusione amorosa. Troviamo un esempio molto simile al riquadro centrale del nostro cassone in uno scomparto, con due leopardi rampanti ai lati della Fontana d'Amore, reimpiegato in uno dei cosiddetti troni, rimontati nel XIX secolo con frammenti di cassoni antichi, conservato nel Museo Stibbert di Firenze e riferito ad ambito perugino della prima metà del XV secolo (Papini 2009, p. 66, fig. 15).
Il coperchio piano moderno sostituisce l'antico perduto, da ritenere analogo; anche i piedi anteriori a zampa di animale o ad artiglio, seppure antichi, sembrano meno coerenti con l'insieme rispetto a più consueti sostegni sagomati o zoccolature. Elemento di interesse è la presenza di una decorazione nel retro, piuttosto rara per manufatti che in genere erano accostati a una parete. Si tratta per la verità di una decorazione piuttosto semplice, non confrontabile con l'alta qualità e la ricchezza esecutiva del fronte e dei fianchi. Su uno sfondo chiaro, di tono giallo-avorio, compaiono due grandi volute vegetali unite al centro, con foglie e fiori, di un tono rosso-bruno, che affiancano un tondo centrale nel quale è dipinto, con una certa freschezza inventiva, un gallo nero passante. Data la corsività dell'insieme, tale decorazione non sembra tuttavia motivo sufficiente per pensare alla volontà di esporre anche questo lato, e dunque alla destinazione del manufatto a una collocazione centrale; piuttosto è forse possibile che non si sia voluta lasciare allo stato rustico una parte che avrebbe potuto essere notata dal pubblico, durante il trasporto dell'oggetto nel corso del corteo nuziale.

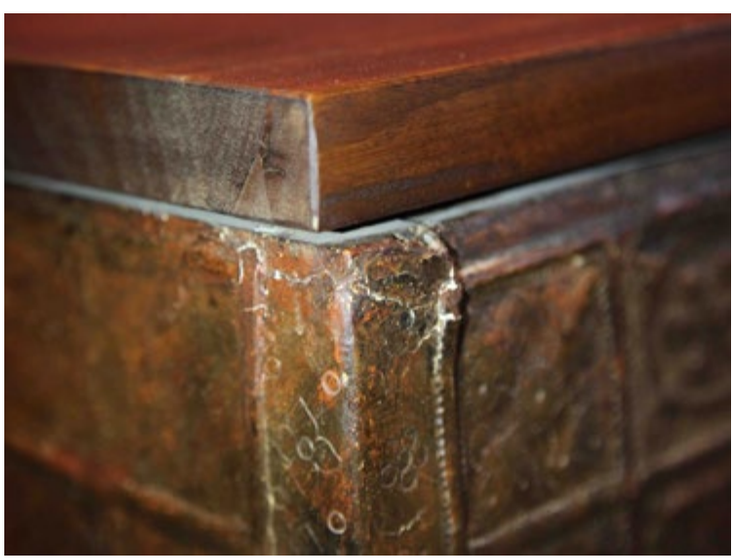
Bibliografia
Hermanin 1925, p. 61; **Tinti 1928**; **Hermanin 1948**, p. 364; **Brosio 1971**; ***Il Museo Stibbert* 1974-1976**; **Massafra 1983-1987**, pp. 287-298; ***Western furniture* 1996**; **Lurati 2007**; **Calzona 2009**, p. 125, cat. 139; **Terenzi *et alii* 2009**; **Santanicchia 2012**; **Chiarugi 2015**, pp. 73-79; ***Le opere e i giorni* 2015**; **Papini 2015**, pp. 57-69

Relazione di restauro

Il cassone nuziale è caratterizzato da una struttura abbastanza semplice; si tratta di un parallelepipedo leggermente innalzato su quattro basi intagliate in legno di noce: quelle anteriori hanno la forma di una zampa animale (probabilmente un volatile), mentre quelle posteriori sono costituite da un semplice zoccolo. Il mobile è stato realizzato con quattro tavole di legno di pioppo con incastri a coda di rondine su tutti i lati, il pannello di fondo invece presenta due assi accostate; il coperchio originale è stato sostituito con un pannello moderno in legno di noce. All'interno del cassone, oggi privo di rivestimento, è possibile osservare i segni della pialla utilizzata per la lisciatura che appare accuratamente rifinita. All'esterno è presente l'ampio foro di alloggio della serratura. La decorazione del cassone sul fronte e sui due lati brevi è realizzata con la tecnica della pastiglia, ovvero mediante un impasto a base di gesso e colla, trattata a finto cuoio e dipinta su una base di bolo rosso.
Per realizzare il fine ornamento sono stati utilizzati dei punzoni (fig. 1). La decorazione a pastiglia, a imitazione di cuoio impresso, è combinata con i simboli araldici che sorreggono gli stemmi degli sposi. Il retro della cassa presenta una semplice decorazione a tempera realizzata con i colori rosso, nero e ocra su un sottile strato preparatorio.
L'opera è stata interessata da un attacco di insetti xilofagi, al momento dell'intervento non più attivo, come testimoniato dalla presenza delle gallerie visibili sul retro del mobile.
Gli strati preparatori e la pellicola pittorica risultavano interessati da numerosi interventi di restauro che hanno riguardato il rifacimento di stuccature e integrazioni della pellicola pittorica. Limitate cadute della decorazione a pastiglia erano presenti sul lato destro e alcune fessurazioni

1. Durante, il restauro, studio delle tecniche esecutive con particolare a luce radente della punzonatura

2. Durante il restauro, particolare a luce radente dello stato di conservazione



3. Prima del restauro, particolare con cadute e distacchi degli strati preparatori

4. Durante il restauro, particolare dello stato di conservazione del verso

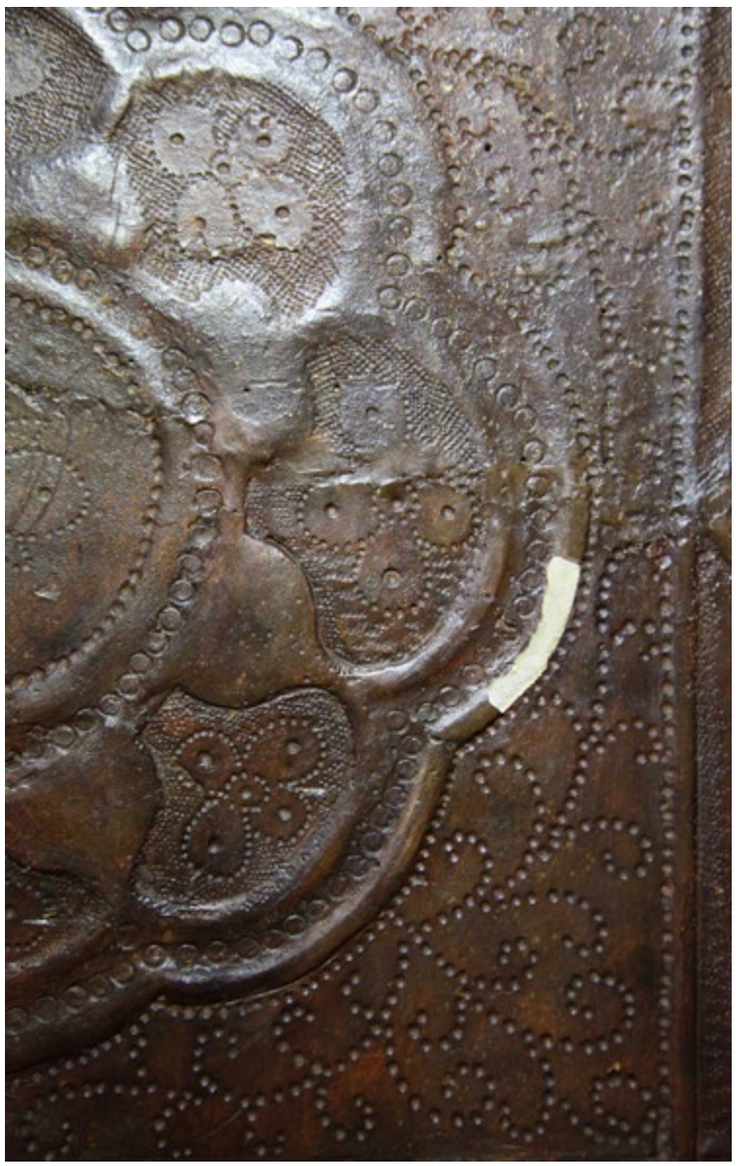
degli strati preparatori denunciavano distacchi dal supporto (figg. 2-4). La pellicola pittorica appare molto abrasa: in particolar modo sono quasi del tutto scomparse le cromie che decoravano il fronte dell'apparato nuziale. Estremamente consumati sono anche i residui della scritta «amore», ancora leggibile sopra le volute della cornice con tracce di pigmento blu (fig. 5).

L'intervento sul cassone è stato condotto essenzialmente sul fronte decorato, avendo infatti constatato il buono stato di conservazione del supporto ligneo.

La superficie risultava incupita da uno strato di polvere e da residui di una sostanza cerosa: è stata quindi effettuata la rimozione meccanica di depositi superficiali incoerenti (polveri, particellato atmosferico ecc.) con pennellesse morbide. La successiva pulitura ha consentito di rimuovere lo sporco superficiale residuo e di alleggerire le alterazioni della vernice di restauro. Si è poi proceduto al controllo delle fessurazioni presenti e dei distacchi degli strati preparatori (fig. 6). Una volta individuate le zone a rischio si è provveduto al ristabilimento della coesione e dell'adesione tra supporto, strati preparatori e pellicola pittorica mediante l'utilizzo di un adesivo di origine animale, applicato a pennello e con siringa, esercitando successivamente una pressione con il termocauterio a temperatura controllata. Sebbene l'attacco biologico non risultasse vitale, si è deciso comunque di applicare un prodotto antitarlo a base di permetrina a scopo preventivo.

Sulle limitate cadute sono state realizzate nuove stuccature in gesso di Bologna e colla di coniglio. Si è scelto di suggerire i volumi modellando in rilievo lo stucco senza la riproduzione delle graniture

5. Durante il restauro, particolare del cartiglio



6. Durante il restauro, particolare delle cadute e distacchi degli strati preparatori

7. Durante il restauro, reintegrazione pittorica delle parti abrase

della superficie e dei dettagli. Le stuccature ripropongono quindi in modo semplificato le principali volumetrie degli elementi della composizione, ripristinando la continuità del bassorilievo e mantenendo al contempo la riconoscibilità dell'intervento.

La reintegrazione pittorica delle lacune degli strati pittorici è stata eseguita con tecnica mimetica, mediante applicazione per stesure successive di colori ad acquerello e/o a vernice, con finalità di ricostituzione del tessuto cromatico e di riduzione dell'interferenza visiva delle lacune (fig. 7). L'intervento si è concluso con l'applicazione di una vernice per ritocco della *Talens* diluita in essenza di petrolio.

24. Taddeo di Bartolo
(Siena, 1362 circa - 1422)
La Madonna 'Belverde'
1405 circa

tecnica/materiali
tempera su fondo oro su tavola

dimensioni
150,7 × 65,7 cm

iscrizioni
in fondo alla tavola, a destra: «(Tad)eus»

provenienza
Siena, Basilica di Santa Maria dei Servi (ex San Clemente)

collocazione
Siena, Basilica di Santa Maria dei Servi

scheda storico-artistica
Gail E. Solberg

relazione di restauro
Nadia Presenti, Mario Verdelli

restauro
Nadia Presenti, Mario Verdelli; Marcello Tornani, Mario Verdelli (lavori di falegnameria)

con la direzione di Alessandro Bagnoli (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo)

indagini
Stefano Ridolfi, Nadia Presenti, Mario Verdelli

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni* ha portato alla luce la straordinaria ricchezza della *Madonna 'Belverde'*, il più insolito frammentario dipinto mariano di Taddeo di Bartolo.
La Vergine indossa un abito dal disegno particolare a righe intrecciate e una sottoveste con un altro motivo, come dimostrano le doppie maniche al polso. Il mantello dorato era molto più brillante, con varie sfumature di lacche verdi raramente usate, e ormai perse o annerite dal tempo, su un motivo a uccelli, stelle stilizzate e la parola «AVE». Dal colore verde nasceva evidentemente la sua denominazione, forse in sostituzione di una più antica *Madonna* detta *'Belvedere'*. Il velo della Vergine, altro dettaglio elaboratamente decorato e singolare, è un drappo sottile, imbellito da strisce e motivi floreali, mai visti prima dalla mano di Taddeo. Sul collo forma pieghe che trasmettono una forte sensazione tattile. Seduto sulle ginocchia della Madonna, il Bambino ha ricevuto la stessa attenzione pittorica. La tunica ocra è decorata con stelle, mentre il mantello verde-azzurro presenta un altro raffinato disegno. Evidentemente il committente della sontuosa tavola, destinata alla chiesa senese dei Serviti, desiderava distinguersi, cosa che le sue risorse economiche gli permettevano. Su una composizione che evoca più semplici *Madonne* di Taddeo, come quelle ad Avignone (provenienza sconosciuta) e a Colle di Val d'Elsa per la chiesa di Sant'Agostino, quest'ultima creata nel 1405 circa, il pittore ha dedicato una minuziosa attenzione. La tavola servita daterebbe dopo il 1401, anno dell'*Assunta* di Montepulciano, unica altra *Madonna* del pittore col motivo «AVE» sul manto, altrettanto decorato. Come suo costume, Taddeo cambiò alcuni particolari rispetto alla tavola valdelsana, probabilmente contemporanea: ad esempio il modo in cui la Vergine sorregge il piede di Cristo e il suo gesto di benedizione. Più significativo è il fatto che il pittore abbia aggiunto, nel campo in alto, angeli adoranti, figure che appaiono raramente nel suo corpus. Di data anteriore è la *Madonna* di Santa Maria delle Vigne, Genova (1397 circa), in cui gli angeli sono più piccoli e abbracciano la Vergine più da vicino. Anche nella *Madonna* di Asciano, del 1409 circa, Taddeo introdusse angeli nello sfondo che si stringono alla Vergine. Sopra la *Madonna 'Belverde'* i restauratori hanno scoperto le tracce di un archetto, che, secondo modelli del periodo, era la parte centrale di un'incorniciatura tripartita che comprendeva gli angeli distanziati dalla Vergine. Probabilmente continuava in pinnacoli triangolari, come nel polittico del 1363 di Jacopo di Mino del Pellicciaio (Siena, Pinacoteca, n. 145), con santi in piedi ai lati del compartimento centrale. Gli angeli suggeriscono un campo più largo, perché difficilmente si adattano a un supporto di forma arcata convenzionale, come quello della *Madonna* di Colle di Val d'Elsa. Infatti, sono presenti tracce di chiodi quadrati ai lati, dove la tavola è stata tagliata.
La derivazione della tavola servita da un modello di Jacopo di Mino trova una sua logica nel fatto che lo scrittore dell'ordine, Francesco Montebuoni Buondelmonte, nelle sue ricche *Memorie* sulla chiesa (primo Seicento), attribuiva «il vero ritratto della (?) Madonna del Belverde» a «Jacomo Senese» e affermava che il dipinto era commissionato da Francesco di Guglielmaccio Petroni nel 1363 (**Buondelmonte 1632-1634**, fol. 12v). Gaetano Milanesi accettò l'attribuzione di Buondelmonte e rintracciò il testamento di Francesco Petroni, che trascrisse solo in parte (**Milanesi 1854**, ed. 1969, I, pp. 271-272; citando Archivio di Stato di Siena, Contratti, Rogito di Ser Giovanni di Daniello.) Dalla testimonianza di Milanesi il documento, attualmente introvabile, dimostra che il testatore commissionò una «tabula in qua picta esse debet Sancta Maria de Belvedere» da esporre in permanenza in un luogo non specificato della chiesa servita (da notare la differenza tra 'Belverde' e 'Belvedere'). Apparentemente si tratta, come notò Frederick Mason Perkins, di un rifacimento o sostituzione di una venerata opera detta 'Belvedere' (**Perkins 1930**, pp. 246, 249-250). Il mandato del 1363 a Jacopo di Mino evidentemente non fu realizzato; nelle volontà del Petroni subentrò una pausa che durò decenni. È significativa la scoperta fatta dei restauratori di parte di un'iscrizione in fondo alla composizione, che termina con «eus», logicamente parte di «Tadeus». Nella commis-

Prima del restauro

Dopo il restauro

Jacopo di Mino del Pellicciaio, Il matrimonio mistico di santa Caterina*, 1363, Siena, Pinacoteca (n. 145)*

sione, in apparenza dei Petroni, un trasferimento dal pittore più anziano Jacopo al più giovane Taddeo è prevedibile una volta ammesso che Jacopo (1315/1320 circa - 1396) fosse uno dei maestri di Taddeo. Può darsi che la commissione della *Madonna* sia ispirata da un'antica immagine 'Belvedere', nominata nel testamento Petroni. In fondo alla tavola, su una banda ritrovata nel restauro ma ora illeggibile, Taddeo forse iscriveva la denominazione della Madonna. Proprio sopra questa fascia, a destra avrebbe inserito il nome 'Tadeus'.

Buondelmonte affermò di avere visto le armi del cardinale Riccardo Petroni (morto nel 1314) sul dipinto *Belverde*. L'araldica familiare, che appariva sull'arco trionfale della chiesa, forse compariva sulla cornice perduta, ma è storicamente improbabile che identificasse il cardinale. Vittorio Lusini citava un documento indicando che il figlio di Francesco di Guglielmaccio Petroni, Salimbene, realizzò il volere del 1363 del padre, commissionando nel 1390 la tavola della *Madonna*. Inoltre Salimbene prevedeva nel proprio testamento una cappella per l'ufficiatura (**Lusini 1908**, 53, nota 38 citando ASS, Patrimonio dei Resti, Convento dei Servi, n. 10). Questa data di fine Trecento ci porta vicino al momento di effettiva realizzazione della tavola *Belverde*, dopo il polittico del 1401 a Montepulciano, verso il 1405.

I Petroni furono preminenti mecenati in Santa Maria dei Servi. Nel 1441 circa, Petrone Petroni aveva i diritti sulla cappella dell'altare maggiore, segno del ruolo chiave della famiglia nella chiesa, in conseguenza della loro presenza nel terzo di San Martino. Il transetto della chiesa, dove si trovava a sinistra la cappella di Francesco Petroni, fu completato alla fine del Trecento, ma la costruzione della navata rimase ferma a lungo, arrivando alla conclusione soltanto dopo la metà del

Taddeo di Bartolo, Madonna col Bambino*, 1405 circa, Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di Sant'Agostino*

Quattrocento, quando furono riorganizzati vari altari. Che i Petroni si rivolgessero a Taddeo di Bartolo, tornato a Siena dopo un decennio itinerante nel 1399 come il pittore più in vista della città, dipese anche da altri legami tra loro. In questi anni è dimostrato che Taddeo era in contatto con i Petroni nell'ambito del governo comunale, in affari

Dopo il restauro, particolare con il volto e il velo della Madonna

Dopo il restauro, particolare con l'iscrizione in basso

Dopo il restauro, particolare con l'angelo di sinistra

riguardanti l'ospedale a San Mamiliano patrocinato dalla famiglia e in transazioni private per terreni (**Solberg c.d.s.**).

Nel 1575 il visitatore pastorale Francesco Bossio vide la «Mad(onn)a del Verde» tra ex voto nella terza cappella sulla sinistra della navata, un sito confermato più tardi dal Buondelmonte (**Bossio 1575**, fol. 701*v*-702*v*; **Lusini 1908**, 57, nota 120). Secondo il servita, nel 1529 la *Madonna* salvò i senesi dalla pestilenza, diventando così la più venerata immagine della città. Presumibilmente la tavola dalla cappella Petroni fu modificata e ridotta a forma di antica icona rettangolare per il nuovo ruolo e per la nuova collocazione, come fanno supporre le tracce dei chiodi (di una cornice) ai lati e in fondo, dettagli scoperti durante il restauro. Le lacche verdi del mantello della Vergine erano il segno caratteristico, perché i promotori dei poteri miracolosi del dipinto diede-

Dopo il restauro, particolare con le vesti della Madonna e del Bambino

ro enfasi al colore del suo vestiario quando drappeggiarono la cappella di verde, in segno di speranza per la liberazione dall'epidemia.
L'intercessione di Maria fu sancita portando il pannello in processione nelle strade, cosa che aumentò grandemente la sua popolarità. Corone d'argento finemente elaborate furono attaccate alla Madre e al Figlio, in segno della sua popolarità. Buondelmonte annotò che la venerazione per la *Madonna 'del Verde'* era dovuta in parte ai Serviti suoi predecessori, che tenevano la chiesa aperta fino alle due di notte, specialmente durante la Quaresima. Al tempo di Buondelmonte, un secolo dopo la peste, il fervore era diminuito. Quando numerosi ex voto furono rimossi perché la cappella era diventata buia, la *Madonna* perse molti fedeli. Furono prese nuove iniziative per riportarla alla ribalta. Dal 1649 la tavola fu inserita in una tela di Astolfo Petrazzi, che mostrava le vittime dell'epidemia tra angeli e santi e, ai primi del Settecento, la devozione alla *Vergine 'Belverde'* era ancora così diffusa che si cantavano litanie di fronte al suo altare molto frequentemente.
I rimaneggiamenti della pittura per il nuovo uso e per il suo ruolo attivo spiegano gli interventi sulla superficie pittorica, che mantiene tuttavia le sue superlative qualità. Presumibilmente i ritocchi si concentrano in due periodi: nel primo Cinquecento al momento della peste e a fine Ottocento. Perkins in un lungo commento alla tavola scrisse che «tutto il quadro è stato sottoposto ad un "rinfrescamento" più o meno recente (cioè del secolo passato), che gli ha dato un'apparenza quasi nuova» (**Perkins 1930**, p. 246). Il suo testo è condizionato dalla tesi che la tavola fosse eseguita originariamente da Jacopo di Mino nel 1363 circa e sottoposta nel 1400 circa a un rifacimento di Taddeo, il quale cercava di seguire «le linee generali della composizione». Scriveva pure che la «"Madonna del Belverde" mostra oggi tutta l'apparenza d'un quadro antico, ma rifatto», ma nonostante ciò, aggiunse, l'immagine manteneva il suo carattere antico «sempre abbastanza ben conservato». Bernard

Dopo il restauro, particolare con l'angelo di destra

Berenson percepiva solamente ritocchi di Taddeo su un'opera che Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle avevano attribuito interamente a Jacopo (**Berenson 1932**, p. 553; **Berenson 1968**, I, p. 423, **Crowe, Cavalcaselle 1864**, II, p. 116). Luciano Bellosi, in uno studio fondamentale su Jacopo di Mino e la questione "Belverde", metteva in dubbio che lui avesse iniziato la tavola, essendo convinto che l'opera fosse di Taddeo (**Bellosi 1972**, p. 75; ristampato in Bellosi 2006, pp. 308-309). Sulla conclusione di Bellosi non ci possono essere dubbi, infatti il restauro ha dimostrato che la *Madonna 'Belverde'* è un'opera autentica di Taddeo ora nuovamente leggibile.

Bibliografia

Bossio 1575, ms. 21; **Buondelmonte Montebuoni 1632**, B.VII.14; **Crowe, Cavalcaselle 1864**, p. 116; **Crowe, Cavalcaselle 1908**, pp. 89-90; **Lusini 1908**; **Van Marle 1924**, pp. 508-09; **Perkins 1930**, pp. 243-67; **Berenson 1932**, p. 553; **Symeonides 1965**; **Berenson 1968**, p. 423; **Milanesi [1854] 1969**, I, pp. 271-272; **Solberg 1991**, pp. 1063-1073; Bellosi 2006, pp. 309-13, 308-309; **Solberg c.d.s.**

Relazione di restauro

Tecnica esecutiva

La tavola dipinta è stata oggetto di accurate indagini fisiche in modo da ottenere informazioni sulle tecniche di esecuzione, sui materiali impiegati e sullo stato di conservazione. Sono state eseguite indagini in luce visibile, in luce radente, alla radiazione UV, UV falso colore, IR, IR falso colore, RX, XRF e osservazioni al microscopio (figg. 1-2). La comparazione incrociata dei risultati ha permesso l'identificazione dei pigmenti nelle campiture di colore e l'individuazione di parti originali dell'opera sotto ridipinture e vecchi stucchi.

Il supporto in legno di pioppo è costituito da una doga centrale larga 45 cm, affiancata da due listelli larghi circa 10 cm ciascuno. Le tavole sono state assottigliate dal *verso* in un intervento ottocentesco, ed è stato applicato un telaio in legno di pioppo (non idoneo) con cinque traverse, incollato e fissato alla tavola con grosse viti lungo il perimetro verticale. Tali rigidi ancoraggi hanno impedito alla tavola i naturali movimenti di dilatazione e contrazione delle fibre del legno, generando gravi rotture, come fenditure passanti e sconnessioni delle assi. Il supporto, inoltre, è stato rifilato nel lato in alto e nei due lati verticali: le immagini radiografiche hanno evidenziato sopra la testa della Madonna le tracce di un archetto gotico mancante della punta. Inoltre le indagini hanno individuato la presenza nei lati del dipinto di chiodi quadrati, che fanno pensare all'esistenza in passato di una cornice perimetrale. Dal *recto* sono stati applicati sul legno del supporto nell'ordine: un primo strato di gesso e colla, spesso circa 700 µm, una mano di colla animale, un secondo strato di gesso e colla di granulometria più fine, spesso circa 1000 µm. Non è stata rilevata la presenza dell'incamottatura tra la preparazione e il legno del supporto, mentre è stata trovata della pergamena nella congiunzione delle tavole. Sopra il gesso, si trovano l'imprimitura a base di bianco di piombo (biacca), il bolo rosso-arancione e la foglia d'oro, applicata con la tecnica a guazzo; poi le parti dorate sono state brunite e punzonate. Invece nelle decorazioni geometriche e floreali del velo della Madonna e dell'anello è stato usato l'oro a missione.

I colori a tempera nelle varie tonalità sono stati stesi sull'oro a formare il tessuto pittorico del dipinto, lasciando in visione le parti punzonate. Sotto i carnati è stato steso il verdaccio, poi, con stesure successive, il cinabro e l'ocra gialla con biacca per realizzare le sfumature rosate della pelle e delle labbra, e infine i massimi chiari con il bianco. Per i capelli, i colori utilizzati sono ocra chiara e scura, e per dare volume e consistenza alla capigliatura, è stato steso un mezzo tono sovrapponendovi i colori più chiari e più scuri. Le vesti verdi azzurre degli angeli sono realizzate con malachite, il tessuto del trono e la veste della Madonna con lacca di garanza e biacca per le sfumature più chiare; invece la veste rossa del Bambino è composta con cinabro, mentre quella verde azzurra con malachite, stemperati con biacca. Il velo della Madonna è realizzato principalmente con biacca e azzurrite, le piccole decorazioni sono invece di blu oltremare (lapislazzuli), come alcune piccole decorazioni nel tessuto del trono e della veste della Madonna.

Il fondo dorato del manto è stato dipinto con verde chiaro e scuro a base di ossidi di rame, le ombre

1. Prima del restauro, immagine in luce radente

2. Durante il restauro, immagine in luce UV

3. Durante il restauro, verso *del supporto: il vecchio telaio (a sinistra) e il nuovo telaio con molle coniche (a destra)*

4. Durante il restauro, particolare della rimozione dei vecchi stucchi

dei risvolti sono state realizzate sulla base dorata con ocra e colore verde rame eseguito a trattini. Il pavimento in marmo è realizzato principalmente con azzurrite e lacca di garanza.

Stato di conservazione

Il dipinto dalla parte della pittura si presentava danneggiato da una grande fenditura passante che partiva dal bordo in alto e attraversava il volto della Madonna. Altre due fenditure molto lunghe risultavano in basso e avevano creato dislivelli e disallineamenti del profilo delle superfici.

L'opera presentava diversi distacchi lenticolari e sollevamenti della preparazione e del colore, distribuiti principalmente lungo e in prossimità delle fenditure.

È stato possibile constatare che in passato il dipinto aveva subito più interventi: è stato asportato in alto tutto il fondo dorato e gran parte della preparazione, è stata eseguita una nuova gessatura e punzonatura delle aureole; sulla preparazione bianca è stata realizzata la doratura a missione invece che a guazzo, risultando più chiara e meno riflettente dell'oro brunito presente nel resto del dipinto. Sono state ripassate con oro in polvere molte delle punzonature all'interno dei tessuti e le parti abrase di alcuni bordi dorati delle vesti della Madonna e del Bambino. Il manto della Vergine mostra ampie lacune dei colori verde chiaro e scuro che evidenziano l'oro del fondo, inoltre i verdi delle ombre risultavano virati al nero. Tutti i carnati delle figure e i capelli degli angeli e del Bambino, alle indagini infrarosse e ultraviolette, mostravano numerose ridipinture a tempera. Quelle dei capelli apparivano fuori tono, specialmente nel Bambino e, nell'angelo a destra, una pesante ridipintura di colore grigio oscurava le ciocche dei capelli e il nastro che le contiene. Invece nei carnati, le ridipinture erano generalmente di buona qualità ad eccezione di alcune porzioni alterate; è da rilevare in questo contesto che il volto dell'angelo di sinistra è quello che ha mantenuto più intatte le originali velature dell'incarnato. Il velo della Madonna presentava graffi, abrasioni e ridipinture.

Nelle lacune si trovavano più tipologie di stucchi: i più antichi colorati di ocra e grigio; altri stucchi bianchi, tenaci, riconducibili all'intervento più recente. Sopra i vecchi stucchi, erano presenti le ridipinture a tempera, quelle più grandi e numerose erano lungo le due commettiture al centro e in basso nel manto. Antichi rifacimenti mostravano errate interpretazioni delle posizioni di due bordi punzonati, dorati e dipinti nel drappo del trono, in alto a sinistra, e nel bordo del manto della Madonna in basso al centro. Il pavimento di marmo è risultato abraso e ridipinto.

La superficie pittorica presentava diversi fori da sfarfallamento degli insetti xilofagi ed era inscurita dallo sporco e dalla polvere. Sopra la superficie dipinta erano state applicate nell'Ottocento corone e altre decorazioni in argento.

Intervento di restauro

La prima operazione di restauro è consistita nella rimozione di tutte le applicazioni in argento; si è scoperta così la corona dorata, punzonata e dipinta della Madonna. È stata eseguita poi la disinfestazione degli insetti xilofagi con permetrina in essenza di petrolio. Sono seguiti gli interventi di adesione e consolidamento di tutti i distacchi, anche quelli non rilevabili visivamente, e dei sollevamenti del colore e della preparazione con collante naturale e con la tecnica del sottovuoto localizzato. Il sistema metodologico di nostra ideazione ha permesso una maggiore e uniforme distribuzione del consolidante all'interno degli strati pittorici e preparatori.

Sono state rimosse le grosse viti dal

5. Particolare del Bambino, prima del restauro, durante la pulitura e dopo il restauro

6. Particolare del volto della Madonna, prima e dopo il restauro

telaio di pioppo e si è proceduto alla sua demolizione manuale, a causa del tenace incollaggio con colla forte che non permetteva la separabilità dal supporto. Si è passati quindi al risarcimento delle fessure creando un canale a forma di V con frese di varie misure, dove sono stati alloggiati cunei perfettamente sagomati di legno di pioppo stagionato, lunghi circa 5 cm, incollati solo nei lati lunghi per frazionare le forze. Tale operazione ha permesso di ricostituire l'integrità del tavolato e di allineare i profili delle superfici lungo le commettiture.

Per regolare i naturali movimenti del legno, è stato necessario progettare e costruire un nuovo telaio in legno di castagno lamellare, ancorato al *verso* del supporto attraverso molle coniche e perni filettati (fig. 3). La fase di pulitura della superficie pittorica è stata condotta in modo graduale ed è stata eseguita in maniera differenziata in rapporto alle zone cromatiche (figg. 4-5). A seguito dei risultati ottenuti dai test di Wolbers, sono stati utilizzati (supportati) acetone 70% e ligroina 30% per la rimozione delle ridipinture più recenti. Mentre, le ridipinture più antiche e tenaci sono state ammorbidite con chelante pH 7 e rimosse con l'azione meccanica del bisturi sotto il controllo del microscopio. È stato utilizzato il tensioattivo specifico DCA-TEA per rimuovere (sempre sotto il controllo del microscopio) un materiale filmogeno ossidato, utilizzato in un passato intervento per patinare alcune zone nei capelli del Bambino e dell'angelo a destra.

La pulitura delle parti dorate è stata eseguita con emulsione grassa pH 7,5.

Sono stati demoliti i vecchi stucchi colorati e friabili, recuperando alcune porzioni di colore, dorature e punzonature originali nel drappo del trono e nel manto della Madonna, mentre, dove era mancante il colore originale, sono stati mantenuti i vecchi stucchi e le ridipinture, cromaticamente intonate. Dopo la fase di pulitura sono state stuccate le lacune del film pittorico con colla animale e gesso di Bologna. Le stuccature sono state livellate con il bisturi ed è stata eseguita l'elaborazione per imitare le anisotropie della superficie pittorica originale limitrofa. Sono state ricostruite le punzonature nei bordi dorati dei tessuti e dei motivi figurati nel manto della Madonna. Gli stucchi sono stati integrati con colori ad acquerello e, per le parti dorate, con foglia d'oro 24K applicata a missione. Sono state integrate a selezione cromatica tutte le lacune ricollegabili, seguendo l'andamento del disegno della pittura circostante. L'intervento è stato attuato in modo tale che a una certa distanza risulti impercettibile, ma si evidenzi chiaramente a una visione ravvicinata; per l'integrazione dei capelli del Bambino, si è tenuto conto dei piccoli frammenti di colore originale che mostravano la presenza di riccioli. Le ridipinture in tono dei carnati sono state mantenute, correggendo quelle alterate (fig. 6). La maggior parte del ritocco pittorico è stato eseguito sulle due lunghe lacune verticali in corrispondenza delle commettiture delle assi e nel pavimento in finto marmo.

È stata eseguita poi la verniciatura intermedia dell'opera con vernice di sintesi.

Sono state portate in tono le integrazioni delle lacune con colori a vernice reversibili con la tecnica della selezione cromatica. L'opera è stata verniciata a spruzzo con vernice chetonica.

25. Zanino di Pietro, detto anche Giovanni di Pietro Charlier o di Francia
(documentato dal 1389 - *ante* 1443)
Madonna con Bambino
1429

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
101,8 × 50,3 cm

iscrizioni
sul cartiglio in basso:
«MCCCCXXVIIII DIE XX SEPTEMBRIS HOC OPUS FACTUS FUIT DE BONIS FS. ANTONII DE MELCIO CUI ANIMA REQUIESCANT IN PACE – JOHANNES DE FRANCIA PINXIT»

provenienza
collezione Nevin, 1907; collezioni Fabbri e Khovinsky, fino al 1920

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 4218)

scheda storico-artistica
Stefano Petrocchi

relazione di restauro
Carlotta Banchelli,
Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma;
con la collaborazione di Sabrina Menniti e Mario Nataletti

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il dipinto raffigura la Madonna con Bambino in trono e presenta in basso un largo cartiglio iscritto con il nome dell'autore, Giovanni di Francia, la data di esecuzione, il 20 settembre 1429 e il committente, il friulano Antonio di Melcio (Mels, in provincia di Udine).
La tavola venne acquistata nelle Marche e particolarmente nella zona del maceratese, come si evince da una lettera del reverendo Robert Nevin del 1890 nella quale si menzionano una serie di dipinti tra cui questo ricordato con la firma e la data (M. Minardi, in ***Voglia d'Italia*** **2017**, p. 194); dopo un passaggio nelle collezioni Fabbri e Khovinsky di Roma venne acquistato nel 1920 dallo Stato italiano.
Fino agli Ottanta del Novecento il dipinto costituì l'unica opera sicura del pittore Giovanni di Francia, noto nei documenti come Giovanni di Pietro Charlier. La prima testimonianza di questo artista ricorda tale discendenza nel testamento redatto a Venezia nel 1405 dalla moglie Franceschina, sorella del miniatore Cristoforo Cortese, in cui viene dichiarata anche la residenza presso la parrocchia di Sant'Apollinare. A Venezia, due anni dopo questo dipinto del 1429, Giovanni di Francia era incaricato da Marino Contarini di decorare a finti marmi la facciata della Ca' d'Oro (alterata completamente da rifacimenti). L'ultima testimonianza del pittore è la firma e la data del 1° giugno 1432 in una *Crocifissione* conservata nella cripta del Duomo di Trani, in seguito andata perduta. L'opera del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia ha quindi a lungo costituito l'unico esemplare sicuramente riferibile al pittore, insieme all'*Annunciazione* dipinta sulla tomba del beato Pacifico nella chiesa veneziana dei Frari, datata al 1437, concordemente sempre assegnatagli.
Proprio dal riesame di quest'ultimo dipinto Serena **Padovani** (1985) ha definitivamente rotto gli indugi intorno a un'ipotesi a lungo adombrata dalla critica e infine sostenuta da Federico Zeri, di riunire le produzioni di Giovanni di Francia con quelle di Zanino di Pietro, pittore veneziano più volte richiamato per stile e medesimi contesti culturali e con numerosi dipinti contesi con Giovanni. L'incastro delle due maestranze era ulteriormente favorito dalla documentazione. Quella di Zanino di Pietro riporta una lunga permanenza a Bologna, dal 1389 al 1406, quando il pittore ritorna a Venezia dove si stabilisce definitivamente, mentre quella già accennata di Giovanni di Francia muove da questo momento, sovrapponendosi in perfetta continuità temporale. Un altro elemento di congiunzione è rappresentato dall'unica opera firmata di Zanino, il trittico con la *Crocifissione* e *Santi* del Museo Civico di Rieti dove compare l'indicazione «habitator Venexiis in contrata Sante Apollinaris», la stessa di Giovanni di Francia.
Al periodo bolognese di Zanino è stata riferita la notevole *Crocifissione e santi* di Avignone (Musée du Petit Palais), proveniente dalla celebre collezione Campana di Roma. L'opera rivela una dipendenza dall'elaborazione della cultura giottesca avvenuta a Bologna soprattutto con Jacopo di Paolo e pertanto bene si combina con la documentata presenza di Zanino nella città felsinea tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento. Il trittico di Rieti può essere invece collocato immediatamente dopo in stretta successione. Inizialmente riconosciuto come una delle opere di maggiore qualità di provenienza tedesca conservate in Italia, per il particolare carattere espressionistico della figurazione, risente del lungo soggiorno di Zanino di Pietro a Bologna. Inoltre gli affollamenti delle figure, la drammatica spazialità compressa, denunciano un nuovo riferimento tipico della pittura veneziana poco prima dell'arrivo di Gentile: una rilettura del giottismo in senso padovano, quindi in direzione di Altichiero e di Jacopo Avanzi. Parimenti nelle opere riferite a Zanino di questo iniziale decennio del secolo si riscontrano i primi tan-

Dopo il restauro, particolare con il cartiglio

Dopo il restauro

Prima del restauro

Dopo il restauro, particolare con la Madonna e il Bambino

gibili segnali dell'arrivo di Gentile da Fabriano a Venezia (1408). In particolare, la morbidezza degli incarnati, il naturalismo del paesaggio, la ricchezza delle stoffe e quindi la diffusa atmosfera cortese del testo, sottolineata anche dalla raffinata lavorazione dell'oro, evocano anche per Zanino la diretta partecipazione alla nuova stagione gotica internazionale. Il riferimento a Gentile, ormai affermato presso la Serenissima come l'artista di maggiore spicco, si consolida con la *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Girolamo e un santo cavaliere* da identificare probabilmente con san Venanzio protettore di Camerino e Fabriano. Proprio quest'ultima presenza potrebbe legare questa tavola (New York, collezione Fioratti, proveniente dalla collezione Martello di Firenze) al territorio marchigiano da dove proviene il dipinto in esame di Palazzo Venezia, facendo ipotizzare anche, come accadeva per i maggiori pittori veneziani, una richiesta da quella regione di opere di Zanino di Pietro fino dal suo rientro a Venezia nel 1407. La *Madonna* Martello infatti è uno degli apici del periodo gentilesco di Zanino, che divenne per i due decenni successivi uno dei più autorevoli diffusori della maniera del grande fabrianese, probabilmente fino nei suoi territori di origine, dove la richiesta di opere nello stile del maestro era maggiore. Una serie di dipinti, dalla *Madonna dell'Umiltà* della Galleria Nazionale - Museo Alexandros Soutzos di Atene alla *Madonna con Bambino* della collezione De Navarro di Glen Head, confermano il continuo arricchimento di stilemi gentileschi. Tutta la produzione maggiore di Zanino ingloba progressivamente ogni aspetto della maniera gentilesca, dai motivi formali, come le lettere granite, a sostanziali scelte di gusto e di stile, come la plasticità e la tornitura dei volumi ottenuti sempre in accordo con linee eleganti ed espressioni aggraziate.

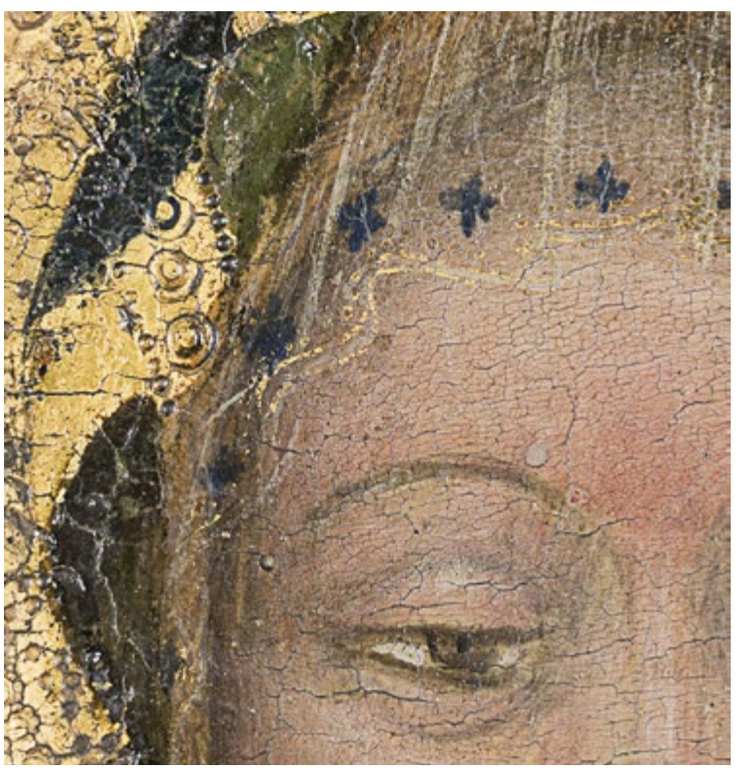
Di questo processo la *Madonna* di Palazzo Venezia del 1429 sembra poter costituire l'approdo finale, che segna l'ultimo periodo del pittore. La forma ovoide dei volti, il rigonfiamento dei bulbi oculari, motivi già esperiti nelle produzioni precedenti sempre sulla riflessione della pittura gentilesca, sono restituiti in quest'ultimo dipinto in maniera rarefatta e corsiva, tanto da meritare letture non troppo lusinghiere di quest'opera, in cui l'ormai anziano maestro tornava a riaffermare le sue origini transalpine, forse come segno di un'aristocratica appartenenza e di una distinzione culturale dai suoi colleghi lagunari. Un capitolo a parte nella produzione di Zanino di Pietro è quello rinvenuto e proposto in Puglia. Oltre all'opera datata (1432) e firmata ma perduta della Cattedrale di Trani, dove si firmava come Giovanni di Francia, gli sono state riferite una serie di opere a Barletta: un *Cristo alla colonna* datato 1434, una tavola raffigurante una *Trinità con la Vergine e un Cristo che trasporta la Vergine adulta*, entrambe nella Cattedrale; un *Cristo alla colonna* nella locale chiesa di Sant'Agostino, un *Cristo passo* in San Pietro e una *Madonna con Bambino* del Museo Civico di Barletta. Altre opere conservate a Bisceglie, Ruvo e Trani, di dubbia attribuzione, hanno fatto ipotizzare un indimostrabile trasferimento della bottega del pittore in Puglia, un'area geografica che proprio con Zanino di Pietro, nel quarto decennio del Quattrocento, inaugura un lungo periodo di importazione di prodotti veneziani.

Bibliografia
Padovani 1985; M. Minardi, in ***Voglia d'Italia* 2017**, p. 194.

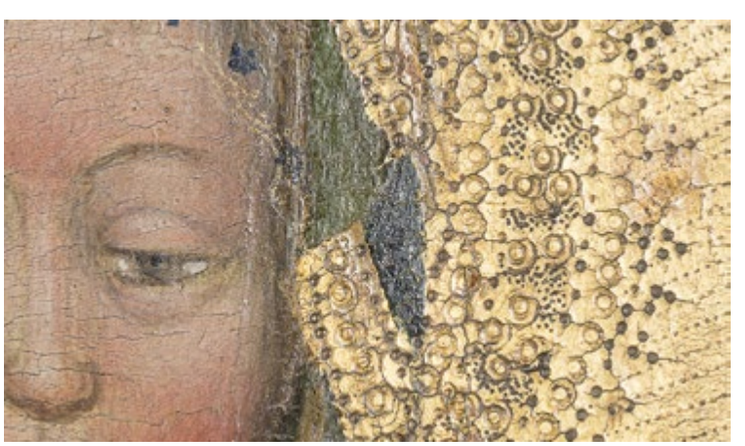
Relazione di restauro

Il dipinto a tempera, su tavola a fondo oro, è stato eseguito secondo la tecnica in uso nel Quattrocento: la preparazione dei fondi, a gesso e colla, è stata lavorata a pastiglia per creare i rilievi che ornano la centina; la doratura a guazzo su bolo rosso è stata brunita e lavorata con vari tipi di punzoni, come quello a punta tonda molto sottile per campire il fondo dell'ornato a rilievo (fig. 1). Una punta tonda più grossa e una a forma di cerchietto arricchiscono le zagane dorate che bordano il manto azzurro e lo scollo della veste rosa. Nelle aureole, a esaltare il cerchio interno che incornicia il volto della Vergine, si trova un punzone più lavorato composto da minuscoli puntini mentre la croce nel nimbo del Bambino è disegnata da un punzone sottile con cinque punte. Dalle due figure parte una lieve raggiera puntinata eseguita probabilmente a rotella. Alcuni rilievi a pastiglia sono campiti o sottolineati con una tempera blu scura a esaltare la forma architettonica dell'arco plurilobato. Dettaglio molto delicato era il velo della Vergine che sulla fronte aveva il bordo illuminato da una sottile linea e piccoli puntini dorati a missione (figg. 2-4). Purtroppo nel tempo questo particolare tecnico si è perso per la sua scarsa resistenza a interventi di pulitura poco accorti.
L'opera, dipinta su un'unica asse in pioppo aveva in origine due traverse orizzontali, delle quali si conservano sporgenti i chiodi infissi dal *recto*. In un secondo tempo sono state saggiamente rimosse perché la tavola deve aver iniziato a imbarcarsi fortemente dando luogo ad arcuature sia verticali che orizzontali. Tali particolari deformazioni sono dovute all'insolita scelta del legname: l'asse è stata ricavata molto probabilmente da un fusto cresciuto curvo come indica anche il retro che appare coperto di sfrangiature delle fibre dovute, per l'appunto, ai difetti del cosiddetto 'legno di reazione' (fig. 5). Il *verso* si prestava dunque, come fosse a rilievo, ad accogliere spessi depositi di polvere grassa nei punti più protuberanti. La sottile cornice perimetrale risultava staccata

1. Tecnica esecutiva, particolare della doratura, rilievi a pastiglia con fondi punzonati e parti dipinte a tempera



2. Tecnica esecutiva, particolare dei punzoni e della doratura a missione del bordo del velo



3. Tecnica esecutiva, particolare dei punzoni e della doratura

4. Tecnica esecutiva, particolare della doratura delle aureole e della tecnica esecutiva del velo trasparente della Madonna

6. Durante il restauro, la ricostruzione dell'angolo, assemblggio dei listellini a sezione quadrata

7. Durante il restauro, particolare delle ridipinture a tempera sul manto azzurro

5. Prima del restauro, verso

8. Durante il restauro, particolare degli inserti lignei

per effetto della deformazione, soprattutto lungo il margine inferiore composto da un pezzo unico. L'angolo in basso a sinistra è risarcito con un inserto antico, molto compromesso, che lascia un chiodo a vista. A contrastare una vecchia fenditura che partiva dalla centina è stata inserita anticamente una farfalla con largo uso di colla.

L'intervento odierno è consistito soprattutto nello studio del supporto e nella verifica della stabilità della pellicola pittorica e dell'insieme (fig. 7). Si è quindi provveduto a trattare con permetrina il supporto, così come il legno di pioppo usato per risarcire l'angolo e due sottili fenditure che partivano dal bordo inferiore; l'inserto angolare è stato ricostruito assemblando vari listellini a sezione quadrata tagliati nel senso della fibra e sagomati per adattarsi alla lacuna (figg. 6, 8). Una volta preparati sono stati incollati con colla Cervione e sottili strati di allettamento, laddove necessario, per riempire le piccole discontinuità del legno. Quando l'inserto si è asciugato, è stato delicatamente sagomato per essere inserito con precisione nei vari piani angolari. La tonalità del legno è stata leggermente avvicinata a quella originale. La stessa modalità è stata adottata per la fenditura, con l'accortezza di sagomare a cuneo le piccole bacchettine; per la sottile fenditura al centro ci si è limitati a inserire e incollare un sottilissimo listellino appositamente sagomato per ripristinare la continuità strutturale. La pulitura superficiale, molto lieve, ha rimosso i depositi di polvere e qualche integrazione del cretto del manto azzurro particolarmente sbiancata senza eliminare la vernice esistente (fig. 7). Sono state necessarie solo puntuali fissature con colla di storione. Lungo il bordo perimetrale, sulla bacchetta dorata e sullo spessore della tavola, erano presenti piccole lacune e alcuni sollevamenti. Dopo aver consolidato i bordi con colla di storione e stuccato con gesso di Bologna e colla di coniglio, le stuccature sono state integrate ad acquerello. Il cretto del manto è stato integrato a punta di pennello con colori a vernice.

26. Argentiere ligure (?)
Reliquiario ostensorio del braccio di sant'Eugenio
1430

tecnica/materiali
rame dorato inciso a bulino; argento; argento dorato sbalzato e cesellato; smalti *champlevé* e traslucidi a *basse-taille*

dimensioni
51 × 53 × 27 cm

iscrizioni
sul piede: trigramma con il nome di Gesù «YHS»; «M° CCCCXXX / Gloria in / esercis Deo / Hoc op(us) feci/t fie(ri) d(omin)n(us) / fr(ater) Ma(r)/cus d(e) V/ige(ri)is ep(iscopu)s N/aul(e)n(is) ad hono(r)e/m S(an)cti Euge(n)i / eiu(s) (b)rachiu(m) iac(et) hic»

provenienza
Noli (Savona), antica Cattedrale di San Paragorio

collocazione
Noli (Savona), concattedrale di San Pietro

scheda storico-artistica
Massimo Bartoletti

relazione di restauro
Maria Ludovica Nicolai

restauro
Maria Ludovica Nicolai

con la direzione di Francesca De Cupis (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona)

Scheda storico-artistica

Si tratta del «braccio di S. Eugenio guarnito d'argento» inventariato nell'ottobre 1585 da monsignor Niccolò Mascardi, in visita apostolica, nella chiesa di San Pietro a Noli, dal 1572 Cattedrale in luogo di San Paragorio, fuori le mura, tale dal 1239, quando la diocesi era stata istituita (**Tacchella 1983**, p. 15). Tra i beni di San Pietro, il reliquiario è tuttora compreso. Il titolare della reliquia del braccio, secondo la tradizione, era il vescovo di Cartagine, esiliato dai Vandali ariani, ritiratosi prima in Corsica e poi sull'isola di Bergeggi davanti a Noli, dove morì nel 505 (**Descalzi 1902**, pp. 60-69).
La reliquia del braccio di sant'Eugenio è inserita in un cilindro di vetro con chiusura a calotta laterale. Su un piede poligonale in rame dorato a parallelepipedo tronco, a spigoli vivi, si innesta un nodo esagono in argento dorato scandito agli angoli da contrafforti che delimitano, su ogni faccia, una placchetta cuspidata a forma di trifora ad archetti trilobati, con gli scomparti 'abitati' da figure di *Santi*. Assicura il raccordo con il contenitore della reliquia un secondo ordine esagono, più ristretto, scandito da bifore solo adorne da un decoro foliaceo che, dopo la pulitura – effettuata durante il restauro nell'ambito di *Restituzioni* –, hanno riacquistato piena leggibilità. Il plastico tralcio di foglie di vite germoglia, si può proprio dire, dall'estradosso del secondo ordine e va ad avvolgere la reliquia quasi fosse l'immagine di Gesù, vivente nell'eucaristia, che premia, con un abbraccio, la testimonianza di fede resa dal vescovo Eugenio.
Parte integrante dei volumi e delle superfici, la decorazione varia per tecnica e lavorazione di ornato geometrico e vegetale. Sul piede in rame, Gianluca Ameri (c.d.s.) ha individuato la parola chiave nel trigramma con il nome di Gesù («YHS») sorretto da due angeli, che divulgava proprio negli stessi anni Bernardino da Siena. Da qui, procedendo verso sinistra, si svolge l'iscrizione dedicatoria in *littera* gotica onciale; lo scritto, dopo la data (1430), è subito interrotto da due scudi a smalto *champlevé*, uno recante lo stemma del comune di Noli (croce bianca in campo rosso), l'altro l'arma del vescovo Marco Vegerio (troncata in scaglione d'azzurro, al capo d'oro all'aquila nascente), cimata dalla mitra episcopale e cinta dal cordiglio dell'ordine francescano. In stretta relazione con questo stemma si pone il seguito della scritta in onore di sant'Eugenio in cui ha piena evidenza il nome del committente, monsignor Vegerio appunto, che si dichiara «frater» della famiglia dei francescani conventuali, «episcopus naulensis», e

Prima del restauro

270 *Dopo il restauro*

Dopo il restauro, particolare del nodo con Santa Maria Maddalena*, la* Madonna con il Bambino *e* Santa Caterina d'Alessandria

Dopo il restauro, particolare del nodo con San Giorgio e il drago*,* San Lorenzo *e* Sant'Antonio abate (?)

Dopo il restauro, particolare del nodo con San Paolo apostolo*,* San Giovanni Battista *e* San Michele arcangelo

pur sempre rampollo di una nobile famiglia di Savona, a sciogliere la simbologia assommata agli smalti dell'arma araldica, di un'eloquenza pari a un *cursus honorum* esposto in forma letteraria.

La vivacità cromatica dello smalto traslucido contraddistingueva la teoria di *Santi* incisa a *basse-taille* all'interno delle trifore del nodo, ma purtroppo l'usura ha cancellato molta parte di questa raffinata finitura, scoprendo il disegno e rendendo a tratti ancora incerta la decifrazione dei soggetti. Procedendo in senso antiorario, sempre a partire dal trigramma bernardiniano, la prima terna raffigura *Santa Maria Maddalena*, la *Madonna con il Bambino*, *Santa Caterina d'Alessandria*. Seguono *San Francesco d'Assisi*, un *Santo vescovo* e un *Santo abate*. Poi una *Santa velata*, una *Santa monaca* con soggolo e giglio, un *Santo francescano orante*. Quindi *San Paolo apostolo*, *San Giovanni Battista* e *San Michele arcangelo*, al quale la pulitura ha meglio evidenziato le ali dietro le spalle. E poi *San Bernardo di Chiaravalle* con il demonio tenuto alla catena; la caduta dello smalto e l'obliterazione dell'incisione a *basse-taille* non permette di identificare il *Vescovo*, mentre sembrerebbe una *Santa velata* la terza, con una piccola croce in mano, che la può identificare o in *Santa Margherita* o in *Santa Brigida*. L'ultima placchetta comprende *San Giorgio e il drago*, *San Lorenzo*, visto che sorregge un rettangolo solcato da incisioni corrispondente a una graticola; infine un *Santo barbato* con libro che potrebbe essere *Antonio abate*.

La chiusura destra della fiala di vetro, entro un plastico fiore in argento, è assicurata dal clipeo a smalto traslucido contenente il busto di *San Paragorio*, identificabile come tale perché raffigurato in armi e con la croce bianca in campo rosso del comune di Noli sul vessillo; mancherebbe il clipeo opposto, con l'immagine del *Vescovo Eugenio*, titolare della reliquia.

Il breve spazio accordato al riesame stilistico, dopo il restauro, permette solo un'esposizione compendiosa delle problematiche storiche, culturali, figurative insite in un'opera di elevata qualità come questa.

Merita attenzione il committente, Marco Vegerio, vescovo di Noli almeno dal 1415, ma legato per tutta la vita al convento di San Francesco di Savona dove aveva fatto la professione religiosa e dove morì nel 1446 (Verzellino 1885, p. 309; Bartoletti c.d.s.). Fu zio e docente di papa Sisto IV della Rovere, durante il suo noviziato tra i conventuali savonesi, e quindi prozio di Giulio II. Il legame con l'ordine minoritico è evidente nell'inclusione della figura di *Francesco d'Assisi*, e poi nell'omaggio alla predicazione di Bernardino da Siena con l'inserimento del trigramma. Il riferimento a Genova, come centro egemone politico e dalla sede metropolitana, è esplicito nel *Battista*, in *San Giorgio* e in *San Lorenzo*, mentre viceversa non sono presenti i santi civici nolesi, a parte *San Paragorio*, titolare dell'antica Cattedrale: mancano i suoi compagni guerrieri Parteo, Partenopeo e Severino, così come i presuli Vendemiale e Fiorenzo esiliati dall'Africa, insieme a sant'Eugenio, dai Vandali ariani, a meno che non siano loro i due *Vescovi* non altrimenti identificabili. Potrebbero giustificarsi con dediche ad altari nella vecchia Cattedrale – si legga la visita apostolica del 1585 (**Tacchella 1983**, p. 17) – le figure della *Maddalena* e di *Santa Caterina d'Alessandria* ai lati della *Vergine*, così come l'*Arcangelo Michele* si relaziona alla chiesa nolese, ora ridotta a rudere, che gli era dedicata. All'insediamento cistercense femminile di Santa Maria del Rio, oggi scomparso, potrebbe ancora alludere *San Bernardo di Chiaravalle*.

Il reliquiario è il testimone più integro e cospicuo del mecenatismo artistico del vescovo Vegerio sul fronte savonese e nolese: all'oreficeria vanno aggiunti un perduto ciclo di affreschi in San Francesco a Savona anteriore al 1443 e, ancora a Noli, i resti delle decorazioni pittoriche a monocromo verde nel presbiterio del San Paragorio (contrassegnati dal suo stemma) e in almeno due spazi dell'antico palazzo episcopale, ai quali sembra convenire una cronologia che non oltrepassi il 1420 (**Bartoletti c.d.s.**).

Il pungente e non così ovvio linearismo dei brani nolesi, di matrice toscaneggiante tardotrecentesca e di una stessa mano per ora anonima, rende meno imprevista la cifra 'cortese' delle figurette sul nodo e sulla fiala del reliquiario, per le

Dopo il restauro, particolare del clipeo con San Paragorio *a chiusura della teca*

quali si è avuto modo di evocare il pittore Nicolò da Voltri, erede genovese di Barnaba da Modena e del senese Taddeo di Bartolo (**Di Fabio 1997**, p. 87). L'orafo che incide *en basse-taille* le figure dei *Santi* partecipa più direttamente allo stesso 'spirito del tempo' evidente nella produzione coeva di Andrea de Aste (e/o del Maestro di Incisa Scapaccino) e del Maestro di Santa Maria delle Vigne, che reinterpretano con morbidezza descrittiva 'internazionale', di matrice nordeuropea e mediterranea, la tradizione ligure di secondo Trecento (**Zanelli 2013**, pp. 18-23; **Di Fabio 2016**), ma manifesta forse, dal canto suo, anche una certa sintonia con la prima attività genovese di Donato de' Bardi, che seppe da par suo farsi interprete originale dell'*Ars nova* franco-fiamminga di primo Quattrocento.

Si è sperato, durante il restauro, nello scoprimento di qualche punzone utile a risalire al centro di produzione dell'opera: nulla di tutto ciò si è verificato, per cui ci si deve attenere all'ipotesi degli studi più recenti che hanno comunque ammesso l'origine ligure dell'artefice, in una bottega orafa savonese oppure genovese (**Natale 1989**, p. 380, nota 26; **Di Fabio 1991**, pp. 245-247; C. Di Fabio, in ***Verso un nuovo museo* 1994**, pp. 66-67, cat. 28). Un'attenzione maggiore verso i lemmi più specificamente architettonici del manufatto incoraggia nel consolidare l'avviso, in aggiunta agli elementi indiziari forniti dal *Reliquiario del dito di san Paolo* in rame, ora nel Museo Diocesano di Genova, databile intorno al 1430-1440: le teorie di dentelli, le rose a larghi petali, le cordonature, le edicole a cuspide, con i pinnacoli gattonati, elementi strutturanti della forma del *Reliquiario di sant'Eugenio*, si ritrovano simili nelle carpenterie lignee a intaglio e doratura delle pale d'altare prodotte a Genova a cavallo tra Tre e Quattrocento. Non c'è lo spazio, qui, per svolgere in sede critica come si conviene una constatazione tanto impegnativa, basti solo notare, nella carpenteria del *Polittico di san Lorenzo* (Moneglia, chiesa di San Giorgio) del già citato Maestro di Santa Maria delle Vigne (**Zanelli 2013**, p. 14), una serie di gattoni fogliacei dalla piena plasticità assimilabile, virtuosismo realizzativo a parte, al tralcio di vite che avviluppa la nostra teca.

Il sontuoso *Reliquiario di sant'Eugenio*, alla data 1430, è l'indicatore, ora del tutto isolato stante il forte depauperamento della produzione orafa coeva, di un intenso dialogo tra le arti nel lungo periodo a partire dalla fine del Trecento, in una Liguria con più centri caratterizzati da una spiccata vivacità della committenza, dove a Genova si affiancavano Savona e Albenga, l'una e l'altra con botteghe attive di argentieri, con altre località, Noli, come si è visto, il marchesato del Finale, all'insegna di una forse circospetta, ma comunque effettiva e costante capacità di confronto con le novità culturali importate dall'area franco-fiamminga (sul tema, **Calderoni Masetti, Ameri 2006**, pp. 17-24).

Bibliografia

Gandoglia 1885, p. 234; **Gandoglia 1897**, pp. 161-162; **Descalzi 1923**, pp. 383-384; **Barile 1955**, p. 22; **Tacchella 1983**, p. 15; E. Coppola, in ***L'antica diocesi di Noli* 1986**, p. 21, cat. 5; **Natale 1989**, p. 380, nota 26; **Di Fabio 1991**, pp. 245-247; C. Di Fabio, in ***Verso un nuovo museo* 1994**, pp. 66-67, cat. 28; **Di Fabio 1997**, p. 87; **Marcenaro 1999**, p. 398; ***Divitiae Nauli* 2013**, pp. 58-59.

1. Prima del restauro, particolare del piede, in evidenza i depositi delle sostanze abrasive indurite nelle incisioni della lavorazione

2. Prima del restauro, il tempietto con trifore, particolare delle superfici smaltate lacunose e delle placchette incise di supporto annerite

3. Prima del restauro, particolare del nodo a esagono con bifore: gli smalti sulle placchette d'argento sono andati completamente perduti

Relazione di restauro

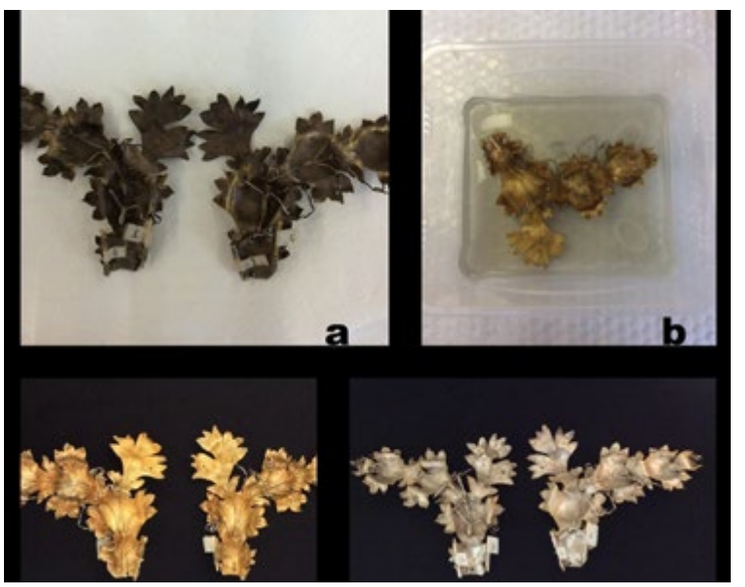
Il reliquiario fa parte dei beni della chiesa parrocchiale di San Pietro a Noli e ancora oggi, nel mese di luglio, viene esposto per le celebrazioni di sant'Eugenio. Il restauro ha dovuto affrontare perciò tre differenti aspetti derivanti da questo suo periodico 'utilizzo': lo stato di conservazione generale dovuto all'uso; il degrado dei singoli elementi matericamente diversi fra loro e il pesante rimaneggiamento attuato in passato, probabilmente per rafforzare l'assemblaggio delle varie parti. Complessivamente le superfici erano offuscate dalla presenza di sostanze cerose, oleose e di deposito e gli incavi della lavorazione erano riempiti da depositi di sostanze abrasive, ormai indurite, usate in passato per effettuare puliture di manutenzione (fig. 1). Lo stato di conservazione si differenziava, invece, a seconda dei materiali usati. Sul piede in rame dorato erano presenti alterazioni della matrice metallica di colore verde, le parti in argento erano annerite da un compatto strato di solfurazione e le superfici smaltate con figure di santi, molto lacunose, mostravano fragilità lungo i bordi e nelle microfessurazioni dei frammenti (fig. 2). Purtroppo gli smalti all'interno delle bifore sono andati completamente perduti e solo attraverso l'osservazione con il microscopio ottico se ne sono potuti identificare minuscoli frammenti (fig. 3). Dove mancano gli smalti, le lamine d'argento di supporto erano talmente annerite dal naturale processo di solfurazione che la lettura delle incisioni era pesantemente compromessa.

La prima fase dell'intervento, come consuetudine nel restauro delle oreficerie, è stato lo smontaggio (fig. 4) che ha consentito di procedere più agevolmente con la pulitura delle singole parti. Questa operazione è stata particolarmente delicata perché in passato la struttura interna originale (ne rimane la vite terminale sotto il piede) è stata modificata sostituendola con un supporto in rame a sezione esagonale con varie parti saldate a stagno. Nella parte inferiore il piede è stato fissato con tre ribattini in ottone a una base che bloccava il tempietto con trifore e, nella parte superiore, due bracci curvi saldati al supporto sostengono e fissano i tralci di foglie al di sotto della teca. In questo modo il fusto del reliquiario era una struttura compatta i cui componenti non potevano essere sfilati. Si è deciso quindi di procedere cercando di smontare il

4. Durante il restauro, i singoli elementi del reliquiario dopo lo smontaggio

6. Dopo il restauro, particolare del piede con gli stemmi smaltati

5. La parte interna del piede: a) prima del restauro; b) dopo il restauro con i tre piccoli dadi a rosetta delle viti di bloccaggio



7. Durante il restauro, pulitura tramite bagni dei tralci di vite che sorreggono la teca: a) i tralci prima della pulitura; b) durante il bagno; c) la superficie esterna dorata dopo la pulitura; d) la superficie interna d'argento dopo la pulitura

più possibile. Per separare il piede dal resto sono stati rimossi i tre ribattini, in questo modo si è potuto sfilare il tempietto, ma non gli altri due elementi comunque bloccati da un allargamento del supporto interno. È stato più agevole smontare la parte superiore del reliquiario poiché gli elementi decorativi sono fissati tra loro mediante cerniere con spinotti d'argento removibili e al supporto con sottili fili d'argento passanti. Anche i due medaglioni ai lati della teca sono stati separati dal tralcio superiore sfilando gli spinotti d'argento dalle cerniere. È stato rimosso anche il supporto d'argento che sostiene la teca sul fusto. Le fasi dello smontaggio sono state documentate e

8. Durante il restauro, la pulitura a impacco con carta giapponese degli elementi non smontati

ogni elemento dei dodici smontati è stato numerato e mappato per riposizionarlo correttamente durante il rimontaggio.
Inizialmente tutti gli elementi metallici sono stati sottoposti a un lavaggio preliminare con tamponi imbevuti di solventi per asportare le sostanze grasse e i depositi incoerenti, preparando così le superfici per i successivi trattamenti di pulitura. Come è già stato sottolineato, il reliquiario è composto da materiali diversi, e ciò ha comportato metodologie di pulitura differenziate. Di seguito, quindi, verranno descritti gli interventi eseguiti su ogni singolo elemento o gruppi di elementi, a seconda della diversità materica.
Piede: dalla superficie interna non dorata è stato rimosso lo strato oleoso con tamponcini di cotone idrofilo imbevuti di solvente. Per eliminare alcune sgocciolature chiare, presenti anche sullo spessore di appoggio, la pulitura è stata rifinita con microspazzole di setola naturale montate su un micromotore elettrico. La pulitura della superficie dorata è stata completamente eseguita con microscopio ottico binoculare. Gli accumuli di cera e i residui di sostanze abrasive concrezionate sono state rimosse dagli incavi delle incisioni con bisturi, specilli molto sottili e piccoli aghi. Non potendo mettere il pezzo a bagno per la presenza degli smalti, i prodotti di alterazione di colore verde sono stati rimossi con piccoli impacchi localizzati di una soluzione acquosa chelante, seguiti da abbondanti risciacqui con sola acqua demineralizzata per eliminare eventuali residui della soluzione. L'intera superficie è stata poi lavata con solvente soprattutto negli incavi delle incisioni per asportare i residui dei depositi rimossi (figg. 5-6).
Elementi in argento dorato smontati: visto lo strato compatto di solforazione sulla superficie non dorata e la presenza di concrezioni sulla superficie dorata, questi elementi (quattro fregi con foglie che sorreggono la teca, il fregio con foglie soprastante la teca e il medaglione circolare senza smalto) sono stati immersi per un'ora in una soluzione acquosa chelante spazzolando le superfici ogni quindici minuti con pennelli morbidi in modo da agevolare la pulitura. Dopo un primo risciacquo con sola acqua demineralizzata, la pulitura della superficie interna in argento è stata completata con una delicata azione meccanica. È stato poi eseguito un risciacquo totale con acqua demineralizzata, prima corrente e poi a bagno per tre ore. Infine le superfici sono state disidratate con solvente e poi asciugate con un flusso di aria tiepida (fig. 7).
Tempietto con trifore: è stato possibile sfilare il tempietto dal supporto interno, ma non è stato possibile smontare le lamine smaltate in quanto fermate dall'interno con un rivestimento in rame. La superficie dorata è stata prima lavata con solventi poi, dove si è reso necessario per rifinire la pulitura, con impacchi di soluzione acquosa chelante applicata su carta giapponese, seguiti da risciacqui con sola acqua demineralizzata e asciugatura. Il rivestimento interno in rame è stato prima lavato con solventi, poi spazzolato con microspazzole di setola naturale applicate su un micro-motore elettrico.
Elementi non smontabili: il cupolino con le applicazioni fitomorfe e la soprastante struttura con le bifore sono stati puliti con impacchi di soluzione acquosa chelante applicati su carta giapponese, seguiti da risciacqui con sola acqua demineralizzata e asciugatura (fig. 8). Le lamine d'argento sottostanti le bifore sono state sottoposte a una delicata pulitura dopo averle fatte scorrere sul supporto. Questa fase è stata eseguita con l'aiuto del microscopio ottico binoculare per salvaguardare i piccolissimi frammenti degli smalti originali.
Smalti: inizialmente gli smalti sono stati consolidati, soprattutto lungo i bordi delle lacune, poi sono stati puliti agendo delicatamente con tamponcini di cotone idrofilo imbevuti di solvente controllando l'azione con il microscopio ottico binoculare. La pulitura delle parti in argento, sia quelle decorative degli stemmi e della placchetta tonda sia le lacune, è stata eseguita a secco con una leggera azione meccanica esercitata con piccole gomme di differente durezza.
Teca: dopo aver rimosso la reliquia, la teca è stata lavata con acqua demineralizzata addizionata con detergente neutro, sciacquata con sola acqua e poi asciugata con un panno morbido di cotone.
Croce: dopo essere stata ripulita il più possibile dai residui di una grossolana saldatura a stagno, la croce è stata nuovamente saldata ad argento sul perno di supporto. Per attenuare il contrasto cromatico tra i residui di stagno e la superficie dorata è stata eseguita una leggera velatura con oro a conchiglia. Terminata la pulitura tutte le superfici di argento sono state prima sgrassate con solvente poi protette con vernice trasparente per metalli in soluzione alcolica, stesa con pennelli di vaio. Le varie parti del reliquiario sono state nuovamente assemblate, avendo cura di ristabilire il corretto posizionamento tra un elemento e l'altro. I tre ribattini sono stati sostituiti con tre piccole viti di ottone fermate sotto il piede da dadi sagomati a mano a forma di rosetta. In questo modo non si è dovuto modificare la struttura e in futuro il reliquiario potrà essere smontato con facilità. La reliquia è stata separata dai bioccoli di lana che la avvolgevano e inserita nella teca adagiandola su un cuscinetto morbido di seta naturale. Infine è stata inserita la piccola croce apicale.

27. Manifattura fiamminga (Dinant) o tedesca (Norimberga)
Lampadario
terzo-quarto decennio del XV secolo

tecnica/materiali
lega metallica, ottone

dimensioni
120 × 110 cm

provenienza
Castiglione Olona (Varese), collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo

collocazione
Castiglione Olona (Varese), collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo

scheda storico-artistica
Isabella Marelli

relazione di restauro
Lucia Miazzo

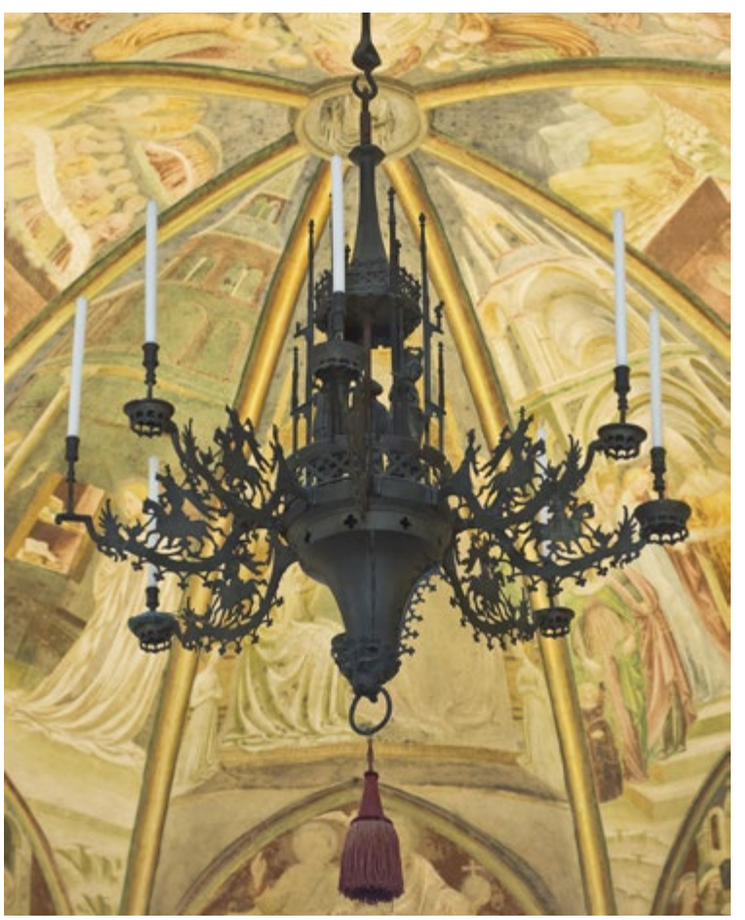
restauro
Lucia Miazzo

con la direzione di Isabella Marelli (Pinacoteca di Brera)

indagini
Ulderico Santamaria, Giorgia Agresti (Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, Dipartimento di Economia, Ingegneria, Società e Impresa, Laboratorio di Diagnostica "Michele Cordaro")

Scheda storico-artistica

Il candelabro è composto da un'architettura centrale gotica, definita tabernacolo dalla letteratura artistica tedesca, delimitata da sei contrafforti, ornata in alto da una corona e in basso da una ringhiera entrambe traforate a motivi quadrilobati. All'interno del piccolo tempio sono collocate su piedistalli le statuette raffiguranti la *Vergine col Bambino*, *Santo Stefano* e *San Lorenzo*; tutt'intorno sono agganciati otto bracci sui quali si distinguono le sagome della *Principessa*, di *San Giorgio* e del *drago*; i bracci inoltre sono ornati da fregi ad archetti e trifogli, e all'estremità reggono i portacandele decorati da un motivo traforato a cuori e bordato da trifogli. Il tabernacolo è sormontato da una snella cuspide esagonale attraverso la quale passa il perno centrale in ferro che funge da elemento strutturale di congiunzione tra la mensola di supporto alle figurette, il cono sottostante e la protome leonina che chiude il lampadario.
Il manufatto è appeso nella campata antistante la cappella maggiore della collegiata di Castiglione Olona (Varese), ed è dotato di un sistema di sospensione che lo collega a un argano sopra la volta, ancora funzionante, avente lo scopo di abbassarlo per sistemare le candele.
Secondo la letteratura critica di lingua italiana (**Sant'Ambrogio 1893**, pp. 37-40, tav. XLVI; **Cazzani 1966**, pp. 33-33; **Venturelli 2011**, pp. 414-416) il candelabro sarebbe stato commissionato dal cardinale Branda Castiglioni, personalità di eccezionali capacità diplomatiche tali che lo videro al fianco di papa Martino V e dell'imperatore Sigismondo (**Foffano 2011**, pp. 247-261), ma noto anche come raffinato mecenate. Tra il 1420 e il 1433 trasformò il piccolo borgo natale Castiglione Olona «in una ideale città cristiana in anticipo sulle grandi fondazioni urbane del Rinascimento» (**Bertelli 2011**, p. 295), facendo convenire i pittori Masolino, Vecchietta e Paolo Schiavo (Id. 2011), gli architetti Pietro, Giovanni e Alberto Solari, figli di Marco ingegnere della Fabbrica del Duomo di Milano (**Rovetta 2011**, pp. 327-349), gli scultori Filippo Solari e Andrea da Carona con le loro maestranze (**Galli 2009**).
Il lampadario è descritto per la prima volta dal cardinale Giuseppe Pozzobonelli nella relazione della sua visita pastorale del giugno 1747 (ASDMi, Sez. X, Pieve di Carnago, vol. 45, p. 358): «lampa magna ex auricalco in medio ecclesiae appensa, octo luminibus, accomodata in qua imaginae B. Mariae Virginis, S. Stefani et S. Laurenzi egregiae exprimuntur». In occasione delle visite precedenti il manufatto era stato ignorato probabilmente perché un oggetto di uso non strettamente liturgico. Forse una prima citazione, peraltro generica, si trova nella lettera del vescovo di Pavia Francesco Pizolpasso a Giovanni Cervantes de Lora. Il prelato era stato ospite del Castiglioni per una settimana alla fine del 1431: dopo avere descritto entusiasticamente la nuova chiesa – non ancora affrescata da Masolino – e i preziosi oggetti che si trovavano nella sagrestia, elencava altri lavori come i due arazzi con le *Storie di santo Stefano e di san Lorenzo*, oltre a candelabri e lampade che per il loro splendore erano degni di una chiesa di città: «… congeruntur ex aere vero, praeter commemorata, candelabra, lampades: innumera quaedam abundant sumptuosa vel



Prima del restauro, l'opera a Castiglione Olona (Varese), collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della Madonna con Bambino

Dopo il restauro, particolare della protome leonina

Dopo il restauro, particolare del piatto del portacandela

ad ingens commodum et decus ecclesiae» (**Foffano 1960**, p. 184). Ricorda anche le tre campane in bronzo e argento fuse in Gran Bretagna che Branda aveva commissionato tramite il nipote monsignor Zenone Castiglioni, vescovo di Lisieux e di Bayeux (**Foffano 1960**, p. 181).
Diego Sant'Ambrogio attribuisce il candelabro a Bernardino de Zutti, un orafo membro e abate della Scuola di Sant'Eligio, artefice della testa di *Dio Padre* in rame dorato, alta 150 cm, progettata per la chiave di volta soprastante l'altare maggiore del Duomo (Milano, Museo del Duomo). L'attribuzione è accolta da Cazzani il quale suggerisce che l'autore del lampadario potrebbe essere lo stesso anche dei quattro candelieri a base esagonale e con bordi traforati da motivi quadrilobati (Castiglione Olona, Museo della Collegiata; **Cazzani 1966**, p. 386). Secondo Paola Venturelli (**2011**, pp. 414-416) i bracci sono di fattura ottocentesca, mentre il tabernacolo e le tre figure sono databili intorno al 1425 e riconducibili all'ambiente culturale del Duomo milanese. La studiosa non sostiene la paternità a Zutti, ma ricorda che per la Cattedrale metropolitana era stato realizzato un grande candelabro da appendere alla volta del presbiterio. Il portacero pasquale in ottone dorato e bronzo argentato detto 'ciloster' (Milano, Duomo) per il quale risultano pagamenti nel 1447 all'orafo Lorenzo da Civate per le statuette dorate, in realtà ha una struttura piramidale composta da quattro ordini di nicchie con figurette in legno dorato. Si deve a Carlo Bertelli il merito di avere riconosciuto nel candelabro a tabernacolo un'opera proveniente da Dinant che attesta quanto il cardinale Branda fosse affascinato della cultura gotica d'Oltralpe (**Bertelli 2011**, p. 296).

La lampada di Castiglione è un esemplare di manufatto estraneo alla cultura artistica italiana, ma ampiamente diffuso nelle abitazioni private e negli edifici sacri d'Oltralpe. Eric Meyer (**1961**, p. 158) distingue i candelabri da soffitto gotici realizzati tra la fine del XIV e il XV secolo in tre tipologie che a suo parere sono il risultato dell'evoluzione del romanico candelabro a Gerusalemme celeste – un grande cerchio scandito da torrette che ha eccezionali esempi nel Duomo di Hildesheim e nella

Dopo il restauro, particolare del volto di Santo Stefano

Dopo il restauro, particolare del viso di San Lorenzo

Dopo il restauro, particolare del braccio del candelabro con Principessa, san Giorgio e il drago

Dopo il restauro, particolare del braccio del candelabro con Principessa, san Giorgio e il drago

Cappella Palatina di Aquisgrana. La lampada della collegiata appartiene al gruppo di candelabri a tabernacolo con figure e bracci (**Meyer 1961**, pp. 164, 172, 181-182 nota 22, fig. 13) come quelli nelle chiese parrocchiali di Stans (Svizzera), di Murau (Austria), nel palazzo comunale di Regensburg (ora Museo di Regensburg, Germania), e nella Cattedrale di Herzogenbosch (Paesi Bassi). Secondo lo studioso sono tutti prodotti delle manifatture di Dinant in Belgio; osserva che le statuette della *Madonna* poste al loro interno presentano caratteri stilistici molto simili con minime varianti, e ne segnala una nel Museum Mayer van den Bergh di Anversa identica a quella di Castiglione (**Meyer 1961**, p. 172, fig. 23). Tuttavia è consapevole del problema delle copie che nel XIX secolo vennero tratte da questi antichi oggetti. Menziona la fonde-

Dopo il restauro, particolare del tempietto con la Vergine e il Bambino, Santo Stefano *e* San Lorenzo

Dopo il restauro, particolare con Santo Stefano

ria Ring di Monaco di Baviera che intorno al 1875 aveva ricavato delle copie dal candelabro di Regensburg (**Meyer 1961**, p. 181, n. 20): gli esemplari del Kunstgewerbemuseum di Berlino (**Luer 1903**, fig. 2) e del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (inv. 2862 MA), ai quali vanno aggiunti quelli del MET (New York, Metropolitan Museum, collezione R. Lehman, inv. 1975.1.142: **Scholten 2011**, pp. 220-221, n. 210) e del Germanisches National Museum (**Mende 2013**, n. 186a). A proposito del nostro lampadario lo studioso cita, invece, Luigi Movio di Milano, che alla mostra degli oggetti in metallo svoltasi al Museo Artistico Industriale di Roma nel 1886 avrebbe esposto e firmato un candelabro del tutto simile a quello di Castiglione. In realtà si trattava di quello originale, presentato da Movio e dal figlio Latino che ne vantavano la provenienza (***Esposizioni* 1886**, p. 107, n. 20). Alla stessa rassegna i familiari Carlo Movio e figlio ottennero la medaglia di bronzo per alcuni oggetti moderni in bronzo (***Esposizioni* 1886**, pp. XXXVIII, XLII, XLVIII, 270, n. 132). Nel catalogo la descrizione della lampada corrisponde con l'immagine che conosciamo, ad eccezione della parte inferiore che si dice decorata da quattro placchette d'argento con figure graffite (***Esposizioni* 1886**, p. 107, n. 20). L'elemento sottostante non esiste più, sostituito da un semplice cono percorso da fregi ad archetti: la sua fattura non coeva con il resto del manufatto è stata riconosciuta durante l'intervento di restauro realizzato in occasione di *Restituzioni*. Si inserisce, così, un importante tassello nella vicenda accennata da Diego Sant'Ambrogio (1893) e meglio narrata da Luca Beltrami il quale, diplomaticamente, non aveva riferito i nomi delle persone coinvolte (**Beltrami 1928**, p. 22). Il parroco probabilmente intorno al 1885-1886 aveva affidato il manufatto a un antiquario affinché provvedesse alla pulitura; in seguito questi gli consegnò una copia, trattenendo l'originale. Per intervento dell'architetto milanese che riconobbe la lampada quattrocentesca nel negozio dell'antiquario, l'oggetto fu ricollocato nella collegiata e la copia rimase a Castiglione, esposta nella chiesa di Villa. Evidentemente l'oggetto antico fu restituito, ma privo della parte con le placchette delle quali non si sa più niente. Del lampadario esistono solo foto che lo riproducono con il cono (**Sant'ambrogio 1893**, tav. XLVI; **Beltrami 1901**, fig. p. 182). Il Beltrami lamentava, però, che non erano state sequestrate le forme, cosicché ne vennero fusi altri esemplari, esposti e venduti alle mostre di arte sacra. Infatti Meyer cita degli esemplari al Victoria and Albert Museum di Londra e nell'ex collezione Lippmann di Berlino, ora non più rintracciabili; un'altra copia ottocentesca si trova nel Museum Cau Ferrat y Maricel, Sitges (Spagna).

Un'ulteriore apertura sul nostro arredo viene dagli studi di Ursula Mende e Hermann Lockner che attribuiscono ai laboratori di Norimberga molti dei manufatti rintracciati da Meyer. I due studiosi tentano di enucleare dei caratteri stilistici che ritengono siano tipici degli artigiani tedeschi, e analizzano la tecnica esecutiva degli elementi a tutto tondo: in genere sono realizzati in un pezzo unico,

Dopo il restauro, particolare del cono e della protome leonina

Dopo il restauro, particolare della protome leonina

tramite una fusione probabilmente a cera persa, forse con l'ausilio di stampi, e con uno spessore molto sottile, circa 1 mm; i pezzi, poi, sono rifiniti a freddo con l'ausilio di ceselli. La protome leonina di Castiglione presenta stilemi e modalità di cesellatura della criniera che la avvicinano ad alcuni acquamanili in forma di leone, detti "Flammschweif" prodotti a Norimberga (**Mende 1974**, p. 20) e conservati nel locale museo. Si veda ad esempio l'acquamanile inv. KG 1280 (**Mende 2013**, n. 29) e si noti il dettaglio delle grandi sopracciglia che si prolungano a delineare le orecchie. Gli studiosi riscontrano anche altre analogie a proposito della modellazione degli occhi, sia nel leone sia nelle statuette: occhi a mandorla, bulbi oculari fortemente convessi e pupille forate (**Mende 1974**, p. 20) o punzonate (**Lochner 1982**, p. 57 nota 26). Questi caratteri sono stati rilevati nel corso del restauro nel mascherone e nei visi dei due santi di Castiglione. I corpi dei due personaggi sono pressoché identici, differendo solo nelle teste, nelle capigliature e negli attributi: ottenuti da una fusione a cera persa, sono rifiniti a freddo con cesello e bulino; lo stesso procedimento è stato impiegato per la *Vergine* – il *Bambino* è realizzato a parte, forse inserito nel modellato in cera iniziale – e per i bracci della lampada realizzati in lamine ottenute da fusioni cesellate a freddo.

Tuttavia questi indizi non sono sufficienti per stabilire con certezza la provenienza artistica del nostro lampadario e degli altri suoi simili. Lochner ritiene un carattere distintivo dei laboratori tedeschi la maggiore capacità tecnica che permetteva loro di realizzare fusioni più complesse, tutte in un solo pezzo (**Lochner 1982**, p. 54); tale prerogativa la riscontriamo anche in quattro portacandele del nostro lampadario; gli altri tre – uno è mancante – hanno, invece, il piatto ricavato da una lamina con impresse prove di decori al quale è saldato il bordo traforato tramite stagno. Pertanto la compresenza di caratteristiche peculiari di entrambi i centri di produzione rende incerta l'attribuzione tra la manifattura di Dinant e quella di Norimberga.

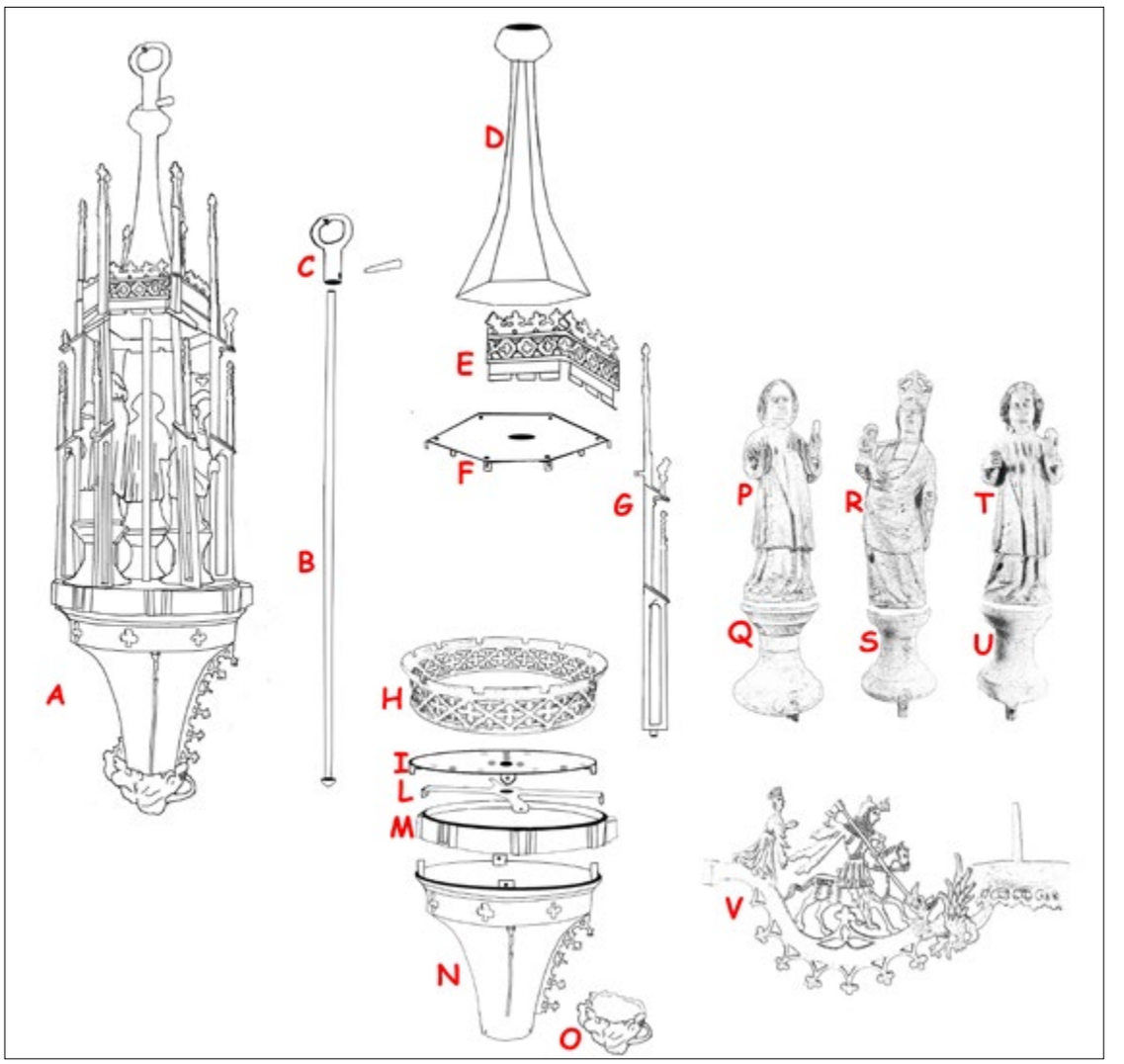
Per quanto concerne la datazione è plausibile un'esecuzione intorno agli anni successivi alla consacrazione della collegiata, avvenuta nel 1425, confortati da alcuni dati stilistici e storici. Sui bracci del lampadario le sagome della *Principessa* e di *San Giorgio* ostentano abiti con maniche dai bordi frastagliati dette "affrappature", un dettaglio caratteristico dell'abbigliamento di gusto tardogotico, molto in voga nella prima metà del XV secolo e diffuso in tutte le corti europee (**Levi Pisetsky 1964**, II, p. 218-219, 395, figg. 89, 196, 197). Inoltre, le tre statuette all'interno del tabernacolo richiamano i titolari della collegiata, mentre è meno evidente il motivo della presenza di *San Giorgio* alla cui devozione non è legato un altare o un edificio religioso. Forse la sua presenza potrebbe essere motivata dall'intenzione di celebrare l'acquisto del Castello di Venegono Superiore da parte dei nipoti del cardinale Branda nel 1425. Il castello e altri beni a Venegono – la cui chiesa parrocchiale è intitolata a San Giorgio – erano diventati beni camerali in seguito alla confisca ai Pusterla, caduti in disgrazia e messi al bando, dopo che Giovanni Pusterla aveva partecipato alla congiura e all'assassinio di Giovanni Maria Visconti. Questa ipotesi potrebbe spiegare perciò anche la presenza del quattrocentesco antifonario ornato da due miniature, sul frontespizio uno stemma, e all'interno l'iniziale miniata, riproducenti entrambe *San Giorgio che uccide il drago*.

Bibliografia

***Esposizioni* 1886**, pp. XXXVIII, XLII, XLVIII, 107, 270, nn. 20, 132; **Sant'Ambrogio 1893**, pp. 37-40, tav. XLVI; **Beltrami 1901**, fig. p. 182; **Luer 1903**, fig. 2; **Beltrami 1928**, p. 22; **Meyer 1961**, pp. 158, 164, 172, 181, n. 20, 182 nota 22, figg. 13, 23; **Levi Pisetsky 1964**, II, p. 218-219, 395, figg. 89, 196, 197; **Cazzani 1966**, pp. 33-33, p. 386; **Mende 1974**, p. 20; **Lochner 1982**, pp. 54, 57 nota 26; **Galli 2009**; **Bertelli 2011**, p. 295, 296; **Foffano 2011**, pp. 181, 184, 247-261; **Rovetta 2011**, pp. 327-349; **Scholten 2011**, pp. 220-221, n. 210; **Venturelli 2011**, pp. 414-416; **Mende 2013**, nn. 29, 186a

Relazione di restauro

Il restauro dello *chandelier* da Castiglione Olona ha presentato diversi aspetti problematici.
Fin dal principio delle valutazioni conservative, la complessità del manufatto, composto da tante parti separate (fig. 1), la sua rarità, la scarsità di studi tecnici e il prolungato utilizzo rappresentavano, per la difficoltà dell'intervento, una notevole sfida.
La storia conservativa vede le sue prime notizie già in una lettera del Pizolpasso che lo descrive nel 1431, magnificandone la bellezza. Successivamente l'episodio più significativo è rappresentato dal furto e dal successivo fortunoso recupero con esecuzione di 'restauro' e di copie, avvenuto agli inizi del Novecento. Le notizie più recenti derivano dai racconti verbali dei castiglionesi secondo cui, fino a pochi anni fa, il manufatto veniva utilizzato nelle festività dei santi patroni della chiesa: a San Lorenzo (10 agosto) e a Santo Stefano (26 dicembre) per il 'rito del Faro', proprio della liturgia ambrosiana, consistente nell'incendiare una palla di cotone appendendo il simulacro a cui dare fuoco proprio allo *chandelier*.
Il manufatto, appeso a notevole altezza di fronte all'altare principale, era di difficile agibilità, rendendone quindi necessaria la rimozione per le operazioni di restauro. La presenza di un argano manuale in legno sopra la cupola, ancora funzionante, ha permesso di abbassare il lampadario fino a una facile manipolazione. Si è proceduto con la rimozione dei bracci e con lo spostamento della struttura centrale negli ambienti predisposti (fig. 2), dove si è proseguito con l'eliminazione a pennello e aspiratore dello spesso strato di deposito incoerente composto da pulviscolo, elementi vegetali, residui di insetti, piume ecc., posatosi nel corso di anni e proveniente dall'ambiente circostante. La superficie è apparsa di colore molto scuro, opaco, compatto, distribuito abbastanza omogeneamente; vi erano inoltre schizzi e sgocciolature di cera da candele. Sulle zone poste in orizzontale, sui contrafforti e sulle figure, la superficie presentava un'accurata lisciatura superficiale e lo strato nero compatto era meno spesso. Su di un braccio e sulle figure si sono evidenziati residui di un materiale biancastro di aspetto gessoso di cui si sono eseguiti prelievi per la loro definizione e analizzati tramite FTIR dal Laboratorio di Diagnostica e Scienza dei Materiali "Michele Cordaro" dell'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. I risultati evidenziano presenza di ossalati di calcio e rame, derivanti dai depositi atmosferici e/o da residui di protettivi (cere e oli) probabilmente posti in precedenza sulla superficie del manufatto. L'individuazione di gesso sul braccio 2 e sul *Santo Stefano* confermano il loro utilizzo per l'esecuzione di copie, la paraffina potrebbe essere dovuta alla cera di candele, ma anche come distaccante nelle fasi di copiatura.
Non si sono riscontrati fenomeni di corrosione attiva, le varie parti di cui è composto conservano tuttora consistenza metallica. Le connessioni tra le parti erano piuttosto buone, anche se realizzate con chiodi/viti in ferro quasi tutti di produzione industriale, evidenziavano processi corrosivi in corso, anche se non interessanti tutta la sezione degli elementi. Sono presenti riparazioni sui bracci e sui contrafforti con caratteristiche diverse, ma che conservano la loro efficienza.
L'intervento, dopo la rimozione e lo smontaggio dei bracci è proseguito nelle seguenti fasi: 1. smontaggio



1. Grafico con la rappresentazione delle differenti parti di cui è composto il manufatto:
A) struttura architettonica centrale; B) perno centrale in ferro; C) aggancio in ferro del perno centrale all'anello di sospensione; D) cuspide superiore; E) corona superiore; F) base della corona superiore; G): sei pinnacoli di due tipi diversi; H) corona inferiore; I) base della struttura architettonica centrale; L) elemento a croce interno; M) anello sospensione bracci; N) cono sotto; O) terminale a protome leonina; P) San Lorenzo*; Q) base del* San Lorenzo*; R)* Madonna*; S) base della* Madonna*; T)* Santo Stefano*; U) base del* Santo Stefano*; V) Otto bracci con reggicandela di due tipi diversi*

2. Durante il restauro, particolare con strato di deposito

3. Durante il restauro, smontaggio della struttura architettonica centrale

4. Durante il restauro, test di pulitura sul braccio 1, ala del drago; sopra: situazione prima della pulitura; sotto: a sinistra prima rimozione degli schizzi di cera delle candele, a destra approfondimento graduale della pulitura con impacchi di EDTA seguiti da risciacqui e disidratazione

struttura architettonica centrale; 2. test e definizione dei metodi di pulitura; 3. pulitura; 4. protezione della superficie e fissaggi; 5. rimontaggio preliminare e definitivo; 6. ricollocazione.

In fase di smontaggio si sono riconosciute punzonature, probabilmente originali, sulle diverse parti come riferimenti per la ricomposizione delle varie parti. In particolare, i riferimenti del posizionamento dei bracci, posti sull'incavo di aggancio del lampadario e sul corrispettivo di ogni braccio, collimavano esattamente nel montaggio; non altrettanto i pinnacoli.

Lo smontaggio della struttura architettonica centrale (fig. 3) ha seguito un ordine imposto dai sistemi di assemblaggio verificati prima di procedere. Sono stati rimossi per primi gli elementi privi di agganci, ovvero la corona alla base delle statue e la protome leonina sotto il cono inferiore. Questo ha permesso di visionare l'interno e procedere alla rimozione del perno centrale in ferro per proseguire le operazioni di smontaggio. Tutte le connessioni tra i diversi elementi erano composte da cavicchi in ferro inseriti in fori predisposti in ogni porzione. La maggior parte era stata sostituita con barrette di ferro recenti (età industriale), fortemente ossidate rendendo più difficoltosa la loro rimozione eseguita comunque meccanicamente.

I cavicchi sotto la base erano in condizioni migliori e lo smontaggio per via meccanica non ha comportato particolari difficoltà. A questo punto lo *chandelier* era completamente smontato e si è proceduto con la documentazione fotografica della situazione prima dell'intervento dei singoli elementi e i test di pulitura.

Successivamente sono stati eseguiti diversi test di pulitura (fig. 4), differenziandoli in relazione alla situazione conservativa e ai depositi sulla superficie. I primi test

5. Durante il restauro, retro del santo Stefano, pulitura

6. Durante il restauro, fissaggio degli elementi di incastro per il rimontaggio definitivo

sono stati mirati alla rimozione degli strati polverosi più compatti e ai residui di cera utilizzando ligroina, acetone e alcol a tampone. Nelle parti con lisciatura a freddo queste prime prove permettevano già di raggiungere un buon livello di pulitura e di lettura della superficie. Sulle zone dove era presente la spessa concrezione nera lo stesso metodo ha portato solo alla lieve rimozione degli strati più superficiali e decoesi di polvere scura. Sono state testate altre possibilità (vari EDTA, sali di Rochelle) a varie concentrazioni, con modalità di tempi e applicazioni diverse con differenti supportanti. La soluzione che garantiva maggiore controllo e gestione è consistita in una soluzione di EDTA tetra sodico al 10% in acqua deionizzata a impacchi di tre minuti, con cotone, poi rimossa e sciacquata con acqua deionizzata, a cui è seguita un'accurata disidratazione. Il metodo è stato applicato nelle zone con lucidatura a freddo in soluzioni e tempi dimezzati (fig. 5).

L'intervento di restauro ha interessato anche le parti in ferro a esclusione dei chiodi recenti. In particolare, è stata trattata la barra centrale e i suoi sistemi di connessione.

Sono stati rimossi meccanicamente gli strati di ossidazione superficiale, utilizzando un micromotore con spazzoline di setola. In seguito è stato applicato, come convertitore di ruggine, acido fenolico al 5% sciolto in una miscela di alcol e acqua deionizzata. Sono poi stati rimossi gli eccessi a tampone con alcol, e infine la superficie è stata protetta con un trattante-protettivo specifico (Owatrol Oil). Nel corso della ricollocazione è stata trattata anche la catena dell'argano sopra la cupola della collegiata.

In previsione delle mobilitazioni e ricollocazione dello *chandelier* si è scelto di applicare su tutta la superficie a pennello un lieve strato di protettivo (Incral 10% acetone) a scopo preventivo.

Sono state inoltre verificate le connessioni e le condizioni delle riparazioni, provvedendo, dove necessario a fissaggi con *primer* (Incral 20% acetone) e infiltrazioni di resina epossidica.

Una volta effettuati i trattamenti conservativi su tutte le porzioni del candelabro, si è proceduto al rimontaggio in due fasi: uno preliminare per la verifica delle connessioni e dell'insieme e dopo il fissaggio dei nuovi elementi di incastro (fig. 6). Si è poi proseguito con il rimontaggio definitivo. Si è scelto di non riutilizzare gli elementi in ferro con funzione di cavicchio utilizzati in precedenza perché mostravano segni di corrosione e avevano reso in alcuni casi difficoltoso lo smontaggio, senza garantire il fissaggio delle giunzioni. Inoltre, per la maggior parte di essi, si trattava di chiodi da carpentiere riutilizzati o parti di viti. Erano elementi di produzione recente e quindi non pertinenti al manufatto originale, che non garantivano una corretta conservazione e una buona efficacia. I perni sono stati sostituiti da piccole porzioni di barre di fibra di vetro con diametro di 4 o 6 mm secondo esigenze, in alcuni casi lievemente sagomate, fissate con resina epossidica, poi colorata in superficie dove visibili (per il fissaggio superiore dei contrafforti, lato interno) con vernici da restauro. Le superfici interessate dagli incastri sono state preliminarmente trattate con uno strato di resina acrilica (Paraloid B72 al 15% in acetone) con funzione di *primer*, al fine di garantire la facilità della rimozione in futuro. Le barre di fibra di vetro, oltre a essere inerti, hanno grande resistenza alla frattura, alla compressione e alla flessione; inoltre il fissaggio con resina epossidica garantisce il blocco della giunzione mentre lo strato di *primer* faciliterà in futuro la rimozione senza rischi per il materiale costituente il manufatto. Alla fine si è proceduto alla mobilitazione del lampadario nella sua ricollocazione originale, nella chiesa della collegiata, dando le indicazioni di manutenzione necessarie alla sua conservazione.

28. Maestro di Galatina (attribuito a)
(attivo nella prima metà del XV secolo)
Retablo
(*Madonna col Bambino*, *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Lucia*, registro principale; *Incoronazione della Vergine*, *Angelo annunziante*, *Vergine annunziata*, registro superiore)
prima metà del XV secolo (*post* 1435)

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
155 × 126 cm

iscrizioni
sull'aureola del Bambino, il cristogramma: «XPS IHS»; sul libro retto dal Bambino: «Ego sum lux mundi»

provenienza
Cosenza, chiesa di San Francesco d'Assisi

collocazione
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotone, depositi

proprietà del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto

scheda storico-artistica
Enrichetta Salerno

relazione di restauro
Vito Giovambattista Sarubbo

restauro
Vito Giovambattista Sarubbo

con la direzione di Enrichetta Salerno (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotone)

Scheda storico-artistica

Proveniente dalla chiesa di San Francesco d'Assisi di Cosenza, il dipinto, raffigurante la *Madonna col Bambino* tra *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Lucia* e, nei riquadri superiori, *Incoronazione della Vergine*, *Angelo annunziante* e *Vergine annunziata*, rappresenta una significativa testimonianza della pittura quattrocentesca di gusto ancora tardogotico esistente in Calabria, regione che in quel secolo si mostra particolarmente sensibile e partecipe del più ampio giro di cultura artistica napoletana con chiare e profonde influenze catalane. La pregevole tavola è stata pubblicata per la prima volta nel 1933 da Frangipane, il quale la inquadra genericamente come «arte dell'Italia meridionale, secolo XV» (**Frangipane 1933**, p. 132). Van Marle, invece, ne sottolinea i modi catalani, certamente filtrati attraverso esperienze napoletane (**Van Marle 1934**, XV, p. 600), giudizio in seguito condiviso da Carandente, il quale, però, pur ritenendo innegabili gli influssi catalani, sostiene che «essi vi risultano assai ottusi dal rozzo ed ingenuo linguaggio paesano che si collega insistentemente con quello stesso degli angeli che reggono la mitria al citato San Nicola», riferendosi al *San Nicola in trono*, di ignoto pittore meridionale, conservato nella Curia vescovile di San Marco Argentano (Cosenza), ove riscontra anche vaghe suggestioni marchigiane, benché espresse in modo piuttosto provinciale (**Carandente 1949**, p. 69).
Una più approfondita interpretazione viene proposta dalla Di Dario, grazie anche all'attento restauro del 1971 che rivelò «la fresca e pungente qualità del dipinto» (**Di Dario 1975**, p. 38), consentendo di riconoscere appieno sia la valenza dell'opera sia la complessità della formazione dell'artista, individuato dalla studiosa «nell'ambiente dei pittori di Galatina», e nello specifico tra quelli «più moderni e internazionali» che affrescarono la chiesa di Santa Caterina d'Alessandria nella cittadina leccese. La fondazione della chiesa e dell'annesso convento dei frati Minori Osservanti, voluti dal principe di Taranto Raimondo Orsini Del Balzo, fu autorizzata da papa Urbano VI con bolla del 1384 e, dopo la morte di Raimondo nel 1405, la monumentale opera fu proseguita dalla moglie Maria d'Enghien, che nel 1407 divenne regina di Napoli sposando Ladislao di Durazzo.
Una committenza importante, dunque, per l'imponente ciclo pittorico della chiesa galatinese, la cui fama si diffuse rapidamente, soprattutto nell'ambito del potente ordine francescano, che potrebbe senz'altro rappresentare il collegamento con la chiesa di San Francesco d'Assisi di Cosenza, annessa al convento degli Osservanti, i quali vi si insediarono nel 1434 subentrando ai Conventuali, che a loro volta vi risiedevano sin dal XIII secolo (**Ceccarelli 1975**, p. 23).
Il passaggio in Calabria del Maestro di Galatina è tanto più convincente se si considera la provenienza siciliana, ipotizzata da Longhi, il quale, a proposito della Croce della chiesa di Santa Maria di Gesù a Palermo (non a caso, anch'essa una chiesa dei Minori Osservanti), ricorda che «la croce di Santa Maria di Gesù è stata attribuita ad un Maestro di Galatina, pittore palermitano della prima metà del XV secolo, operante in trasferta presso la chiesa di Santa Caterina di quella città» (**Longhi 1953**,

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, Madonna col Bambino

Dopo il restauro, Incoronazione della Vergine

p. 11). La splendida Croce, che presenta sul *recto* il *Cristo crocifisso* e sul *verso* il *Cristo risorto*, oggi esposta nel Museo di Palazzo Abatellis, rivela la complessa formazione del Maestro, in cui convergono molteplici influssi, in particolare siciliani, napoletani e catalani, ma anche, come nota Delogu, riecheggiamenti «della cultura toscana tra Niccolò di Magio e i Maestri di Trapani, delle Incoronazioni, esperienze maturate a contatto con esemplari di cultura adriatica» (**Delogu 1962**, p. 30; **Di Natale 1992**, pp. 129-130).
Secondo la Di Dario, la mano del Maestro può ravvisarsi in alcuni dipinti di Galatina, in particolare nel ciclo di Sant'Agata e soprattutto in quello mariano, in cui intravede un sostrato di cultura napoletana tardogiottesca-masiana su cui si innestano esperienze «tanto più "cortesi" da sembrare lombarde», di cui individua la matrice «nel gotico sanseverinate dei Salimbeni. E tuttavia il contatto coi pittori di Galatina dovette essere solo iniziale, poiché è chiaro che nel retablo ciò che nettamente prevale è l'orientamento sull'ambiente siracusano alla confluenza del tardo gotico napoletano-marchigiano-catalano proveniente dall'Italia e di catalano proveniente da Valencia» (**Di Dario 1975**, p. 38). La complessità della cultura figurativa del Maestro e la sua provenienza siciliana sono sottolineate anche da Abbate, il quale, legando il «polittichetto di San Francesco» di Cosenza alla *Madonna col Bambino* della chiesa dell'Immacolata di Scilla (Reggio Calabria), già attribuita al medesimo Maestro dalla Di Dario, afferma che «i due dipinti sono stati considerati vicini alle maestranze di Galatina, ma la somiglianza con la contemporanea pittura siciliana può far pensare che gli autori dei dipinti provengano proprio dall'isola», notando però «curiosi residui arcaizzanti» emergenti su una indubbia base di gotico internazionale: «Nel polittico cosentino il Bambino e la mano della Vergine che lo sorregge paiono risentire dei tradizionali stilemi bizantini, a cui rimandano anche certe durezze dei tratti anatomici, in chiaro contrasto con i raffinati ritmi di derivazione iberica», riconoscendo comunque il pregio dell'opera e riferendolo «a una committenza di rango» (**Abbate 1998**, p. 161).
L'attribuzione del retablo al Maestro di Galatina consente di fissarne la datazione agli anni immediatamente successivi al 1435, quando gli affreschi galatinesi erano già stati completati. Probabilmente, prima di essere spostato nella sacrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi, era collocato su un altare dedicato a Santa Caterina d'Alessandria, la cui devozione era così forte che tra XVI e XVII secolo fu eretta nella chiesa cosentina una grande cappella nella quale trovò sede la confraternita omonima, cappella forse costruita riutilizzando le strutture di una navatella laterale innalzata dagli Osservanti subito dopo il loro insediamento nel 1434 (**Martelli 1956**, p. 52). Frangipane ipotizza, invece, la presenza di una cappella della confraternita già nel Quattrocento, con il retablo posizionato sull'altare intitolato alla santa, da cui potrebbe essere stato trasferito in sacrestia dopo il rifacimento seicentesco, per fare posto alla nuova pala d'altare (**Frangipane 1933**, p. 132).
Il dipinto è stato esposto nel 1976

Dopo il restauro, Angelo annunziante

Dopo il restauro, Vergine annunziata

Dopo il restauro, Santa Caterina d'Alessandria

Dopo il restauro, Santa Lucia

alla mostra *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, tenutasi a Cosenza presso l'ex convento di San Francesco d'Assisi, oggi sede del laboratorio di restauro della Soprintendenza, ove fu presentata anche la tavola della *Madonna col Bambino* di Scilla, in cui la Di Dario notava una presenza ancora più marcata della componente valenciano-siracusana ravvisata nel retablo.

La struttura dell'opera si articola in un'elegante composizione di tipo architettonico, divisa in sei riquadri, tre nel registro inferiore e tre in quello superiore, separati da slanciati archetti dorati a rilievo, a tutto sesto in basso, ornati da motivi polilobati, e a sesto acuto in alto, decorati con fogliette che creano il motivo dei gigli angioini. La scena principale è la splendida *Madonna col Bambino*, sullo sfondo di un ricco drappo damascato sorretto da tre angeli reggicortina, mentre ai lati dell'arco sono raffigurati due frati francescani in preghiera, a conferma della committenza monastica del dipinto.

La Madonna, porgendogli un fiore, guarda con dolcezza il figlio, che rivolge invece lo sguardo verso l'osservatore, per rimarcare il messaggio salvifico della sua venuta nel mondo. Sull'aureola del Bambino è il cristogramma «XPS IHS», abbreviazione che utilizza, in alfabeto greco, le prime e le ultime lettere del nome Cristo Gesù. Nella mano destra egli tiene un libro aperto, sulle cui pagine si legge la scritta in latino «Ego sum lux mundi». Ai lati della scena centrale sono raffigurate *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Lucia* con i loro attributi iconografici, la ruota per l'una e il piatto con gli occhi per l'altra, con la palma del martirio in mano. In alto a sinistra troviamo l'*Angelo annunziante* inginocchiato, con il giglio in mano, e a destra la *Vergine annunziata* che accoglie umilmente il messaggio,

una serena accettazione del volere divino sottolineata dalla scritta «Ecce ancilla» che appare sul libro posato sul leggio. Al centro del registro superiore è l'*Incoronazione della Vergine*, con il Cristo che pone la corona sul capo della Madonna, mentre uno stuolo di angioletti in preghiera attornia le figure.
Il dipinto, che già veniva segnalato in cattive condizioni da Frangipane, il quale notava un forte annerimento del colore e il grave deterioramento del legno causato dall'umidità (**Frangipane 1933**, p. 132), fu sottoposto a un primo intervento di restauro nel 1971, quando, a causa del pessimo stato di conservazione del supporto, quasi completamente corroso da un diffuso attacco di insetti xilofagi, si decise di trasportare la pellicola pittorica su un pannello di compensato multistrato, un intervento drastico ma necessario per evitare il concreto pericolo di perdita dell'opera, la cui superficie si presentava molto compromessa, ulteriormente danneggiata da numerose ridipinture. L'attuale restauro, realizzato grazie alla sensibilità di Intesa Sanpaolo, che negli ultimi anni con il *Progetto Restituzioni* ha permesso il recupero di tante opere d'arte, ha ridato alla tavola lo splendore dei suoi intensi colori, con il consolidamento della superficie pittorica e il risarcimento delle lacune, consentendo di riscoprire la raffinata esecuzione del dipinto e mettendo chiaramente in evidenza contatti, legami e influenze con la contemporanea cultura artistica nella quale operò il Maestro di Galatina. Indubbio è, quindi, il notevole contributo in termini di conoscenza apportato da questo restauro, che ha restituito alla leggibilità estetica e alla pubblica fruizione un capolavoro del Quattrocento calabrese.

Bibliografia

Frangipane 1933, p. 132; **Van Marle 1934**, XV, p. 600; **Carandente 1949**, pp. 68-70; **Longhi 1953**, p. 11; **Martelli 1956**, p. 52; **Delogu 1962**, p. 30; **Ceccarelli 1975**, p. 23; **Di Dario 1975**, p. 38; **Di Natale 1992**, pp. 29-130; **Abbate 1998**, p. 161.

Relazione di restauro

L'opera oggetto di restauro fu interessata da un precedente intervento nel 1971, quando, a causa delle pessime condizioni di conservazione in cui versava, si rese necessario il trasporto della superficie dipinta su un nuovo supporto: «… lo strato pittorico è stato trasportato su pannello di compensato multistrato di pioppo per la necessità di offrire un nuovo più solido supporto – in luogo di quello originale completamente eroso da insetti xilofagi – alla superficie dipinta quasi completamente sgretolata; l'operazione seguente è consistita in particolare nella rimozione di numerose estese stuccature, date per livellare la superficie pittorica e poi ridipinte», come chiarì la direzione lavori dell'epoca (**Di Dario 1975**, p. 38).
Il dipinto è costituito da tre assi lisce in legno di pioppo, assottigliate nel restauro degli anni Settanta per rendere piana la superficie e agevolare il trasporto sul nuovo supporto: un intervento sicuramente traumatico, ma necessario e urgente al fine di salvaguardare l'opera, che era stata aggredita e completamente erosa da parassiti xilofagi, la cui azione era stata determinata da una massiccia umidità presente nel luogo in cui il retablo era collocato.
Il lungo lasso di tempo trascorso dall'ultimo restauro ha contribuito a produrre una nuova serie di problemi, dovuti soprattutto all'umidità e ai naturali movimenti del legno, che hanno determinato il deterioramento sia della cromia sia degli strati preparatori. Tali fattori, infatti, hanno provocato su tutta la superficie pittorica una serie di fratture e rotture, sia del colore sia degli strati preparatori, compromettendo seriamente l'integrità e la leggibilità dell'opera stessa (figg. 1-3). Inoltre, dall'esame preliminare del dipinto si è notato che il precedente intervento di pulitura, evidentemente troppo energico, effettuato con mezzi meccanici, aveva causato l'abrasione del colore in diverse zone. Si potrebbe, tuttavia, ipotizzare una seconda interpretazione della presenza di tali abrasioni, da ricondurre probabilmente a un tentativo di rimozione delle tracce di collante ormai indurito, filtrate dal retro durante l'incollaggio delle due parti. Risultavano, altresì,

1. Prima del restauro, particolare della Madonna con il Bambino

*2. Prima del restauro, particolare dell'*Incoronazione della Vergine

3. Prima del restauro, particolare di Santa Caterina

4. Durante il restauro, fase di fermatura del colore

5.Durante il restauro, particolare della Madonna con il Bambino, *stuccatura*

6. Durante il restauro, rimozione delle vecchie integrazioni pittoriche, pulitura e stuccatura

7. Durante il restauro, particolare con Santa Caterina*, stuccatura*

8. Durante il restauro, dettaglio con Santa Lucia*, stuccatura*

evidenti numerosi sollevamenti di colore e della mestica, nonché vari dislivelli di cromia, anch'essi riconducibili al precedente restauro. Infine, la superficie dipinta era interessata da vaste lacune, colmate con gesso di Bologna e colla animale e integrate grossolanamente con colori acrilici.

In conseguenza di ciò, l'attuale intervento ha riguardato preliminarmente il fissaggio e il livellamento del colore e degli strati preparatori esposti a pericolo di caduta, mediante l'applicazione di colletta a caldo e carta giapponese, con susseguente rimozione della stessa e dell'eccedenza di colletta con spugnature di acqua tiepida (fig. 4). Si è proceduto poi alla disinfestazione antitarlo, eseguita con Permetar (permetrina in petrolio), tramite applicazione a pennello dal *verso* sino a rifiuto.

L'intervento è quindi proseguito con la rimozione delle integrazioni pittoriche effettuate nel restauro del 1971, con l'uso di solventi idonei, quali acetone, ammoniaca ed essenza di trementina, nonché con azione meccanica tramite l'ausilio di bisturi. È seguita la pulitura graduale generale del dipinto mediante batuffoli di cotone imbevuti di essenza di trementina e alcol isopropilico (fig. 6).

Completata la pulitura, è stata effettuata la stuccatura delle lacune, fratture, lesioni e buchi (figg. 5-8), con l'applicazione di gesso di Bologna legato con colla animale (colletta), e quindi la levigatura con bisturi e successiva applicazione di vernice a ritocco al fine di equilibrare i valori cromatici.

In ultimo, è stata eseguita l'integrazione pittorica con colori a vernice, con il metodo 'rigatino' per le lacune maggiori e con il 'puntinato' per le lacune minori.

L'intervento di restauro è stato completato con la verniciatura finale con vernice satinata Lefranc, nebulizzata in superficie.

Un'accurata documentazione fotografica è stata effettuata prima, durante e dopo i lavori di restauro.

Bibliografia

Di Dario 1975, pp. 38.

29. Artigiano veneto
(attivo nella seconda metà del XV secolo)
Cassetta da viaggio del cardinale Pietro Barbo
1440-1464

tecnica/materiali
cuoio bollito lavorato a sbalzo e inciso

dimensioni
33 × 30 × 9 cm

provenienza
acquisto Federico Hermanin, 1921

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 131)

scheda storico-artistica
Stefano Petrocchi

relazione di restauro
Carlotta Banchelli, Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Eleonora Baldo

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

La cassetta da viaggio di forma rettangolare presenta una raffinata coperta di cuoio bollito decorata con doratura a sbalzo e incisa; al centro è lo stemma Barbo sorretto da una coppia di angeli, con leone rampante fasciato, coronato dal cappello cardinalizio e da nappe laterali; tutto il campo presenta un raffinato motivo a racemi di acanto e fiori. Tre bande di ferro battuto chiodate ai lati e al centro, con maniglia finemente incisa, rinforzano il manufatto; sul lato frontale c'è una serratura. All'interno una carta marmorizzata non pertinente ricopre la cassetta che presenta tre scomparti di differente misura sul lato longitudinale, probabilmente contenitori per uno scrittoio portatile, quale sembra essere l'utilizzo di questo oggetto.
La cassetta fu acquistata nel 1921 da Federico Hermanin per il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia e costituisce l'unico oggetto personale recuperato alla sua sede originaria del cardinale Pietro Barbo, pontefice con il nome di Paolo II dal 1464 al 1471, fondatore e munifico committente di Palazzo San Marco divenuto in seguito Palazzo di Venezia. L'anno di nomina a cardinale di Santa Maria Nova (1 luglio 1440) consente di datare a un momento successivo l'opera che presenta al centro lo stemma Barbo con il cappello cardinalizio. L'assenza della croce patriarcale di Aquileia, che distingue lo stemma del cardinale Marco Barbo, permette di riferire con certezza la committenza allo zio cardinale, Pietro. Questi appartenente a una delle più ricche famiglie veneziane ebbe una rapida carriera ecclesiastica soprattutto grazie allo zio, fratello della madre, papa Eugenio IV Condulmer. Eletto a diciannove anni protonotario apostolico, Pietro Barbo divenne quattro anni dopo cardinale di Santa Maria Nova. Seppure non particolarmente avvezzo agli studi umanistici, mostrò precocemente capacità politiche e commerciali che gli furono di grande giovamento nella scalata politica della Curia romana. Durante i papati di Niccolò V Parentucelli (1447-1455) e Callisto III Borja (1455-1458), il cardinale Barbo mantenne sapientemente la benevolenza e il favore dei pontefici che gli rinnovarono incarichi e prebende. Ormai

Prima del restauro

Prima del restauro, interno

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con lo stemma Barbo

Dopo il restauro, veduta laterale, particolare

tra i candidati al soglio papale sfidò nell'elezione del successore di Callisto III il grande cardinale umanista Enea Silvio Piccolomini che gli fu preferito diventando papa Pio II. Proprio la rivalità politica con Piccolomini determinò per la prima volta un periodo di grave difficoltà per il cardinale Barbo. Nel frattempo, nominato cardinale di San Marco, sede della nazione veneziana a Roma, ottenne la concessione per l'abbattimento di vecchie abitazioni prospicienti l'antica Basilica marciana e il permesso di erigere la sua residenza cardinalizia. Il nuovo palazzo iniziò a essere costruito dagli anni Cinquanta e, con la nomina di Pietro Barbo a pontefice, divenne la prima residenza papale della storia diversa dalle tradizionali sedi del Laterano e del Vaticano. La fabbrica mutò in senso monumentale l'iniziale progetto del palazzetto cardinalizio e si trasformò nel più grande cantiere dell'Italia rinascimentale di quel periodo, insieme al Palazzo Ducale di Urbino. La scelta di collocare il nuovo palazzo papale al centro della città, ai piedi del colle capitolino, e la rivoluzione urbanistica con la formazione di nuove piazze che chiudevano l'antico corso qualificavano simbolicamente la concezione principesca del pontificato Barbo. Anche la condotta politica, che favoriva un nuovo accordo ed equilibrio con il potere municipale, si segnalava come grande novità nel consueto antagonismo tra le autorità che governavano Roma. D'altra parte l'incentivazione di feste pubbliche e riti collettivi, come l'organizzazione di un grandioso carnevale cittadino, ricercava nel favore popolare un prezioso consenso politico utilizzato da papa Barbo anche per affrontare il malumore e la delusione del collegio cardinalizio speranzoso di una maggiore condivisione nell'amministrazione del potere curiale.

Mentre la fabbrica del grandioso quadrilatero di Palazzo San Marco continuava con grande intensità e con enorme dispendio di energie finanziarie, Paolo II Barbo risiedeva nell'appartamento privato disposto nell'angolo di fianco alla

Dopo il restauro, particolare con la maniglia

Basilica marciana che ormai era assunta a cappella palatina, inglobata nel perimetro del nuovo palazzo.
Tra gli aspetti più noti e celebrati della figura di Paolo II e del suo papato, anche talvolta con malevoli accenti polemici, era la sua grande passione collezionistica. Ancora cardinale negli anni Cinquanta del Quattrocento Pietro Barbo raccoglieva soprattutto oggetti antichi e preziosi; un inventario del 1457 registra bronzi antichi, ma soprattutto cammei e pietre incise che formavano una straordinaria e probabilmente unica collezione di glittica dell'epoca. L'ingente raccolta comprendeva anche bassorilievi in onice, avori e opere di oreficeria di inestimabile valore. Celebre rimase l'offerta al municipio di Tolosa della somma di 50.000 ducati e la costruzione di un ponte in cambio di un raro cammeo antico. Tra le passioni collezionistiche tuttavia emergeva quella per la numismatica antica e la medaglistica di cui il pontefice era un esperto assoluto e soprattutto il maggiore contendente della famiglia Medici sul mercato. Per un cinico scherzo del destino proprio ai Medici fu svenduta l'eccezionale raccolta di papa Barbo dal successore Sisto IV. Questi nel 1472, tra i gesti più eclatanti di rottura con il predecessore, inaugurò il primo museo pubblico in Campidoglio e, per propiziarsi il favore politico dei Medici, regalò o vendette a un prezzo simbolico l'enorme raccolta di Paolo II.
Questa cassetta da viaggio, raffinato prodotto di una legatoria probabilmente veneta, ben restituisce il clima di sontuosa eleganza, di corte principesca, a cui tendeva il cardinale Pietro Barbo, che difatti perseguì il maggiore tentativo politico in età rinascimentale di ristabilire la figura di un papa sovrano.
Nell'unico intervento critico sull'oggetto (Hermanin 1948, p. 401), la manifattura proposta è stata quella veneziana, in relazione con la provenienza del committente, alla quale si rinviava anche una guaina in cuoio da coltello, conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze, dall'identica lavorazione a sbalzo della decorazione floreale, supposta quindi della medesima bottega.
La decorazione del cuoio, praticata in Oriente sin dall'antichità, si diffonde in Europa solo verso la fine del Medioevo. Dalla seconda parte del Quattrocento l'uso di finiture dorate, applicate con mordente e piccoli ferri a caldo si diffonde soprattutto attraverso l'arte dei legatori.
Una particolare lavorazione è quella cosiddetta del cuoio cotto che, trattato con cere ed essenze, elastico e cedevole da bagnato, con l'asciugatura diviene rigido e duro come legno. Nel Quattrocento e nel Cinquecento è destinato talvolta a cofanetti e contenitori, a sculture e rilievi.
I cuoi incisi e impressi, anche con doratura di parti e policromia, appaiono solitamente destinati – oltre che all'importante ambito della legatoria – alla realizzazione di oggetti d'uso, quali contenitori di ogni genere, astucci o custodie, o di elementi di mobilio, come piani di tavoli, sedili e schienali di sedie e poltrone, dove la decorazione può essere estesa all'intera superficie o riservata a bordure o a singole zone, mantenendo l'evidenza anche estetica del materiale naturale e coniugando le esigenze decorative a quelle funzionali.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 401.

Relazione di restauro

La cassetta da viaggio del cardinale Pietro Barbo è costituita da un cofanetto ligneo rivestito di cuoio bollito fissato con cerniere metalliche. Il pezzame di cuoio è fissato con piccoli chiodi di ferro e ha borchie angolari, cerniere e maniglia in ferro battuto lavorata con incisioni.
L'opera è un esempio della raffinatezza raggiunta dalla tecnica di lavorazione del cuoio nella metà del Quattrocento. Sul coperchio di chiusura, sotto la maniglia, in posizione centrale è presente lo stemma del cardinale. Il resto della superficie è decorato secondo un'organizzazione simmetrica dello spazio segnata dall'andamento geometrico di sottili tralci. Gli elementi naturalistici sono elaborati e rivestono completamente la superficie distinguendosi con incisioni e per diverso spessore; si leggono racemi, foglie e fiori con petali semplici e più complessi le cui estremità sono tutt'ora a rilievo. La metà inferiore è decorata in modo più semplice: la superficie è interamente incisa secondo linee orizzontali che compongono un motivo a piccole losanghe. Sui bordi laterali le decorazioni sono concluse da una doppia linea incisa che si offre come cornice di chiusura ed elemento di passaggio dal cuoio decorato di rivestimento superiore al cuoio liscio e ben tirato del battente interno.
Il *cuir boulli*, letteralmente 'cuoio bollito', indica in realtà la tecnica di lavorazione utilizzata per ottenere coperture in cuoio particolarmente decorate. Il cuoio per raggiungere tale raffinatezza doveva presentarsi duttile per poter rivestire elementi dalla forma particolare, quali ad esempio cassette o parti di armi, e per poter accogliere le impressioni dei sofisticati stampi. Il pellame, lavorato e infine conciato con la concia vegetale a base di tannini, veniva bagnato per immersione in acqua molto calda. Tale pratica lo rendeva estremamente soffice e modellabile. Si adattava alla forma scelta e, una volta asciutto, la conservava.

1. Dopo il restauro, particolare con evidenza delle tecniche di lavorazione: incisione e sbalzo

2. Durante il restauro, stato di conservazione con tagli e lacune del rivestimento in cuoio

3. Durante il restauro, microaspirazione dall'interno

4. Durante il restauro, tassello di pulitura

La decorazione della cassetta da viaggio mostra la compresenza di due tecniche di lavorazione: lo sbalzo e l'incisione (fig. 1). Con lo sbalzo il rilievo dei particolari è ottenuto premendo con ferri arrotondati sul retro della superficie precedentemente inumidita. Con L'incisione si effettua un taglio vivo sulla superficie esterna del rivestimento sottolineando i contorni delle decorazioni.

Stato di conservazione

Il cofanetto mostrava i segni di interventi di restauro precedenti. La scatola lignea interna presentava vecchi attacchi di insetti xilofagi ed è stata rivestita con carta. Il pezzame di cuoio della base di appoggio sembrava avere subito uno stacco ed essere stato riapplicato, le cerniere erano state movimentate in quanto il riposizionamento non corrispondeva più alle linee di incisione originarie e alcuni chiodi risultavano di fattura diversa dagli originali (fig. 2). Erano visibili alcune stuccature scure realizzate a cera.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione il pellame risultava molto arido. Un diffuso strato di polvere offuscava la lucentezza tipica del materiale e soffocava le incisioni delle decorazioni. In corrispondenza delle cerniere si concentrava un deposito spesso, di colore chiaro, dovuto alla presenza di accumuli di polvere e cera dei trattamenti protettivi. Sulla superficie e in particolare lungo i bordi erano presenti strappi e mancanze del cuoio; alcune deformazioni, ormai stabilizzate, erano visibili in corrispondenza del bordo della scatola lignea.

Sulle cerniere erano presenti segni chiari dovuti a un intervento di rimozione di vecchi fenomeni ossidativi; la pulitura meccanica era stata troppo aggressiva e aveva provocato la completa spatinatura di

5. Durante il restauro, pulitura del rivestimento in cuoio

6. Durante il restauro, equilibratura cromatica delle abrasioni

7. Durante il restauro, trattamento antitarlo

zone localizzate dove l'operazione era stata più insistente.
In generale le parti metalliche erano in buono stato di conservazione, non essendo presenti nuove tracce di ossidazione.

Intervento di restauro
Con l'intervento attuale è stato monitorato lo stato di conservazione ed è stata ripristinata la completa leggibilità dell'opera, pur mantenendo i segni della sua intensa storia.
È stata effettuata una rimozione meccanica della polvere con microspazzolini e aspiratori da tavolo (fig. 3), concentrandosi nel sottile solco delle incisioni: a tale scopo è stata utilizzata una miscela di solventi a polarità e punto di ebollizione controllati; la rimozione delle concrezioni di polvere e cera in prossimità degli elementi metallici è stata effettuata a tamponcino (figg. 4-5).
Si è proceduto con una graduale reidratazione del cuoio con olio di glicerina in pasta, applicato a tampone. Le mancanze più evidenti sono state colmate con cera pigmentata di scuro. Con questa operazione si è ridata continuità alla decorazione, attenuando la brusca cesura suggerita dalle mancanze più profonde.
Tutte le parti metalliche sono state pulite meccanicamente con spazzolini morbidi e sono state trattate con protettivo antiruggine Owatrol Oil, un prodotto passivante che impedisce al ferro di entrare in contatto con l'ossigeno dell'aria e con l'umidità atmosferica, evitando l'innescarsi del fenomeno ossidativo. Le abrasioni del ferro sono state ritoccate con colore a vernice per restauro Maimeri (fig. 6). L'interno della cassettina lignea è stato spolverato ed è stato applicato a pennello il prodotto antitarlo a base di permetrina Complet (fig. 7).

30. Jacopo Bellini
(Venezia, 1400 circa - 1470/1471).
Madonna con il Bambino
1450 ca

tecnica/materiali
tempera su tavola trasportata su tela

dimensioni
110,5 × 69,7 cm

iscrizioni
sul cartellino apposto sul parapetto: «IACHOBVS BELINVS»;
sul nimbo della Vergine: «BEATA ES VIRGO MARIA DEI GENITRIX QUE CREDIDISTI»

provenienza
Murano, Santa Maria degli Angeli (?); Venezia, Corpus Domini (?); Venezia, collezione privata, fino a prima del 10 aprile 1812; Crema e Lovere, Luigi Tadini (1745-1829), da prima del 10 aprile 1812 al 1829; Lovere, Accademia di Belle Arti Tadini, dal 1829

collocazione
Lovere (Bergamo), Accademia di Belle Arti Tadini (inv. P 27)

scheda storico-artistica
Antonio Mazzotta

relazione di restauro
Roberta Grazioli, con introduzione di Marco Albertario

restauro
Roberta Grazioli

con la direzione di Angelo Loda (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia)

indagini
Vincenzo Gheroldi, Sara Marazzani

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

La monumentale Madonna sta in piedi dietro a un parapetto di marmo rosa, sul quale rimane un libro aperto e appena abbandonato per mettersi in posa con il Figlio. Mentre osserva lo spettatore la Madre regge, per prudenza, con entrambe le mani, il Bambino benedicente che indossa solo una collana con un grosso corallo appeso. Su un cartiglio apposto sullo stretto parapetto sta la firma dell'artista, mentre l'iscrizione in caratteri gotici nel nimbo è un passo liturgico di esaltazione della Vergine («Beata sei tu, Vergine Maria, Madre di Dio, che hai creduto»).

La prima possibile menzione a stampa di questo dipinto è offerta da Giovanni Antonio Moschini (**1808**, pp. 87-88, nota 1), che nel descrivere il convento di Santa Maria degli Angeli a Murano afferma che «dirimpetto a' finestroni del parlatorio grande di queste monache degli Angioli v'era una Madonna in contorno antico dorato con sotto Jachobus Bellinus (la quale però or più non vi si vede)». Occorre analizzare la provenienza – e dunque l'attendibilità – di questa informazione. Moschini dichiara che la notizia è tratta da una nota in un'edizione postillata (secondo Moschini da Daniele Farsetti) della *Descrizione* di Anton Maria Zanetti (1733) segnalatagli da Giovanni de Lazara. Dichiara inoltre che questa edizione postillata gli era stata prestata da Giacomo Della Lena (e l'aveva già utilizzata altre volte: cfr. **Moschini 1806**, pp. 56-57, nota 1). Le postille in questa edizione, che era stata di proprietà di Giovanni Maria Sasso, il probabile vero autore delle postille stesse (e conoscitore molto attendibile), sopravvivono fortunatamente in una trascrizione del 1847 di Emanuele Cicogna (che l'aveva a sua volta trascritta da una copia di Jacopo Morelli), e il passo originale (che era vergato a p. 450 del volume di Zanetti, accanto al passo dove si descrive la chiesa muranese) avrebbe recitato: «Dirimpetto a finestroni del parlatorio grande una Madonna con contorno antico dorato e sotto IACHOBVS BELLINVS» (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 3042/40). Questa trascrizione della firma si avvicina ancora di più a quella ancora oggi visibile sull'opera in esame. In una recensione alla *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, Girolamo Da Rio (1810, p. 102), in merito al dipinto segnalato da Moschini come già a Murano, afferma: «Or si è trovato come quel quadro esiste; e il nostro cav. Giovanni de Lazara ne serba tratto il disegno».

Il 10 aprile 1812 l'abate Mauro Boni, controverso mercante e collezionista, legato sia a Moschini sia a de Lazara, scrive da Venezia al conte Luigi Tadini: «So che ha fatto l'acquisto della *Beata Vergine* di Jacopo Bellini, la quale vidi ma non volli acquistare per la beccheria che vi era stata fatta» (ATL, Archivio Storico, f. XI, fasc. 1, doc. 1279). A quella data, dunque, Tadini ne era proprietario, e il dipinto avrebbe già subito un pesante restauro.

Poche settimane dopo, in una lettera di Giovanni de Lazara a Francesco Aglietti del 18 maggio 1812, è affermato che «il padre Moschini poi le potrà far sapere se esista più, e dove era la bella Madonna col bambino col nome di Jacopo Bellini di cui mi ha donato un disegno» (**Tosato 2002**, p. 414, doc. 7). Purtroppo questo disegno tratto dalla *Madonna* firmata da Jacopo Bellini e posseduto da Giovanni de Lazara (cfr. **Caburlotto 2001**) non è ancora stato ritrovato e se lo fosse potrebbe confermare definitivamente che la *Madonna* Tadini è la stessa già nel parlatorio di Santa Maria degli Angeli a Murano.

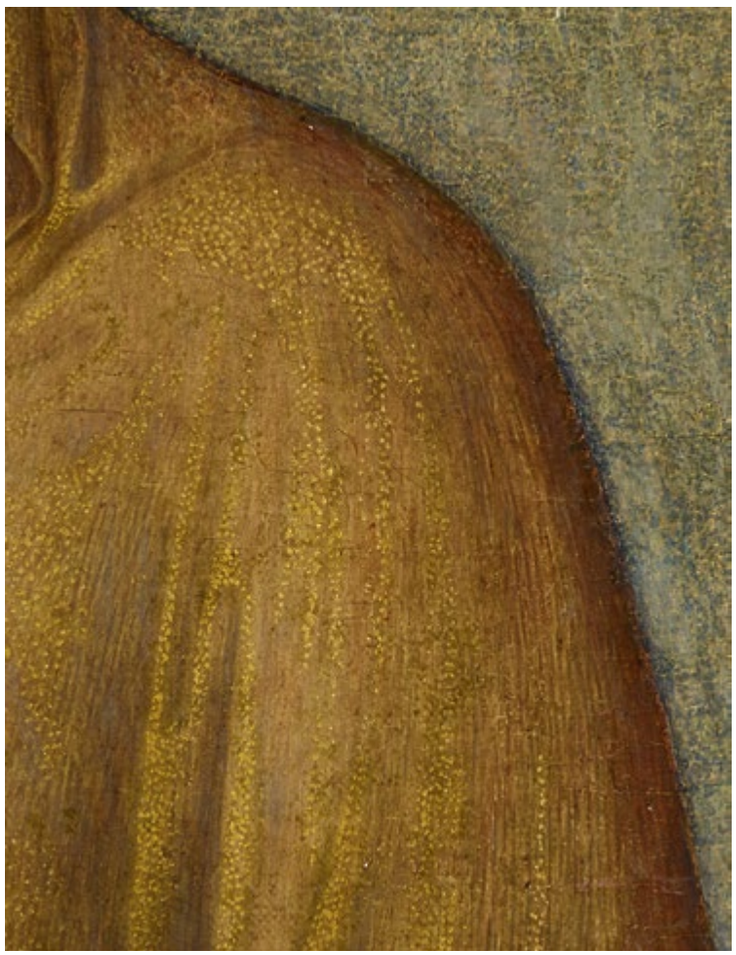
Sul dipinto interviene ancora Moschini (**1815**, pp. 497-498), che lo paragona a un'altra *Madonna* «molto pregiudicata» di Jacopo Bellini e conservata al «magistrato del monte-novissimo», con il Bambino ornato da un «monile di coralli al collo» e che prende il pollice della Madre (oggi non identificabile con sicurezza). Moschini afferma di avere visto la *Madonna* Tadini anni prima «abbandonata in un monistero», aggiungendo, «sospetto che ora sia in Bergamo: io ne feci trarre un disegno». A quella data l'opera si trovava già a Crema, e dunque quello di Moschini è un errore geograficamente comprensibile.

La prima attestazione dell'opera a Crema si trova nella *Descrizione dei quadri esistenti nella Galleria Tadini in Crema* (ATL, Archivio Storico, ms., 1816 *post* - 1827 *ante*, [IX] 32), mentre è registrata a Lovere nel primo catalogo a stampa delle raccolte Tadini (**Tadini 1828**, p. 47, n. 255), in cui è riportata una provenienza dal convento veneziano del Corpus Domini che andrebbe in conflitto con quella muranese indicata da Moschini, anche se nel Corpus Domini erano confluite, intorno al 1808-1809, molte opere provenienti da altri conventi. Il monastero delle domenicane del Corpus Domini verrà soppresso definitivamente nel 1810 e sarà ingente la spoliazione dei suoi arredi (**Nardin 2009**).

La *Madonna* Tadini non tarda a essere ammirata a Lovere da viaggiatori e conoscitori. Johann David Passavant durante il suo secondo soggiorno in Lombardia tra novembre 1834 e gennaio 1835 ne scrive diversi appunti (**Laffranchi**

Dopo il restauro

Prima del restauro



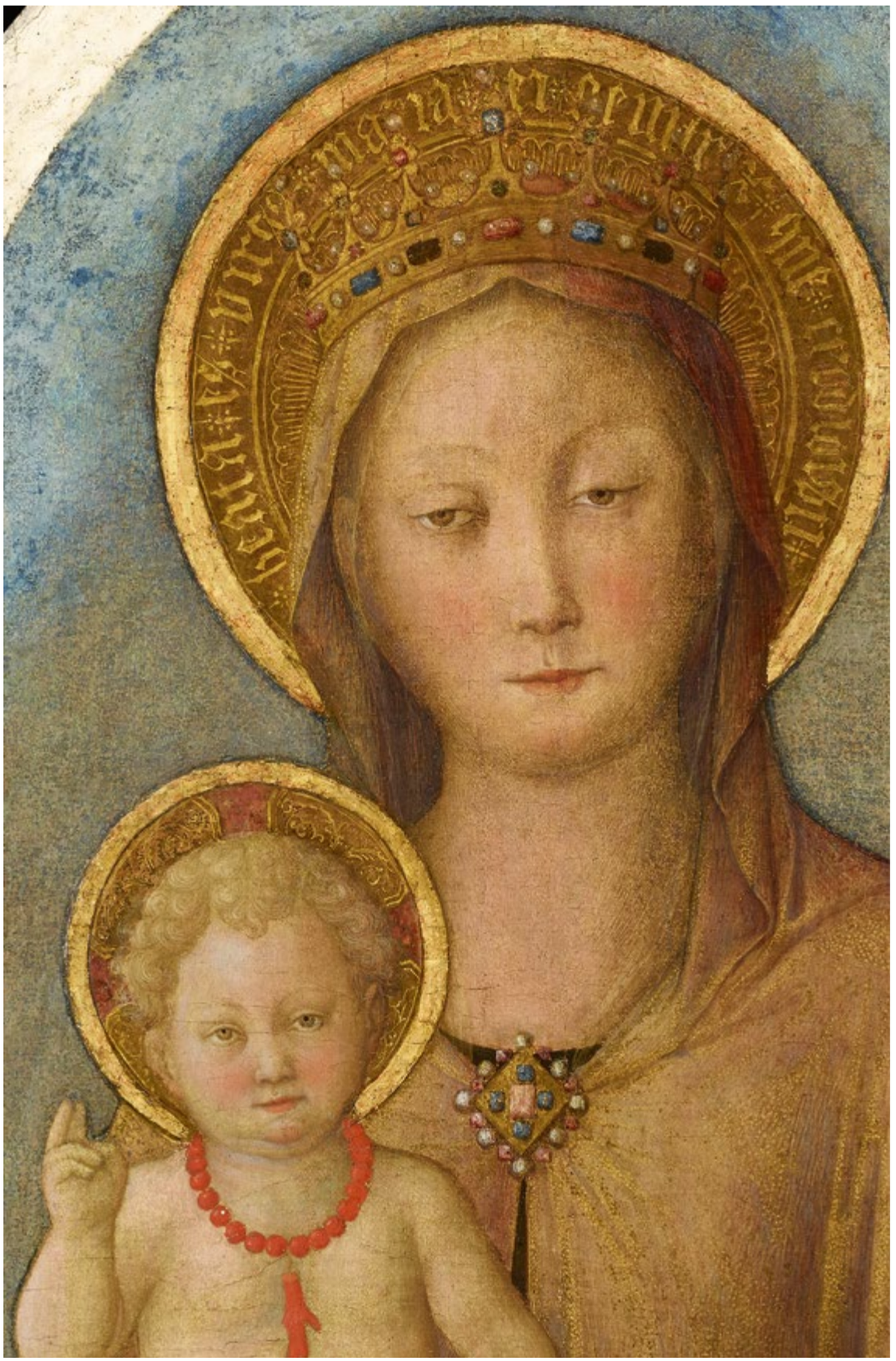
Dopo il restauro, particolare con il manto della Madonna, spalla sinistra; si nota il tratteggio originale a lacca rossa e la puntinatura d'oro sovrammessa, applicata nei precedenti restauri di Giuseppe Rillosi e Luigi Cavenaghi

2011-2012, p. 63, n. 45), riversati poi a stampa qualche anno dopo (Passavant 1840) con l'aggiunta di un'intelligente paragone con l'arte di Gentile da Fabriano e l'identificazione del dipinto in quello descritto da Moschini nel 1815.

Nel 1857 Giovanni Battista Cavalcaselle vede per la prima volta l'opera e ne trae un bellissimo schizzo a penna, arricchito da numerosi appunti, tra cui un interessante «azzurro?» in merito allo sfondo (Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2036 (=12277) - Taccuino XVII, f. 52*v*; si veda anche la copia di Crowe con appunti in inglese: Londra, National Art Library, Special Collections, Crowe & Cavalcaselle, *Italian Galleries*, inv. 86.ZZ.33, box 5). Interessante è, inoltre, l'esistenza di un altro schizzo allegato a questo (f. 53*v*), in carta azzurra, tratto dalla *Madonna con il Bambino* di Gentile da Fabriano allora nella collezione Jarves a Firenze e oggi a New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1871.66). Questo giusto confronto sarà proposto diverse volte nella letteratura fino a oggi. Cavalcaselle passa da Lovere una seconda volta nel 1866 e scrive diversi appunti sulla *Madonna*, dando conto di un restauro, con l'aggiunta del «fondo [...] verde scuro ad olio per cui nuovo», avvenuto nel frattempo per opera di «Rillo[s]i a Bergamo in casa Terzi» ovvero Giuseppe Rillosi (Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2032 (=12273) – fasc. VII, f. 23*v*): Michele Caffi (1870, p. 143) afferma di esserne stato promotore. Confronti con l'arte del fabrianese e l'indicazione «the background (new) is blue» si trovano anche a stampa (**Crowe, Cavalcaselle 1871**, I, p. 109, nota 1; su Cavalcaselle a Lovere: cfr. **Grosso c.d.s.**).

La *Madonna* Tadini è menzionata in due lettere di Giovanni Morelli indirizzate a Austen Henry Layard (20 febbraio 1864 e 31 luglio 1875: **Jucker 2012-2013**, pp. 3-5, 298-299, nn. I, LXXVI), mentre Gustavo Frizzoni (**1888**, p. 269) ci informa di avere ricevuto dal fotografo bresciano Giona Ogliari una riproduzione dell'opera.

Giovanni Morelli (**1890**, p. 351) utilizza la *Madonna* Tadini come centro per un primo, piccolo catalogo di dipinti di Jacopo Bellini che comprendeva, oltre alla *Madonna* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 271), già nel corso dell'Ottocento più volte associata a quella Tadini, e il *Crocifisso* del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 981-1B365), entrambe opere firmate, l'*Annunciazione* in Sant'Alessandro a Brescia (allora creduta del Beato Angelico) e la *Madonna* Lochis dell'Ac-



Dopo il restauro, particolare con i volti della Madonna e del Bambino

cademia Carrara (inv. 81 LC 00230), tradizionalmente ritenuta di Gentile da Fabriano. Le opinioni di Morelli sono subito accolte da Bernard Berenson (1894, p. 87).

Nel 1900 l'opera è restaurata da Luigi Cavenaghi (Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria Carrara, b. 31, fasc. 370), ed è in questa occasione che la tavola originale viene rimossa e la pellicola pittorica trasportata su tela (**Anonimo 1901**, con la prima riproduzione a stampa dell'opera). Dietro le quinte, Gustavo Frizzoni (**1903a**, p. 9, n. 27; **1903b**, p. 345, nota 1, p. 346, fig.). È in quest'occasione che nel 1901 viene eseguita una nuova cornice da Giovacchino Corsi (su cui **Chiarugi 1994**, II, pp. 450-452; **Penny 1998**, p. 377-378) copiandola da quella, con ogni probabilità originale, della *Madonna* delle Gallerie dell'Accademia.

Nel corso del Novecento sono numerosi gli studiosi che ritengono la *Madonna* Tadini un punto fermo di Jacopo Bellini pittore, e non a caso è esposta diverse volte in Europa come rappresentativa dell'artista (una lista delle mostre è in A. Di Lorenzo, in ***Le muse* 1991**, pp. 294-297, n. 75). La sua datazione ha oscillato dagli anni Quaranta del Quattrocento (**Eisler 1989**, pp. 52-53, fig. 38, pp. 298, 514-515) ai pieni anni Cinquanta (**Degenhart, Schmitt 1990**, pp. 27, 169, 179-188, fig. 183). Roberto Longhi (**1945-1947**, p. 36) considera l'opera come estremamente rappresentativa tra le *Madonne* di Jacopo Bellini, «larve di maestà generica, manichini mistici, rivestite di tela d'oro, punteggiate di luce siderale».

Il restauro effettuato in occasione di *Restituzioni* da Roberta Grazioli ha cambiato radicalmente la nostra percezione del dipinto: lo sfondo scuro, color petrolio, che grazie agli appunti di Cavalcaselle sappiamo essere stato aggiunto tra 1857 e 1866, è stato rimosso e ha rivelato tracce di un'originaria tonalità di azzurro chiaro, come quella di un cielo terso. Così, la mole della Madonna si staglia più netta e monumentale, creando un effetto ancora

Dopo il restauro, particolare con il libro e la firma sul cartellino

più potente e adatto per una visione da lontano. Una simile impostazione si trova nella *Madonna* giovanile di Giovanni Bellini del Philadelphia Museum of Art (inv. 165).

La *Madonna* Tadini è da considerare un momento di svolta nell'attività pittorica di Jacopo Bellini, pur fedele ai suoi principi gentileschi. Alcuni elementi, come il libro in scorcio prospettico sporgente dal parapetto in marmo e un laccio che cade mollemente oltre lo spigolo, rimandano necessariamente alle invenzioni che sul finire degli anni Quaranta del Quattrocento venivano sperimentate a Padova, soprattutto dal futuro genero, Andrea Mantegna (basti vedere il suo *San Marco* di Francoforte, Städel Museum, inv. 1046, databile al 1447-1448 circa). Persino il cartellino posto sul parapetto, che a destra sembra staccarsi dal marmo, pare un timido tentativo di adeguarsi alle novità mantegnesche. Questi aspetti 'padovani' sono ancora assenti nella *Madonna* datata 1448 della Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 5974), pur diversa per forma e funzione, e anche dalla *Madonna* degli Uffizi (inv. 3344), sicuramente più antica di quella di Lovere. Tuttavia, l'aspetto ancora 'gotico' del volto e l'aria ancora alla Masolino fanno pensare a una fase più precoce rispetto a *Madonne* più marcatamente squarcionesche e degli anni Cinquanta inoltrati, come quella delle Gallerie dell'Accademia di Venezia o l'altra, vicinissima, di New York (Metropolitan Museum, inv. 59.187), per non parlare della donatellesca *Madonna* di Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art, inv. M.85.223) o dell'affascinante ma rovinatissima *Madonna del latte* (oggi dispersa: Eisler 1989, p. 54, fig. 39, p. 526). Non si dimentichi poi l'altrettanto rovinata ma bella *Madonna* di Carpenedo (convento delle Serve di Maria Addolorata delle Carmelitane, soppresso da qualche mese: cfr. *Restauri* 1986, p. 17, tav. I, pp. 181, 183, figg. 233-236), ignorata da gran parte della letteratura (ma non da **Merkel 1989**, pp. 59, 62, fig. 68). In tutte queste Madonne mature dei pieni anni Cinquanta è ravvisabile un'influenza ulteriore, ancora assente nella *Madonna* Tadini: quella del figlio Giovanni, il cui astro inizia a risplendere a partire proprio dal principio di quel decennio (**Mazzotta c.d.s.**). Un altro termine di confronto è fornito dalla data 1459 (o 1460) dell'altare Gattamelata, dipinto insieme ai figli Gentile e Giovanni per la Basilica del Santo a Padova, di cui sopravvive probabilmente solo una tavola, quella con *Sant'Antonio abate e san Bernardino* alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1990.118.1). Qui, in un paesaggio ancora tardogotico, le figure presentano nelle carni e nelle pieghe una secchezza tipicamente padovana e oramai lontana dal mondo di Gentile da Fabriano. Una datazione intorno al 1450 per la *Madonna* Tadini sembrerebbe dunque plausibile.

Le notevoli dimensioni e l'atteggiamento delle figure iconico e ieratico fanno pensare a una funzione devozionale semipubblica, e ben si accorda in questo senso la sua probabile collocazione più antica a noi nota, ovvero in un parlatorio di monache.

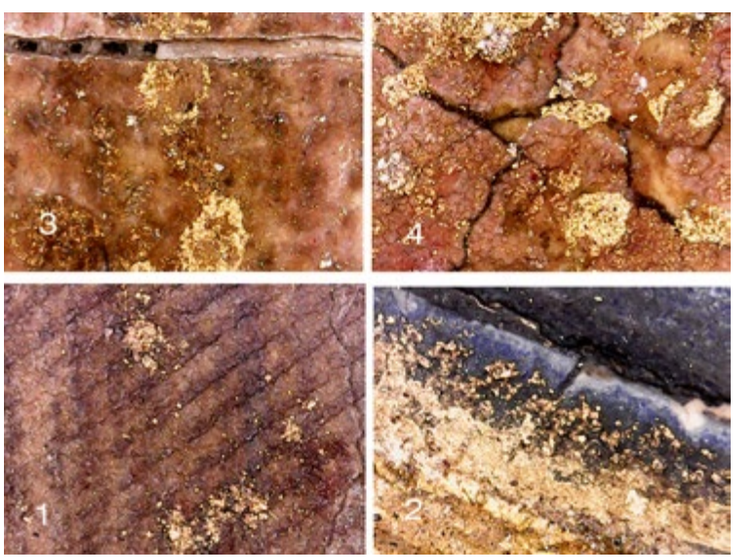
La *Madonna* Tadini sembra essere stato un modello di riferimento per l'ideazione della *Madonna di Costantinopoli* del 1462 (Matelica, Museo Piersanti, inv. 9), riferita convincentemente alla giovinezza di Gentile Bellini (**De Marchi 1994**, pp. 13-14, 20, nota 25).

Bibliografia

Moschini 1808, pp. 87-88, nota 1; **Da Rio 1810**, p. 102; **Moschini 1815**, pp. 497-498; **Tadini 1828**, p. 47, n. 55; **Tadini 1837**, p. 62, n. 225; **Passavant 1840**; **Caffi 1870**, p. 143; **Crowe, Cavalcaselle 1871**, I, p. 109, nota 1; **Della Rovere 1887**, p. 317; **Frizzoni 1888**; **Molmenti 1888**, pp. 5-6; **Morelli 1890**, p. 351, nota 1; **Morelli 1897**, p. 270, nota 2; **Berenson 1894**, p. 87; **Anonimo 1901**; **Frizzoni 1903a**, p. 9, n. 27; **Frizzoni 1903b**, p. 345, nota 1, p. 346, fig.; **Molmenti 1903**, p. 24; **Ricci 1903**, pp. 346-349; **Molmenti 1904**, p. 26; **Venturi 1907**, pp. 123-125; **Ricci 1908**, pp. 15-16, 19-20; **Gronau 1909a**, p. 253; **Gronau 1909b**, p. 12; **Venturi 1911**, p. 319; **Crowe, Cavalcaselle 1912**, I, pp. 108-109, nota 2; **Testi 1915**, pp. 131-133, 175-177, 180-181, 186-187, 244, 267-268, 278, 292, 736, tav. VI; **Pinetti 1922**, pp. 299-300; **Planiscig 1928**, p. 45, fig. 96, pp. 49-50; **Scalzi 1929**, pp. 40-41, n. 27; ***A Commemorative* 1931**, I, p. 23, n. 62; II, tav. XXV; **Berenson 1932**, p. 75; **Van Marle 1935**, pp. 61, 111, 114, 119, 209, fig. 68; **Berenson 1936**, p. 65; **Longhi 1945-1947**, p. 36; **Puerari 1949**; **Zucchelli 1954**, tav. VII; **Moschini Marconi 1955**, p. 25; **Pallucchini 1956**, pp. 210-212; **Berenson 1957**, I, p. 38, fig. 66; **Gallina 1957**, pp. 11-12, tav. 3; **Rothlisberger 1958-1959**, pp. 78, 82, 84-85, fig. 35; **Schmitt 1965**; **Valcanover 1965**, p. 168; **Scalzi 1969**, p. 6, n. 27; **Natale 1982**, p. 114; **Boskovits 1985**, p. 119; **Hetzer 1985**, pp. 159-160; **Chirico De Biasi 1987**, p. 579; **Boskovits 1988**, pp. 31, 48, nota 80; **Fossaluzza 1988**, p. 271; **Ballarin 1989**; **Eisler 1989**, pp. 52-53, fig. 38, pp. 298, 514-515; **Merkel 1989**, pp. 61-62, fig. 71; **Chirico De Biasi 1990**, p. 736; **Degenhart, Schmitt 1990**, pp. 27, 169, 179-188, fig. 183; Di Lorenzo, in ***Le muse* 1991**, pp. 294-297, n. 75; **Scalzi 1992**, p. 15, n. 27; **Tempestini 1992**, p. 58; **Tempestini 2000**, p. 26; **Tosato 2002**, p. 414, doc. 7; **Pächt 2005**, p. 30, fig. 20, p. 159, tav. 3; **Baldissin Molli 2006**, pp. 31-32, fig. 18; Valagussa, in ***I grandi* 2010**, p. 30; Valagussa, in **Maîtres vénitiens 2011**, p. 76; **Laffranchi 2011-2012**, p. 63, n. 45; **Morag Martin 2012**, pp. 130, figg. 130-130a, 143-144, 218, **Jucker 2012-2013**, pp. 3-5, 298-299, nn. I, LXXVI; **Piccolo 2014-2015**, pp. 378-379, 382; **Partridge 2015**, pp. 77-78, fig. 77; Gasparotto, in ***Giovanni Bellini* 2017**, pp. 62-63, fig. 20.

1. Sequenza di immagini diagnostiche, nell'ordine da sinistra a destra: (a) riflettografia IR; (b-c) fluorescenza UV con filtri differenti; (d) infrarosso in falso colore

2. Particolare della ripresa in riflettografia IR che evidenzia il disegno del volto e il tratteggio di Jacopo Bellini



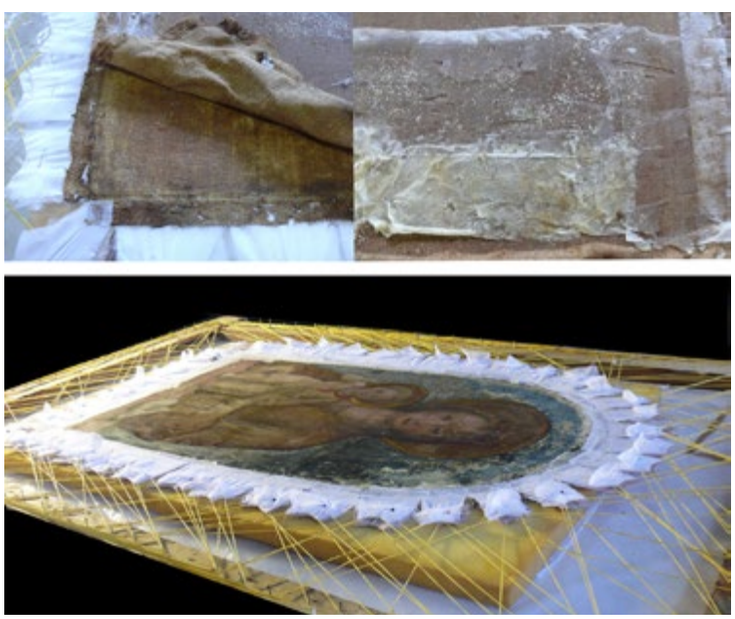
3. Particolari al microscopio ottico: (1) tratteggio a lacca rossa del manto della Vergine; (2) aureola: sovrammissione del ritocco in oro a conchiglia sul fondo originale in azzurrite; (3) la frattura del film pittorico in basso a sinistra divide il ritocco puntinato dorato testimoniando la progressione del degrado; (4) sovrammissione della puntinatura dorata di restauro all'oro ragnato originale

Relazione di restauro

All'articolata fortuna critica dell'opera corrisponde una vicenda conservativa altrettanto complessa. Mauro Boni nel 1812 (ATL, Archivio Storico, faldone XI, fasc. 1, doc. 1279) allude a uno stato di conservazione non ottimale e forse a un primo restauro non altrimenti documentato. Gli appunti di Cavalcaselle (si veda la scheda storico-artistica) consentono di inquadrare tra il 1857 e il 1866 (e più probabilmente intorno alla metà degli anni Sessanta: Caffi 1870) l'intervento di Giuseppe Rillosi, mai compiutamente considerato, ma determinante nell'equilibrio raggiunto dall'immagine. Ragioni conservative resero necessario nel 1901 l'intervento di Luigi Cavenaghi (Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria Carrara, b. 31, fasc. 370, segnalata da Laura Benzoni; ATL, Archivio Storico, faldone X, fasc. 1. *Restauro, attribuzioni - 1901*, doc. 1053) cui si deve il trasporto da tavola a tela che ha creato un sistema di condizionamento che solo negli ultimi anni ha mostrato qualche criticità (***Una Madonna* 1901**; **Frizzoni 1903b**). Nel 1981-1982 interviene Guido Fiume (cfr. ATL, Archivio Corrente, restauri, faldone X bis, fasc. 3, integrato con la documentazione reperita presso l'Archivio Fotografico di Brera grazie alla cortese disponibilità di Amalia Pacia e Isabella Marelli). Questo assetto è stato rispettato da Guido Fiume nell'intervento del 1981-1982, sostenuto con fondi ministeriali ed effettuato con la supervisione di Carlo Bertelli. Fiume ha rimosso la vernice patinata che saturava il dipinto, intervenendo localmente sulle lacune. Il risultato era paradossalmente più vicino all'originale, ma doveva risultare troppo distante dall'immagine tradizionale dell'opera di Bellini, tanto che tra nono e ultimo decennio del Novecento si è ritenuto opportuno intervenire nuovamente con un'ulteriore patinatura dal tono caldo, di gusto ottocentesco.

Nel corso del restauro eseguito da Roberta Grazioli è apparso evidente che questo intervento, non

4. Sequenza di riprese in luce radente che evidenzia il grado di deformazione di supporto e strato pittorico e i microsollevamenti



5. Durante il restauro, fasi dell'intervento strutturale: in alto, rimozione della terza tela ed estrazione dell'adesivo proteico con gel rigido di agar agar; sotto, tensionamento elastico del dipinto per il recupero delle deformazioni

documentato ma individuato sulla superficie del dipinto, e la greve ridipintura del fondo impedivano una corretta lettura dell'immagine. In occasione del restauro, ho ritenuto necessario promuovere una campagna di indagini diagnostiche non invasive, condotte da Sara Marazzani e Vincenzo Gheroldi e sostenute dal Circolo Amici del Tadini, che hanno consentito di studiare in modo approfondito la materia del dipinto, distinguendo per quanto possibile la stesura pittorica originale di Jacopo Bellini dalle integrazioni successive (figg. 1-4). Obiettivo condiviso con la direzione lavori e con il gruppo di lavoro che ha seguito il restauro è stato quello di non alterare l'equilibrio raggiunto dall'immagine, operando

6. Durante il restauro, tassello di pulitura stratigrafico

7. Sequenza: particolare del Bambino, prima del restauro, tasselli di pulitura stratigrafici, fine pulitura

però per consentire una corretta lettura dell'opera di Jacopo Bellini.
M.A.

Tecnica costruttiva: supporto

Il dipinto a noi pervenuto è frutto del trasporto da tavola eseguito da Luigi Cavenaghi nel 1901, mentre nulla è possibile dire del tavolato originale. Il nuovo supporto messo in opera ha previsto l'applicazione di tre tele di cui una, la più interna a contatto con la preparazione, è risultata una mussola di filati sottili in fibra di cotone, mentre per le due più esterne aventi ruolo strutturale sono state usate pattine di filo medio in fibra di lino. La scelta di utilizzare tre tele fatte aderire con un mastice denso, a base proteica e vernice, così da limitare la penetrazione della colla verso la superficie, sembra funzionale alla creazione di un supporto rigido che riproponga le caratteristiche della tavola e rende conto del pessimo stato di conservazione in cui versava l'opera: lo schizzo di Cavalcaselle del 1857 evidenzia infatti numerose fessurazioni lungo l'asse centrale, ancora riconoscibili sul volto della Madonna. Il tensionamento è stato effettuato su di un telaio centinato con espansori lignei e incastri a forcella aperta (fig. 5).

Tecnica esecutiva: strati pittorici

La rimozione del supporto ha comportato anche quella della preparazione fino al film pittorico, anche se in modo irregolare, come hanno evidenziato le indagini in infrarosso (figg. 1-2). All'imprimitura originale ne è stata sostituita una a gesso e colla di circa 2 mm di spessore, presumibilmente isolata con vernice da tergo. Le profonde fessurazioni all'angolo inferiore sinistro hanno suggerito fenomeni di contrazione nel corso del trasporto prodotti da un'eventuale impannatura riscontrata anche in altre opere dell'artista. La ripresa riflettografica ha evidenziato il disegno preparatorio realizzato a punta di pennello sulle dita della Madonna e sul Bambino e le pennellate preparatorie per l'incarnato.
Il film pittorico è costituito da campiture a tempera rifinite da un serrato tratteggio obliquo che delinea i volumi, riconoscibile sul volto della Vergine e sul manto. Quest'ultimo, dal tono rosato, era definito da un contorno a lacca rossa con cui viene pure realizzato il tratteggio a destra che ne costruisce il volume. Bagliori dorati dovevano essergli conferiti da minuscoli grani d'oro applicati a missione in modo diffuso: l'osservazione al microscopio ha permesso di distinguere la doratura originale da quella integrata nel corso dei restauri Rillosi o Cavenaghi, applicata a puntini nitidi con un effetto grafico che sottolinea l'andamento delle pieghe (fig. 3). L'immagine originale emersa nei sondaggi, confermata anche dalla ricerca d'archivio, mostra la Madonna e il Bambino affacciati a una balaustra: uno sfondo azzurro, realizzato con una duplice stesura di azzurrite a differente macinazione, pone in risalto la lieve torsione della spalla della Vergine. Lungo il perimetro è stato recuperato il bordo di sacrificio per l'incasso a cornice che riproduce la sagomatura della cornice con capitelli d'imposta alla centina.

Stato di conservazione

I fenomeni di degrado riscontrati sono riferibili sia all'avanzato deperimento nel tempo, sia alle conseguenze dei restauri. A seguito di questi, infatti, si sono riscontrati una deturpante impressione della tela sul fronte e l'insorgenza di movimenti incontrollati di contrazione e dilatazione indotti dalla maggiore depolimerizzazione della mussola di cotone per il degrado acido innescato dalla degenerazione dei materiali adesivi. La rigidità strutturale del supporto e, al contempo, le tensioni indotte dalla consistenza dei film resinosi e proteici applicati sul fronte hanno comportato gravi deformazioni alla superficie (fig. 4): in fase di restauro si è verificata la stretta connessione tra deformazioni e variazioni termo-igrometriche ambientali, con un'evidente accentuazione al diminuire dell'umidità relativa.
Lo svergolamento dei regoli e il grave divaricamento delle forcelle, fenomeno in progressione nel tempo, hanno incrementato la deformazione del supporto impedendo al telaio di svolgere un'efficiente azione di contrasto e comportando un allargamento delle fratture trasversali sul *recto*. Fessurazioni più sottili, a sviluppo verticale, marcavano l'andamento dell'erosione xilofaga all'interno del tavolato e dei fori di sfarfallamento. Lo strato pittorico denotava punti di fragilità, in particolare lungo il nimbo della Vergine, e aree interessate da microsollevamenti e fragili raggrinzimenti a cuspide (fig. 4): le indagini microscopiche e i test effettuati hanno individuato la causa nella perdita di elasticità del film proteico applicato direttamente sul film pittorico a scopo 'isolante' ascrivibile a Rillosi o a Cavenaghi. Fenomeni di abrasione e di corrosione diffusi, in particolare sugli incarnati e la balaustra, testimoniavano interventi di pulitura aggressivi coerenti con le notizie d'archivio. Il fronte ha rivelato una serie di sovrammissioni a carattere proteico, oleoso e resinoso, di tipo naturale e sintetico, riscontrabili in modo non uniforme, atte a isolare le integrazioni pittoriche, a proteggere la superficie e a conferirle un'intonazione morbida. I ritocchi più profondi erano eseguiti ad acquerello e isolati a colla, quelli superficiali a vernice. La ridipintura più estesa riguardava lo sfondo, snaturato

da una campitura di base nera a gomma lacca, che uniformava la stesura originale abrasa, rifinita da una stesura blu scuro virata in verde petrolio e da una sorta di archetto perimetrale. Il rifacimento, riferibile al restauro Rillosi e lodato nel 1866 da Cavalcaselle, fu mantenuto da Cavenaghi che lo trasportò con il film pittorico originale. Guido Fiume nel 1981 intervenne rimuovendo la vernice, ma conservando il rifacimento, anche se con alcuni sondaggi più profondi, ricalibrandolo con un minutissimo rigatino e un film di vernice sintetica. Sulle figure vennero rimosse vernici, patinature e alcune ridipinture; inoltre fu eseguita un'ampia ricostruzione a rigatino dell'angolo sinistro della balaustra. L'aspetto attuale era dovuto a una vernice pigmentata, dalla marcata colorazione giallo zafferano, risultata essere una patinatura applicata successivamente in un ulteriore intervento non documentato, ma testimoniato dal raffronto fotografico tra la documentazione di Fiume e quella successiva conservata presso l'Accademia Tadini, finalizzato ad addolcire il risultato di Fiume. Nella stessa occasione vennero eseguite velature bituminose sulle abrasioni o per accentuare le ombreggiature a tratteggio, riproponendo l'aspetto del dipinto ante Fiume.

Intervento di restauro

L'attuale intervento ha messo in luce una complessa storia conservativa che contraddice l'attribuzione *in toto* dell'immagine pervenuta a Cavenaghi. Un importante lavoro di raccolta di materiale documentario, il raffronto con la documentazione acquisita relativa ad altri interventi su opere di Jacopo Bellini, il costante monitoraggio diagnostico, condotto da da Vincenzo Gheroldi e Sara Mazzani, confrontato con l'analisi e i risultati delle operazioni via via svolte, hanno permesso di ridefinire le competenze degli interventi, evidenziando un quadro molto più composito e stratificato che ha orientato le scelte operative. Tre le aree d'intervento su cui ci si è confrontati: risoluzione dei problemi strutturali, definizione del recupero formale, integrazione pittorica (problema strettamente legato al precedente). L'indispensabile sostituzione del telaio e l'utilizzo di un meccanismo di controllo autoregolante hanno consentito di delegare al telaio il vero ruolo strutturale, alleggerendo il supporto con la rimozione di materiale adesivo e di una tela, sostituita con un tessuto poliestere applicato a Beva film facilmente reversibile. Un lento condizionamento del supporto attraverso un tensionamento provvisorio calibrabile, applicato ai singoli elementi strutturali, ha condotto a un ridistendimento delle micro cuspidi e al recupero delle deformazioni più gravi, mentre irreversibili si sono dimostrate quelle indotte dall'irregolarità di spessore conservato di preparazione e strati pittorici originali. La reattività alle variazioni termoigrometriche è stata regolata dall'applicazione sul retro della cornice di un tessuto barriera.
Ponderati test di pulitura (figg. 6-8), puntuali e stratigrafici, hanno permesso di definire gli obiettivi del recupero degli strati pittorici, finalizzato al riconoscimento della tecnica e dell'impostazione originaria di Bellini nel rispetto di un equilibrio visivo delle figure, senza incorrere in pericolose scelte archeologiche. Questo ha comportato la rimozione della patinatura gialla e delle velature bituminose superficiali sulle figure per restituire coerenza di lettura alla tecnica esecutiva originale: si sono conservati, invece, gli interventi più antichi che riguardavano la puntinatura dorata del manto, le integrazioni ad acquerello e il film proteico sovrammesso.
La decisione di rimuovere il rifacimento dello sfondo (fig. 8) è stata supportata sia dal riscontro del materiale originale recuperabile e dall'apporto significativo che ne derivava nella rilettura dell'opera di Bellini, sia da considerazioni conservative date le forti tensioni indotte dal legante a gomma lacca. L'intervento è stato eseguito in modo differenziato utilizzando per le figure *resin soap* ABA, seguito da un approfondimento e una regolarizzazione 'per area' mediante miscele di ligroina con acetone ed etanolo a bassa polarità (LA2, LA3) in supportante stearico. Più complessa la rimozione del rifacimento che ha richiesto nella fase finale, sulla stesura a gomma lacca estremamente tenace e adesa al delicatissimo film pittorico a tempera, l'utilizzo di formulati nanostrutturati (Nanorestore Cleaning Polar Coating B e S) caricati in idrogel chimico a elevata ritenzione (Nanorestore Gel Extra Dry) per rendere efficace l'azione superficiale limitandone la penetrazione all'interfaccia tra i due strati. Il risarcimento pittorico, eseguito ad acquerello con velature a vernice, ha riguardato le lacune puntuali sulle figure e sulla balaustra con tecnica mimetica e per velatura.

8. Durante il restauro, rimozione del rifacimento sullo sfondo

Lo sfondo ha richiesto particolare attenzione: la soluzione adottata è stata quella di un'integrazione ad acquerello condotta con un minuto tratteggio, secondo i principi della selezione cromatica, tesa a ristabilire un delicato collegamento cromatico al tessuto originale abraso consentendone una lettura coerente ed equilibrata d'insieme nel rispetto della storia conservativa dell'opera.
R.G.

Bibliografia
Caffi 1870; **Anonimo 1901**; **Frizzoni 1903b**.

31. Maestro di Staffolo
(attivo nelle Marche tra il secondo e il terzo quarto del XV secolo)
Stendardo bifacciale
(*Madonna della Misericordia e angeli*, *Dio Padre*, recto; *San Giovanni Battista e san Sebastiano*, *Cristo risorto*, verso)
1450 ca

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
113,4 × 58 cm

iscrizioni
sul nastro (*verso*): «ECCE AGNUS DEI»

provenienza
collezione Nevin, 1907; collezione Wurts, 1933

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 7586)

scheda storico-artistica
Stefano Petrocchi

relazione di restauro
Carlotta Banchelli, Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Sabrina Menniti

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

L'opera raffigura la tradizionale immagine della Madonna della Misericordia che con il suo ampio manto sorretto da angeli avvolge due schiere di fedeli: a sinistra, dietro i flagellati della confraternita, le autorità civili e religiose, tra cui spiccano due cardinali e un pontefice; a destra, ancora dietro confratelli incappucciati, un gruppo di fedeli con suore di diversi ordini e laiche; sulla cimasa domina la figura del Dio Padre rivolto in basso che tiene strette due fasce di frecce. Sul *verso*, al disotto del Cristo risorto, con figure di soldati dormienti diversamente disposte agli angoli del sepolcro, sono i santi Giovanni Battista e Sebastiano trafitto e legato alla colonna; sullo sfondo una vasta veduta di città circondata da una cinta di mura con uno stemma pontificio e uno scudo bianco e rosso, da identificare con il simbolo di Fabriano.
Il dipinto rientra nella cospicua tipologia degli stendardi bifacciali diffusa nel Quattrocento nelle Marche. L'opera appare integra a eccezione della cornice. Venne acquistata dal reverendo Robert Nevin molto probabilmente nella zona di Fabriano, da dove provengono altri esemplari della sua collezione, e nella vendita del 1907 fu acquisita da George Washington Wurts per essere poi trasferita nel Museo del Palazzo di Venezia, in seguito alla donazione della collezione Wurts allo Stato italiano. L'ipotesi dell'originaria provenienza dell'opera da Fabriano viene ulteriormente acclarata dalla presenza della città dipinta alle spalle dei santi con lo stemma urbico accanto alle chiavi decussate di san Pietro, che potrebbero alludere alla visita di papa Niccolò V nel 1449 in seguito al grave episodio della peste che flagellò la città marchigiana. Anche gli elementi iconografici dello stendardo, il Dio Padre che lancia le frecce verso il popolo, nel quale è stato riconosciuto lo stesso Niccolò V, protetto dal manto della Madonna della Misericordia, la presenza di san Giovanni Battista protettore di Fabriano e di Sebastiano santo taumaturgo del morbo pestilenziale, confermano tale ipotesi. Inoltre la presenza di altri dipinti ancora *in loco* legati al nuovo complesso di Santa Maria della Misericordia, che comprendeva una nuova chiesa, la sede della locale confraternita e un ospedale, fa ritenere verosimile la possibilità che questo stendardo sia stato realizzato per questo luogo di accoglienza e di cura tra i più importanti della Fabriano tardomedievale.
All'epoca dell'acquisto Nevin e anche in seguito nella vendita della collezione del reverendo americano nel 1907, il dipinto era classificato come scuola marchigiana. Con la donazione allo Stato della collezione Tower-Wurts l'opera venne compresa da Antonino Santangelo nel gruppo del Maestro di Staffolo, una personalità identificata proprio nella redazione del catalogo del Museo del Palazzo di

Dopo il restauro, recto*, particolare con la Madonna e il Bambino*

Dopo il restauro, recto *e* verso

Prima del restauro, recto *e* verso

Venezia (***Museo di Palazzo Venezia* 1947**, p. 32) dove era stato collocato. Lo studioso rinveniva infatti nell'autore del polittico di Sant'Egidio a Staffolo, una località nel fabrianese, lo stesso artefice dello stendardo di Palazzo Venezia e del trittico di Albacina, un incastellamento di Fabriano; l'anno successivo Federico **Zeri** (1948) ne confermava l'originario catalogo con numerose proposte che configuravano un'importante personalità della pittura marchigiana a cavallo della metà del Quattrocento. Il primo catalogo delle opere riunite nella produzione del Maestro di Staffolo si arricchiva di un *Sant'Eleuterio* di Napoli (Museo di Capodimonte), del trittico di Domo (chiesa parrocchiale) raffigurante la *Madonna di Loreto con i santi Paterniano e Lucia* e del trittico di Fabriano con la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Caterina di Alessandria* (Pinacoteca Civica Bruno Molajoli). Quest'ultima opera di stampo decisamente più gentilesco era stata in precedenza riferita a un supposto Maestro della culla mentre costituisce uno dei numeri più antichi dell'attività del Maestro di Staffolo. Questi, oltre all'imprescindibile influenza di Gentile che ritornò brevemente nella sua città di origine nel 1420, dovette risentire anche della presenza di alcuni testi pittorici legati ad altri importanti esponenti della pittura umbro-marchigiana come Giovanni di Corraduccio, autore della decorazione di una cappella nella Cattedrale, o Lorenzo Salimbeni e Ottaviano Nelli impegnati per l'oratorio dei Beati Becchetti. Veniva concordemente indicato anche un preciso riferimento iconografico e stilistico per quest'opera di Palazzo Venezia con la *Madonna della Misericordia* (Avignone, Museé du Petit Palais) realizzata dal pittore di origine toscana, ma fondamentale per la pittura marchigiana del primo Quattrocento, Pietro di Domenico da Montepulciano. Un'altra fonte linguistica indicata per il Maestro di Staffolo è il folignate Bartolomeo di Tommaso che fu protagonista di una

Dopo il restauro, recto*, particolare con gli angeli*

Dopo il restauro, recto*, particolare con i flagellati della confraternita e le autorità civili e religiose*

Dopo il restauro, verso*, particolare con san Giovanni Battista e san Sebastiano*

svolta espressionistica che ebbe ripercussioni in tutti i territori umbro-marchigiani e che giunse fino nella Roma niccolina, dove l'artista venne incaricato per decorazioni nei Palazzi Apostolici e a Palazzo Senatorio in Campidoglio (oggi pressoché tutte perdute). Il riscontro del ruvido e drammatico acciglio delle figure del pittore folignate si riverbera soprattutto nelle figure dei santi di questo stendardo di Palazzo Venezia e nel san Sebastiano in particolare.

Vari tentativi di identificare il maestro sono stati proposti dalla critica. Tra questi il nome di Costantino di Franceschino di Checco, un pittore documentariamente legato alla Confraternita e all'Ospedale della Misericordia e rintracciato a Fabriano dal 1417 fino alla morte, ricordata nel 1459. Costantino fu soprattutto un'eminente personalità politica del comune fabrianese e venne eletto tra i priori in seguito all'eccidio dei Chiavelli, signori della città fino al 1435.

Un'altra proposta è quella del pittore fabrianese detto Maestro del Castellano, anche lui documentato come pittore della confraternita ma un decennio più tardi (nel 1460), elemento che ha spostato i margini cronologici della produzione del Maestro di Staffolo e quindi di questo stendardo, in coincidenza con un altro grave episodio di pestilenza nella città marchigiana, avvenuto nel 1458-59, e con l'attenzione dedicata a questo complesso da Pio II (**Cleri 2002**). Lo spostamento in avanti di circa un decennio di quest'opera, anche per congruenze con la costruzione documentata della nuova chiesa della confraternita, rileggeva stilisticamente anche l'attività tarda del pittore includendo un nuovo sentore plastico in direzione di Antonio da Fabriano.

Bibliografia

Museo di Palazzo Venezia **1947**, p. 32; **Zeri 1948**; **Cleri 2002**.

1. Tecnica esecutiva, verso*, particolare dell'aureola punzonata di san Sebastiano*

2. Durante il restauro, pulitura

Relazione di restauro

L'opera si presenta dipinta su ambo i lati di un supporto ligneo in essenza di pioppo. Lo stendardo processionale è dipinto a tempera con una tecnica esecutiva molto raffinata e impreziosita dalla presenza dell'oro, dalle decorazioni a pastiglia e dall'uso di diversi punzoni. La pala è contornata da una cornice perimetrale a cuspide mentre la scena principale è racchiusa entro una decorazione ad arco gotico caratterizzata da due colonnine tortili ai lati dei personaggi.
La tecnica della punzonatura è stata utilizzata per creare i motivi che ornano le aureole, i contorni dei fondi oro e le bordature dorate delle vesti delle figure. In pratica tutte le parti dorate sono state decorate utilizzando semplici punzoni appuntiti per la realizzazione di motivi come girali, decorazioni fitomorfe e per le incisioni delle aureole. Altri tipi di punzoni con forme più complesse caratterizzano le aureole di san Sebastiano (fig. 1) e del Battista. Sul *recto* le punzonature utilizzate sono diverse per le figure della Madonna, del Bambino e degli angeli ai lati. Le vesti della Vergine e del Bambino presentano ricchi motivi a broccato su fondo oro.
Al momento dell'intervento di restauro lo stato di conservazione del dipinto era discreto: l'opera si presentava interamente ricoperta da uno strato di deposito superficiale causato dal particellato atmosferico; i movimenti del legno in seguito alle variazioni termoigrometriche avevano causato limitati fenomeni di sollevamento che coinvolgevano gli strati preparatori. La pellicola pittorica e la preparazione risultavano caratterizzati da fenomeni di *craquelures* tipici della pittura su tavola; la caratteristica della pala, ossia la presenza della pittura su ambo i lati, consente di limitare e stabilizzare le influenze prodotte dai cambiamenti di temperatura e umidità dell'ambiente. Questa sorta di 'impermeabilizzazione' contrasta le deformazioni che si verificano spesso nei dipinti su tavola, permettendone una migliore conservazione: la presenza di pochissimi vecchi fori di sfarfallamento, limitati alla cornice perimetrale, testimonia che l'opera non è stata attaccata da parte di insetti xilofagi. Numerosi interventi di restauro si sono succeduti nel corso del tempo e hanno interessato la ripresa della doratura della cornice perimetrale e integrazioni e piccoli ritocchi parzialmente alterati.

Le attività di restauro hanno interessato principalmente la verifica dello stato di conservazione e il ristabilimento delle condizioni conservative attraverso limitati interventi. La prima operazione ha riguardato la rimozione meccanica di depositi superficiali incoerenti (polveri, particellato atmosferico ecc.) con morbide pennellesse. La pulitura ha consentito di rimuovere lo sporco superficiale e di alleggerire le alterazioni della vecchia vernice (figg. 2-3). In questo modo i colori vivaci utilizzati dall'artista quali il rosso, il blu e l'oro sono emersi in modo più definito; si è poi proceduto al controllo delle fessurazioni presenti e dei distacchi degli strati preparatori. Una volta individuate le zone a rischio si è provveduto al ristabilimento della coesione e dell'adesione tra supporto, strati preparatori

3. Durante il restauro, pulitura

4. Durante il restauro, fissature delle parti sollevate

5. Durante il restauro, verso*, particolare dei sollevamenti prima dell'operazione di fissatura*

6. Durante il restauro, stuccatura

7. Durante il restauro, integrazione pittorica

8. Durante il restauro, verso*, particolare delle parti abrase prima dell'operazione di integrazione pittorica*

e pellicola pittorica mediante applicazione di adesivo origine animale, applicato a pennello e/o con siringa esercitando successiva pressione con termocauterio a temperatura controllata (figg. 4-5). Le piccole lacune presenti sono state stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio (fig. 6); si è poi proceduto con la reintegrazione pittorica, che è stata eseguita con tecnica mimetica, vista la limitatissima dimensione delle mancanze, con l'applicazione, per stesure successive, di colori ad acquerello e/o a vernice, con finalità di ricostituzione del tessuto cromatico e di riduzione dell'interferenza visiva (figg. 7-8). A conclusione dell'intervento l'opera è stata protetta con una vernice per ritocco della Talens diluita in essenza di petrolio.

32. Vincenzo Foppa
(Bagnolo Mella, Brescia, tra il 1427 e il 1430;
Pavia, documentato dal 15 maggio 1458 -
Brescia, morto tra il 31 maggio 1515 e il 16 ottobre 1516)
I tre crocifissi
1450, 6 aprile (oppure: 1456, aprile)

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
69 × 38,8 cm

iscrizioni
sui due plinti in pietra grigia alla base dell'arco: a sinistra «M·CCCC·/LVI DIE·/MENSIS/APRILIS»; a destra «VINCE[N]/CIVS BRI/[X]IE[N] S[I]S/PIN[X]IT»; sulla tabella della croce «YH[ESUS]·R[EX]»

provenienza
legato di Giacomo Carrara, 1796

collocazione
Bergamo, Accademia Carrara
(inv. 58AC00040)

scheda storico-artistica
Giovanni Valagussa

relazione di restauro
Barbara Ferriani

restauro
Barbara Ferriani

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano), Giovanni Valagussa (Accademia Carrara)

indagini
Barbara Ferriani s.r.l. (indagini in fluorescenza ultravioletta); Thierry Radelet (indagini riflettografiche con fotocamera digitale, indagini radiografiche, indagini in fluorescenza X); Thierry Radelet, Barbara Ferriani s.r.l. (indagini in falso colore); Laboratorio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia: Roberto Giuranna (indagini riflettografiche con scanner ad alta risoluzione); 3D Survey Group, Dipartimento ABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano: Francesco Fassi, Cristiana Achille, Luca Perfetti, Fausta Fiorillo (rilievo tridimensionale e georeferenziazione delle indagini multispettrali)

Scheda storico-artistica

Il dipinto si trova su una tavola di pioppo, molto ben conservata e probabilmente dello spessore originale (non si vedono al *verso* gallerie di tarli affioranti), ridotta però lungo tutti e quattro i lati: in misura minore sui bordi verticali e su quello superiore (sui quali si vede ancora lungo i margini la cresta della gessatura, di raccordo con la cornice originale perduta), e in misura più consistente sul bordo inferiore, dove un taglio irregolare è arrivato a eliminare una striscia – probabilmente di qualche millimetro – della superficie pittorica. Al *verso* si osservano sul legno numerosi graffi e leggere abrasioni, poi due cartellini incollati con il numero 284 (inventario del 1912) e uno col numero 40 (inventario del 1958), un altro con il timbro dell'Accademia Carrara e infine due relativi a mostre: *La pittura bresciana del Rinascimento* (1939) e *Kunstschätze der Lombardei* (1948); in relazione a quest'ultima è il timbro rotondo, direttamente sul legno, della dogana svizzera. Sul legno restano anche tracce di ceralacche rosse, che erano utilizzate nell'allestimento ottocentesco dell'Accademia Carrara per collegare con nastri il dipinto alla cornice (come è attestato da rare foto d'epoca, conservate presso il museo), forse per ragioni di sicurezza.

La notissima scena dipinta illustra il momento della Crocifissione di Cristo, inchiodato a un'alta croce tra i due ladroni, a loro volta legati alle croci: uno dei due ha l'aureola, mentre l'altro è aggredito da una mostruosa creatura diabolica, secondo il racconto del solo Vangelo di Luca, che narra della redenzione del primo e, implicitamente, della dannazione del secondo (cap. 23, vv. 39-43). L'episodio è inquadrato in primo piano da un arco romano, su colonne con capitelli corinzi poggiate su plinti quadrangolari che formano una sorta di slargo in un contesto urbano, del quale fanno parte i due parapetti sui cui si trovano le iscrizioni con la firma e la data. La centina dell'arco è affiancata in alto da due busti con corone d'alloro in capo, di profilo entro clipei, e chiusa lungo il margine superiore da un fregio a dentelli in prospettiva. La struttura all'antica che è stata pensata dall'artista con questa forma mi sembra trovi riscontri assai puntuali nell'Arco di Augusto a Rimini: un luogo che Vincenzo Foppa poteva forse aver visto dal vero, o conoscere grazie a disegni. In effetti là i due busti entro clipei sono posti in posizione frontale, mentre nel dipinto sembrano piuttosto dipendere dalle raffigurazioni imperiali di profilo sulla monetazione romana. Alle spalle dei crocifissi si apre un profondo paesaggio con montagne scoscese e vegetazione, che sfocia sullo sfondo verso una zona più aperta, dove si distinguono due città arroccate su colli e cinte da mura, all'interno delle quali si osservano vari edifici di carattere medioevale come una cattedrale gotica, torri e campanili. Se la suggestione riminese ha senso, entrambe – ma specialmente la più lontana – potrebbero ricordare lo scorcio ripido della Rocca di San Marino.

Tutta la struttura architettonica dell'arco è studiata nella sua formulazione prospettica con un accuratissimo reticolo di incisioni effettuate sulla gessatura e ben visibili a luce radente, che tracciano sia le linee ortogonali, sia quelle di fuga; un lavoro di riga e compasso che Foppa ha condotto con un impegno che pare addirittura più ricco di elementi rispetto a quello che poi ne è il risultato nella resa pittorica. Si resta stupiti al contrario di come un'ideazione così originale, potentemente unitaria e indimenticabile, sembri avere avuto davvero una fortuna rara e ritardataria nell'immaginario figurativo di area padana: l'eco più immediata dell'arco con i due busti clipeati è probabilmente nelle due arcate che inquadrano l'*Annuncia-*

Dopo il restauro

Prima del restauro

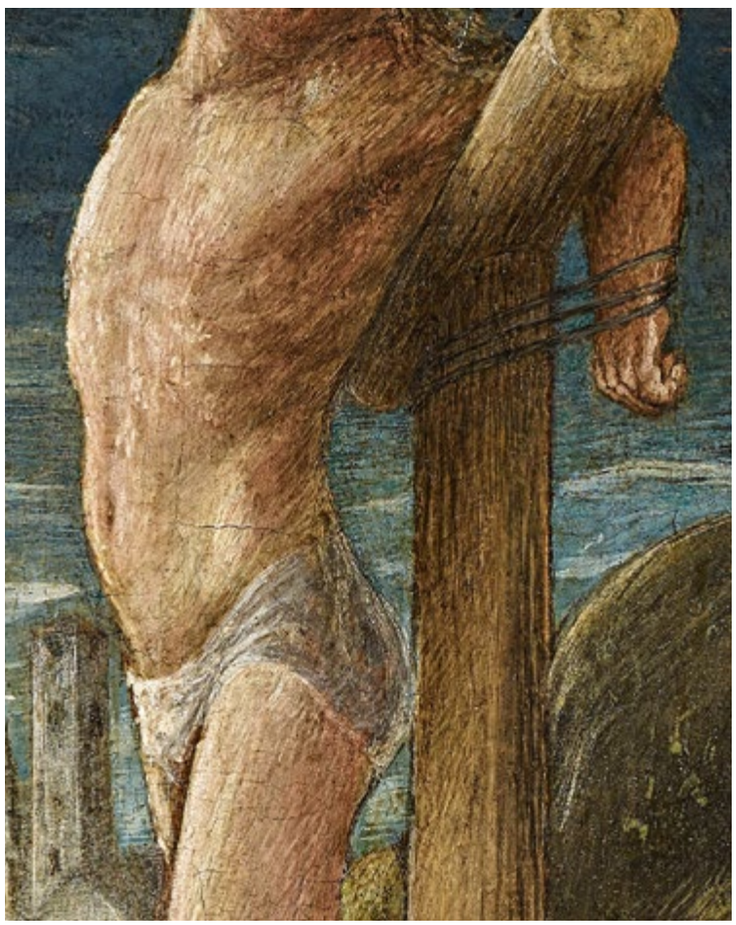
Dopo il restauro, particolare con la città sullo sfondo

zione negli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo nella chiesa di San Rocco a Bagolino (1483-1486), dove si ha però la percezione di una trasposizione indebolita e più incline a divagazioni decorative; mentre il pavimento con i due plinti quadrangolari e le balaustre ritorna piuttosto fedelmente nell'ambientazione di un piccolo *Sant'Antonio da Padova* (Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58AC00041, discusso tra Giovan Pietro da Cemmo e Alessandro Pampurino, ma ora proposto per Paolo da Caylina il Vecchio, verso il 1485-1490).

Se la lettura della firma in relazione a Vincenzo Foppa, bresciano, come autore dell'opera non ha suscitato particolari questioni, più complesso è il problema che riguarda la comprensione della data. Infatti, l'interpretazione più corrente dell'anno come «1456» lascia un proseguo enigmatico, cioè «giorno del mese d'aprile». Sicuramente risulta molto più di buon senso la lettura come «1450, sesto giorno del mese d'aprile», che oltretutto corrispondeva in quell'anno al lunedì dell'Angelo (Agosti 1990, pp. 86-87 nota 13), cioè al giorno dopo la Pasqua cristiana; il che potrebbe essere interpretato come un ulteriore riferimento alla data della Crocifissione, avvenuta il giorno dopo la Pasqua ebraica (**Romano 2003**, ed. 2011, pp. 33-34).

Non conosciamo la destinazione originaria, né le vicende più antiche del dipinto che riappare per la prima volta in una lettera del 18 luglio 1764, scritta da Giacomo Carrara a monsignor Giovanni Bottari: «Ho comprati alcuni quadri […] ma quello, per cui le do parte di questa compra, è un quadro in tavola di Vincenzio Foppa, che rappresenta Cristo in Croce co' due ladroni a' lati, che vedon fuori d'un arco ben architettato, e tirato rigorosamente di prospettiva, e ornato di bassirilievi, e teste di chiaroscuro d'Imperatori situati ne' riquadri» (**Bottari 1764**, lett. CCVII). Da quel momento in avanti diviene uno dei capolavori più celebri e più citati della collezione bergamasca, che dal lascito del 1796 (vedi Borsetti 1796; nell'inventario del legato Carrara questo dipinto è ai ff. 11*v*-12*r*) costituirà il nucleo fondante della pinacoteca dell'Accademia Carrara. Tutta la vicenda critica è ora ripercorsa in modo puntuale da Marco Albertario nel nuovo catalogo dei dipinti del museo (**Albertario 2018**, cat. 81; a esso si rimanda per la discussione della bibliografia completa dell'opera). Si può ricordare però che l'eccezionalità di questa immagine nella sua straordinaria modernità prospettica, oltre che in virtù della firma e della data, diviene il

Dopo il restauro, particolare con la vegetazione ai piedi della croce centrale



Dopo il restauro, particolare con il torso del ladrone di destra

motivo di una fortuna vastissima, che ne fa una delle opere più note nella storia dell'arte: chiamata costantemente a testimoniare della ricezione nel contesto padano delle novità fiorentine dispiegate da Donatello nei rilievi dell'altare della Basilica di Sant'Antonio a Padova e divenute la fonte principale di un linguaggio aggiornato per i migliori artisti della generazione che si forma attorno a metà secolo. Una vicenda che non è possibile ripercorrere in questa occasione, ma che ovviamente assume ben altro significato se – come si accennava – la data si deve anticipare: «Diverso è se Foppa propose, sul 1450, quasi con le sole sue forze, una soluzione stilisticamente e qualitativamente così alta, isolata e rivoluzionaria; altra cosa se la realizzò nel 1456, a giochi ormai scoperti per quanto riguarda il rinnovamento umanistico della pittura padana, promosso da Donatello e da Mantegna» (**Romano 2003**, ed. 2011, p. 39).

Per ciò che concerne la situazione conservativa si devono fare i conti invece con una storia fatta di pochi accenni e di molti silenzi, sulla quale però l'intervento attuale getta nuova luce. Non sappiamo nulla sulle condizioni in cui Giacomo Carrara acquisì l'opera, ma si può ragionevolmente pensare che già a quell'epoca la tavola fosse rifilata sui bordi, come si è detto. Una nota di qualche rilievo è quella del Borsetti che nel già citato inventario del lascito Carrara (1796, f. 12r) trascrive le due iscrizioni, riportandole con un piccolo e fedelissimo disegno, ma aggiunge: le «seguenti lettere in due riparti come si vedono nel quadro stesso corrose e nella forma stessa come esistono». Se le lettere sono «corrose» potrebbe essere interessante un'altra osservazione, quella di Girolamo Marenzi, quando annota: «benché alquanto secco il S. Crocefisso tra li due ladroni merita però qualche riflesso per la diligenza con la quale fu eseguito da Vincenzo Foppa» (Marenzi, in ***Guida di Bergamo*** [1824, ms.], ed. 1985, p. 134); l'espressione «alquanto secco» infatti non è probabilmente a questo punto una connotazione stilistica, che pare in effetti poco pertinente per questo dipinto, ma piuttosto una constatazione sulla conservazione della superficie pittorica. Sta di fatto che nella prima generale campagna di restauri avvenuta in Accademia Carrara, negli anni 1835-1839 (a seguito dell'asta del 1835, con la dispersione della maggior parte dei dipinti e il conseguente riallestimento dell'esposizione), troviamo indicata anche quest'opera tra quelle affidate per lavori da eseguire. La riconosciamo infatti in data 21 aprile 1838 nella «Nota seconda, quadri assegnati a Sig. Deleidi da ristaurare dal N.S. C.ᵉ Lochis', al numero 7, indicata come "Crocefisso, con i due ladroni in tavola 1839"» (Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360, nel quadernetto riassuntivo che registra alcuni elenchi di restauri, p. 17; vedi anche Giannini 1988, p. 92).

Non si desume affatto, ovviamente, da questo laconico *item* di che intervento si trattasse. È molto probabile che possa vedere il dipinto a lavori appena conclusi l'incisore che realizza le illustrazioni per la *Storia della Pittura Italiana* di Giovanni Rosini (**Rosini 1841**, tav. s.n. tra le pp. 210 e 211), il quale non sembra però così attento, tanto che compie un errore difficilmente spiegabile, invertendo destra/sinistra la posizione delle scritte sui due plinti. Una svista che viene ripresa

Dopo il restauro, particolare con la firma

Dopo il restauro, particolare dell'arco con il clipeo di destra

Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

allo stesso identico modo da Giovanni Battista Cavalcaselle nel suo disegno dei *Tre crocifissi* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22*r*), rivelandoci quindi che lui stesso disegnava sulla base delle incisioni di Rosini (come mi fa notare Giovanni Agosti, che ringrazio per questa segnalazione). Tra le moltissime annotazioni scritte che circondano come d'abitudine il suo disegno, Cavalcaselle non pare però rilevare nulla che riguardi problemi di conservazione – o di recente restauro, come dovrebbe essere – e si sofferma soprattutto sulla segnalazione dei colori e sulla evidenziazione di molti dettagli, notando la tecnica che è «Tempera grassa e ricca». Quando ne scriverà nella *History of Painting*, i termini saranno sostanzialmente gli stessi, ma con qualche sfumatura più negativa: «There is something of miniature in the distance, the tempera where it is preserved, of fluid but stiff impasto. The outlines are mostly retouched» (**Crowe, Cavalcaselle 1871**, II, p. 3 nota 2). Il dipinto con ogni probabilità non era stato più toccato da allora (vedi sempre la vicenda critica tracciata da **Albertario 2018**, cat. 81), lasciando quindi l'intervento di Marco Deleidi così come

era stato compiuto nel 1839, con la sua verniciatura finale trasparente vistosamente pigmentata di un tono ambrato; e ulteriormente scurita nel tempo dalla luce e dalla polvere. D'altronde non si conosce molto di questo personaggio, ma abbastanza per sapere che in Accademia Carrara gli vengono affidati diversi altri restauri, sempre negli anni 1835-1839 (Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360). Era il fratello maggiore del noto paesista Luigi Deleidi detto Nebbia, e «era anch'egli pittore, benché oggi non se ne conosca opera alcuna […] nato a Bergamo in parrocchia S. Alessandro in Colonna il 26 apr. 1780, sposò il 3 ag. 1818 […] Anna Maria Barachetti, di professione cucitrice dalla quale ebbe diversi figli […] il 4 ag. 1828 acquistò dalla nobile Paola Carrara la casa con orto posta in contrada di Rocca n. 389 […] colpito da paralisi, si spense il 17 marzo 1843» (**Caprara 1988**).

Nel corso dei restauri realizzati negli ultimi anni in Accademia Carrara sono stati rivisti almeno due degli interventi più significativi da lui realizzati: sul *Polittico di Scanzo* di Bartolomeo Vivarini e sulle tavole del *Polittico del Romacolo*, assegnato al cosiddetto Maestro del Romacolo, nell'ambito della bottega dei Marinoni. In entrambi questi casi, pur senza poter qui entrare nei dettagli, si è scoperto come Marco Deleidi fosse incline a ridipinture piuttosto generose sulle parti mancanti o deteriorate: a volte integrando e ricostruendo, come nel *Polittico di Scanzo*; a volte intervenendo con una vera e propria nuova stesura di colore su buona parte delle campiture – anche dove non era necessario – come nel caso del *Polittico del Romacolo*. Sui *Tre crocifissi* di Foppa, con grande sorpresa, fino dall'inizio è stato possibile verificare questa stessa situazione: con una diffusa velatura su quasi tutte le campiture, che era stata talmente ben mimetizzata da sfuggire agli sguardi di generazioni di storici dell'arte. La facilità di rimozione di questa nuova stesura, che essendo a vernice si scioglieva immediatamente, è stata il motivo di una grandissima cautela iniziale nell'avanzamento della pulitura. Messo in atto un primo intervento di abrasione a secco della vernice trasparente superficiale – anche per verificare l'equilibrio cromatico complessivo senza la patina della verniciatura ingiallita – si è proceduto alla progressiva rimozione dei diffusi rifacimenti, al di sotto dei quali la pittura originale era perlopiù in buone condizioni di conservazione. Si possono oggi leggere in una materia assolutamente più nitida sia i passaggi chiaroscurali vividi dei torsi muscolosi dei tre crocifissi, non più 'lisciati' dalla patina ambrata, sia le foglioline di una vegetazione aguzza, non più sfumata in un addolcimento atmosferico di gusto ottocentesco, sia i contorni taglienti e a forte contrasto tra i profili delle montagne, non più 'pittoricamente' occultati dal verde morbido di una generica vegetazione illuminata da liquidi tocchi chiari. In sintesi si può probabilmente dire che si è cautamente eliminata in questo lavoro, sotto alla vernice trasparente superficiale ingiallita, quella sorta di sfocatura di gusto ottocentesco che serviva – agli occhi di allora – a rendere meno 'corrosa' e 'secca' la superficie del dipinto. Tornando oggi a poter vedere la materia pittorica originale: il che non è poco.

Bibliografia

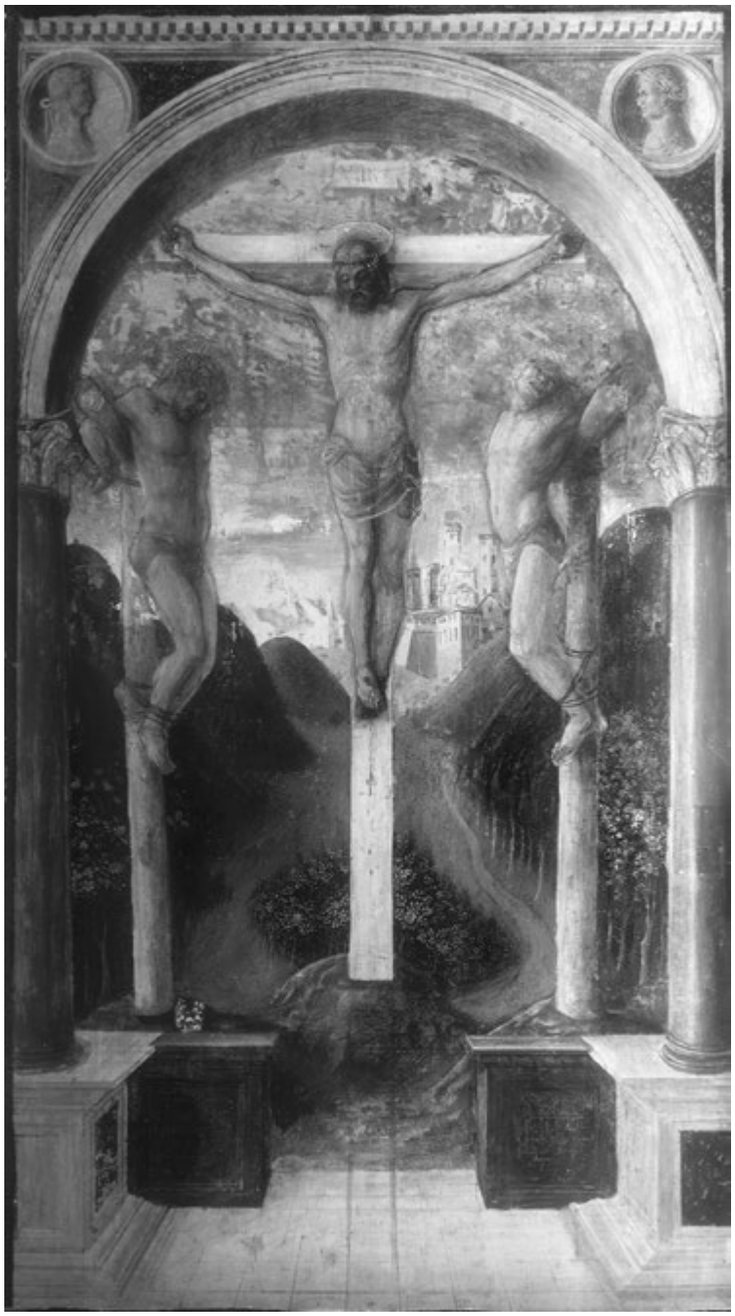
Albertario 2018, cat. 81.

1. Prima del restauro, fluorescenza ultravioletta

Relazione di restauro

Quando il dipinto è giunto presso il nostro laboratorio, la superficie era offuscata da uno spesso strato di vernice notevolmente imbrunita che non permetteva la corretta lettura dei valori cromatici originali. La tonalità bruno/ambrata, che all'esame con la luce di Wood presentava una forte fluorescenza giallastra, sembrava imputabile non solo ai processi fotochimici di ossidazione della resina, ma anche all'utilizzo di una vernice pigmentata che era stata probabilmente applicata, come usuale nel passato, per conferire un equilibrio tonale alla superficie pittorica al termine di un intervento di restauro.

Benché all'esame con la luce di Wood si rilevassero solo piccole reintegrazioni pittoriche, principalmente sul crocifisso centrale e sull'arco romano, l'esame ravvicinato, eseguito con l'ausilio del



2. Prima del restauro, riflettografia con fotocamera digitale

3. Prima del restauro, infrarosso falso colore

microscopio ottico, evidenziava diffuse reintegrazioni pittoriche sottostanti la vernice e localizzate in corrispondenza degli incarnati – in particolare del corpo del Cristo dove il *ductus* pittorico appariva assai differente rispetto ai due ladroni – e della parte centrale del paesaggio. In queste zone si rilevavano impoverimenti delle stesure pittoriche e, a tratti, l'affiorare del disegno preparatorio sottostante. Nel cielo, nel paesaggio e nella vegetazione, le stesure pittoriche apparivano invece molto compatte e quasi del tutto prive della fine craquelure rilevata nelle altre campiture. A un'analisi a luce radente, inoltre, si evidenziavano, in particolare nel cielo, dislivelli che sembravano indicare la presenza di una stesura sottostante molto compromessa, della quale rimanevano solo pochi residui di colore originale.

Le indagini diagnostiche preliminari al restauro (figg. 1-3, 4, 8, 10), ossia riprese in fluorescenza ultravioletta (UVF), indagini radiografiche (RX), riflettografiche (IRR) – con fotocamera digitale e con scanner ad alta risoluzione – e in falso colore (IRC), hanno confermato che il cielo originale, molto danneggiato e lacunoso, era stato completamente ridipinto. Per quanto riguarda invece la parte del paesaggio e della vegetazione, la presenza di una stesura realizzata con pigmenti a base di rame e ferro, non ha permesso in questa prima fase di appurare lo stato delle campiture originali sottostanti.

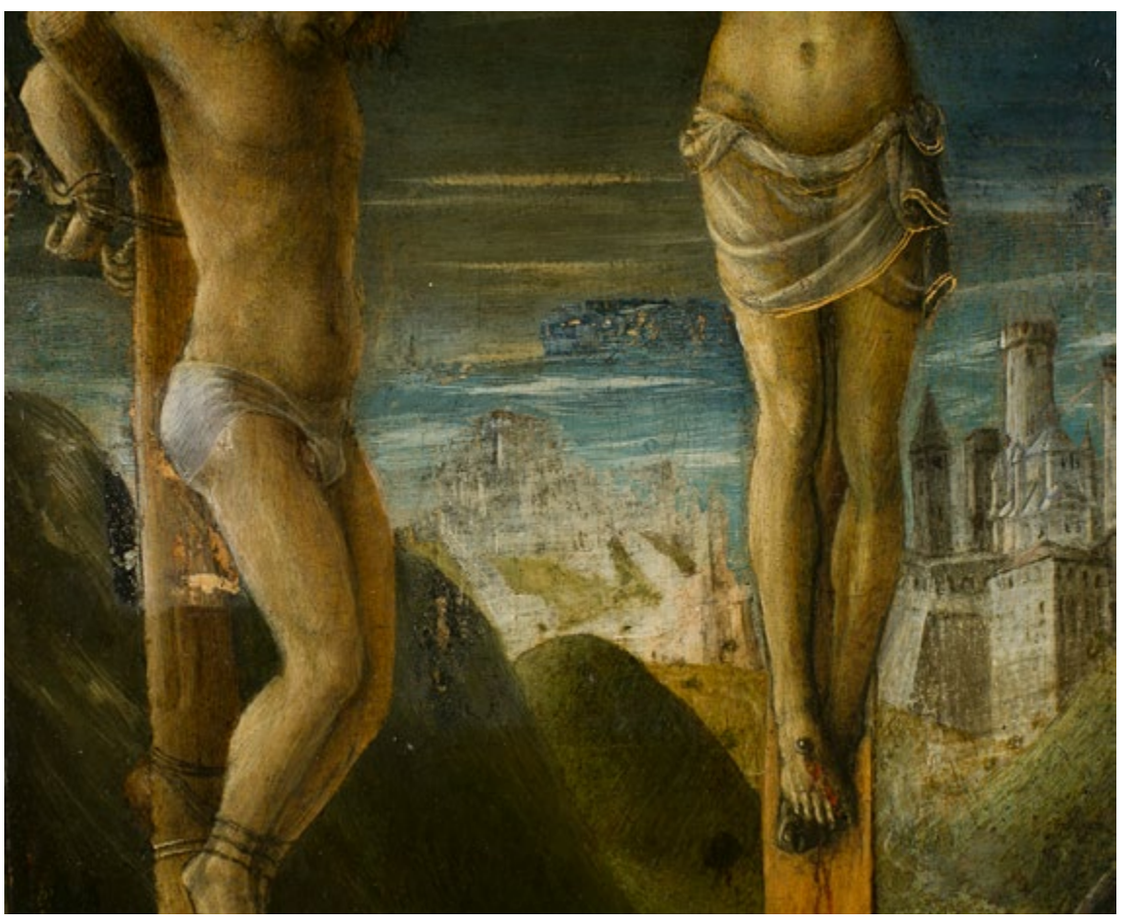
Per verificare la reale entità dei danni che il restauro precedente aveva voluto occultare, si è pertanto deciso di procedere a saggi di pulitura nelle zone che apparivano più problematiche (figg. 5, 6, 7).

4. Prima del restauro, radiografia

5. Durante il restauro, saggi di pulitura

Nel cielo, ad eccezione della piccola striscia posta sopra il paesaggio dove la città turrita sulla sinistra era stata completamente ridefinita, affiorava una preparazione di colore blu scuro con piccoli residui del colore originale, confermando che i dislivelli rilevati sia a occhio nudo sia con le indagini IRR e IRC corrispondevano effettivamente a lacune di colore. I saggi effettuati nella parte superiore della montagna posta sulla sinistra e ai piedi della croce del ladrone mettevano in luce una preparazione grigionera priva della definizione finale dei dettagli paesaggistici. Solo nel cespuglio sulla destra affioravano tracce più consistenti della stesura originale; le ampie ridipinture, così come le reintegrazioni pittoriche, erano state eseguite con colori a vernice la cui solubilità risultava del tutto simile a quella della vernice non originale e pertanto non riconducibile a un film pittorico di natura proteica e/o oleosa. Questa situazione, anomala per un dipinto i cui ritocchi apparivano a prima vista molto antichi, comportava che non sarebbe stato possibile procedere alla rimozione della vecchia vernice non originale senza contestualmente asportare anche le ampie ridipinture che interessavano tutto il cielo, le due città turrite, le montagne e la vegetazione.
Considerata la difficoltà di appurare preventivamente l'entità dei danni subiti dalle stesure originali e le ragioni che avevano portato a un intervento così invasivo, ci siamo interrogati sull'opportunità di procedere all'intervento di pulitura. Era auspicabile procedere alla rimozione di un restauro ormai storicizzato senza essere sicuri di ritrovare una stesura originaria ancora leggibile? Era più opportuno invece conservare le tracce delle trasformazioni subite nel tempo?
Si è deciso di procedere a ulteriori indagini storico-artistiche, archivistiche e scientifiche; comparando i risultati delle ricerche sui restauri riportate negli archivi dell'Acca-

6. Durante il restauro, ortofoto del quadro, dalla visualizzazione d'insieme a quella di dettaglio massimo (scala d'ingrandimento circa 7:1 a monitor)

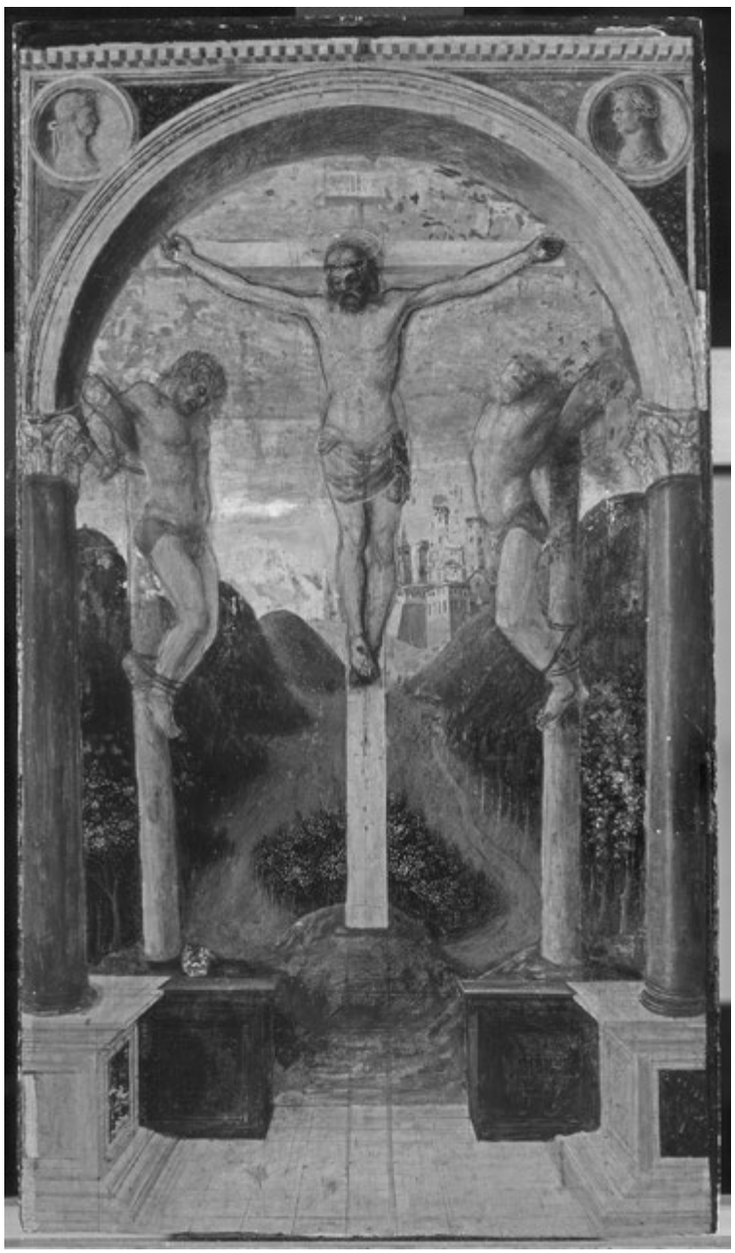


7. Durante il restauro, particolare di un saggio di pulitura

demia Carrara e i risultati delle indagini puntuali in fluorescenza a raggi X (XRF), realizzate sia sui frammenti originali emersi in corrispondenza dei saggi di pulitura sia sulle ridipinture, è stato possibile avanzare l'ipotesi che l'intervento di rifacimento fosse stato eseguito in occasione del restauro affidato nel 1839 dall'Accademia Carrara al pittore-restauratore Marco Deleidi, (Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360, nel quadernetto riassuntivo che registra alcuni elenchi di restauri, p. 17; vedi anche Giannini 1988, p. 92).

Tutti i pigmenti rilevati nelle zone interessate da ridipintura tramite fluorescenza X (XRF) – Ca, Fe, Sr, Ba – sembrano infatti coerenti con quella data, in particolare la presenza del bario, non rilevata nella tavolozza originale dove era invece presente il bianco di piombo, e l'assenza di zinco e titanio, pigmenti bianchi introdotti rispettivamente dopo la seconda metà del XIX secolo e il secondo decennio del XX secolo. Come scrive Cavalcaselle nella *History of Painting* pubblicata nel 1871, già a quella data «the second panel bearing the name and the date of 1456 is less grimly unatractive though it has also suffered from age and retouching». Inoltre, «the cross between the theives, of good proportion and suitable action, is coloured in blended liquid tones» (**Crowe, Cavalcaselle 1871**, II, p. 3), confermando che già allora il corpo del Cristo era stato ripatinato seguendo il gusto ottocentesco, mentre «il capo del Cristo è venuto nero» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22*r*), come riportato nelle sue annotazioni a penna sulla litografia del Rosini. Nello stesso disegno indica «alberi antichi / tocchi grassi», ma quando ne parla nella *History of Painting*: «the landscape of tinted green relieved with yellow touches» (Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 3), l'accenno ai tocchi gialli sembra indicare che già allora la tonalità delle lumeggiature era di intonazione ambrata.

Non essendo possibile ottenere maggiori indizi sul reale stato di conservazione delle stesure originali sottostanti le ridipinture con i metodi analitici utilizzati, si è deciso di effettuare un rilievo tridimensionale dell'opera (fig. 10), una sorta di carta geografica sotto forma di immagine fotografica, in grado di fornirci una precisa lettura bidimensionale dello spessore e del *ductus* delle pennellate, delle irregolarità e delle sovrapposizioni materiche. L'acquisizione, effettuata dal Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di



8. Durante il restauro, riflettografia con scanner

9. Durante il restauro, dopo la pulitura

10. Durante il restauro, nuvola di punti di una porzione del dipinto 3D

Milano, è stata effettuata utilizzando una camera full frame Nikon D810 (7360 × 4912), con dimensione fisica del pixel di 4,9 µm e un obiettivo 45 mm con una distanza di presa di circa 25 cm. Ciò ha permesso di acquisire 182 immagini con risoluzione di circa 0,03 mm, con una nuvola di punti di circa 100 milioni di punti e una risoluzione media di 0,07 mm. L'ortofoto (fig. 6) è stata creata utilizzando un piano, calcolato matematicamente, che interpola la nuvola di punti densa che descrive la superficie del quadro, con una risoluzione nominale di 0,027 mm.

Comparando e sovrapponendo questo rilevamento alle indagini RX, IRR e IRC (l'operazione è stata condotta utilizzando un software GIS e una trasformazione polinomiale che ha deformato in modo opportuno le altre immagini – non metriche – ottenendo così perfetta sovrapposizione tra tutti i rilevi e permettendo una lettura contemporanea delle diverse analisi com-

piute), si è appurato che nella parte inferiore, ad eccezione delle lacune localizzate principalmente nella parte destra della vegetazione e sulla montagna in alto sulla sinistra, non si rilevavano discrepanze. Si poteva pertanto ipotizzare che in queste zone il rifacimento fosse stato dettato da ragioni estetiche, dalla necessità di uniformare una superficie compromessa da interventi di pulitura accordandola tonalmente alle reintegrazioni effettuate nelle altre zone (cielo), anziché da reali danni del colore originale.

Dopo un assottigliamento meccanico della vernice, che ha permesso di rimuoverla nella quasi totalità, lasciando residui solo all'interno dei dislivelli materici, ulteriori saggi di pulitura hanno evidenziato che il restauratore, probabilmente Deleidi, aveva ridipinto completamente le montagne e i cespugli ricalcando pedissequamente le stesure originali che apparivano compromesse solo in corrispondenza del cespuglio posto sulla destra, interessato da diverse lacune di colore e da vecchi rifacimenti a olio, e della montagna in alto sulla sinistra, sulla quale rimaneva solo la stesura di fondo di colore nero. I due brani con le città turrite ai lati del crocifisso centrale erano stati anch'essi ridefiniti, accentuando i passaggi tonali e i profili delle architetture, con modalità più consone allo spirito ottocentesco. Il cielo, invece, appariva fortemente compromesso e nella quasi totalità lacunoso. Si è pertanto deciso di procedere a una pulitura selettiva molto graduale, raggiungendo il livello della superficie pittorica originale dove appariva più conservata e lasciando invece la ridipintura, anche se alleggerita, nel cielo e nella montagna posta in alto sulla sinistra, in quanto la loro rimozione avrebbe messo in luce uno stato di conservazione molto compromesso e avrebbe reso necessaria una nuova ridipintura del tutto arbitraria.

Il recupero della quasi totalità delle stesure pittoriche originali, seppure in parte impoverite, ci ha permesso di individuare con maggiore precisione la tecnica esecutiva dell'artista. Come già evidenziato da Giovanni Valagussa (cfr. scheda storico-artistica nel presente catalogo), l'artista traccia sulla preparazione un dettagliato disegno esecutivo utilizzando sia l'incisione sia un tratto a pennello. Inizialmente esegue, con punta metallica e regolo, le linee di incisione che delineano la cornice architettonica – l'arco romano che poggia su colonne e plinti e il pavimento – e il crocifisso centrale. La costruzione spaziale ha come punto centrico un piccolo foro posto sulla croce al di sotto dei piedi del Cristo, e le linee di costruzione, che testimoniano di ripensamenti e aggiustamenti, appaiono visibili anche sotto le stesure finali. In un secondo momento definisce a pennello i due crocifissi laterali e, con tratti ripetuti e fluidi, i corpi dei due ladroni, del Cristo, i capitelli corinzi e i busti dei due imperatori posti nei medaglioni dell'arco romano. Gli unici ripensamenti sono visibili sul corpo del Cristo, dove si individua un diverso profilo della parte destra del busto e dei capelli. Seguendo i dettami della tradizione pittorica tardogotica, applica una preparazione blu scura per il cielo e quasi nera per le montagne e la vegetazione, che poi delinea, come descritto anche dal Cavalcaselle, con «tempera grassa e ricca» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22*r*). Nei carnati, che ora lasciano a tratti trasparire il disegno preparatorio, su una base chiara modula le anatomie con una stesura verde liquida, su cui applica lumeggiature di biacca, velate di cinabro o di terra bruna. Una tecnica che testimonia come le convenzioni della cultura tardo gotica convivano con le innovazioni introdotte nella seconda metà del XV secolo.

33. Argentiere napoletano
Riccio di bacolo pastorale
seconda metà del XV secolo

tecnica/materiali
argento fuso e cesellato, dorato a mercurio; lastra d'argento decorata con filigrana e smalti

dimensioni
47,5 × 17 × 10,5 cm

provenienza
Tropea (Vibo Valentia), Tesoro della Cattedrale

collocazione
Tropea (Vibo Valentia), Museo Diocesano

scheda storico-artistica
Antonio Preìti

relazione di restauro
Antonio Adduci

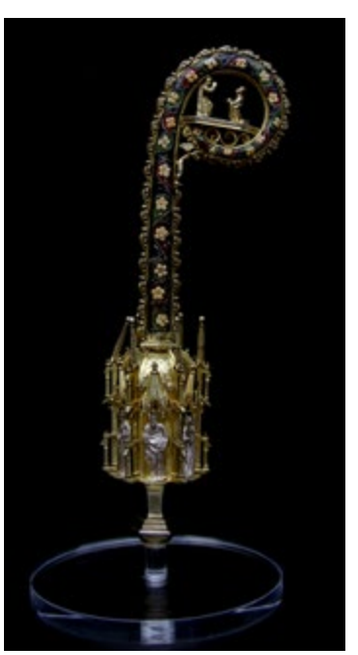
restauro
Adduci Restauri di Antonio Adduci

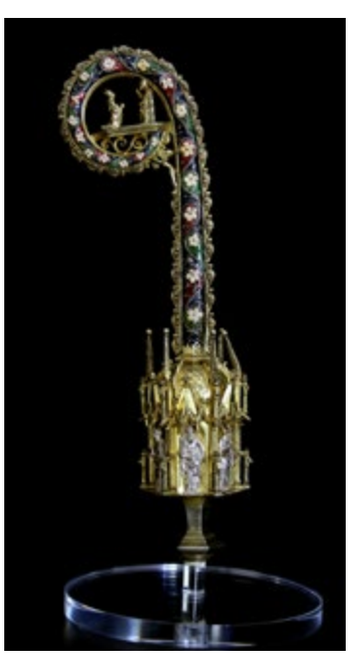
con la direzione di Anna Maria Guiducci (soprintendente) e Maria Cristina Schiavone (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia)

indagini
Ars Mensurae

Scheda storico-artistica

La pregevole opera si pone come più antica testimonianza artistica ancora presente nel Tesoro della Cattedrale di Tropea. Il pezzo consiste nella parte terminale del bacolo pastorale – insegna recata dal vescovo durante le liturgie pontificali – che tipologicamente si connota con nodo a struttura architettonica e riccio figurato. Ancora utilizzato in Cattedrale per celebrazioni di particolare rilievo, per l'uso liturgico è montato su di un fusto – suddiviso in segmenti tubolari di lamine d'argento sbalzato, segnati da lievi collarini in argento dorato – che per fattura e modalità di assemblaggio appare ampiamente rimaneggiato in epoca moderna.
Il riccio del bacolo da quasi un decennio è esposto nel Museo Diocesano di Tropea che ha sede nel Palazzo Vescovile adiacente la Cattedrale. Attestato alla seconda metà del secolo XV, in esso si evidenzia il perdurare di molti tratti salienti dell'oreficeria angioina napoletana non alieni da influssi tardogotici catalani. Per comprenderne il contesto realizzativo è opportuno rilevare come Tropea fosse lambita dagli influssi della cultura provenzale, napoletana e toscana del Trecento: i tumultuosi decenni che videro la sede pontificia ad Avignone, i contatti del vescovo di Tropea Rolandino Malatacca con la città francese e la corte papale stessa, le importanti presenze a Tropea dei mercanti fiorentini del calibro di Bernardo Ridolfi e del potente gran siniscalco di Giovanna II, Nicolò Acciaiuoli (**Preìti 2010**). Quindi come il clima politico e culturale tropeano di quel frangente avesse avuto un peso non indifferente nel facilitare contatti con gli ambienti artistici provenzale, toscano e napoletano: lo testimoniano le importanti tracce di opere pittoriche superstiti, le architetture della chiesa del Monte di Pietà e della cappella di San Bartolomeo e i frammenti di alcune sepolture trecentesche (**Preìti 2010**).
Con l'avvento aragonese Tropea, pur mostrandosi per gran parte del Quattrocento ancorata agli stilemi artistici bizantino-meridionali, come confermano gli affreschi nella chiesa del Monte di Pietà realizzati nel 1486, recepisce a pieno la cultura mediterranea propria dell'età aragonese accogliendo sia gli influssi catalani che confluiscono a Napoli e in Sicilia, sia le novità rinascimentali ben tangibili nel ciborio di monsignor Balbo, realizzato nella Cattedrale attorno al 1475 (**Preìti 2010**).
È proprio in questo complesso *milieu* che si contestualizza il bacolo, ancora marcatamente 'gotico', che lascia intuire la necessaria compresenza di altre suppellettili liturgiche, poi disperse, che dovettero accompagnarsi alla preziosa insegna episcopale nello svolgimento dei riti pontificali.
L'importanza del pezzo, accomunato a quelli di Troina, in Sicilia, di Potenza, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, e di Reggio Calabria, è stata da sempre percepita dal Capitolo e dai vescovi, tanto che in un eccesso di simbolismo storico l'hanno per lungo tempo associato al duca Ruggero Borsa, quindi alla riorganizzazione normanna della diocesi con il rito romano, ritenendolo un dono di questi al primo vescovo latino dopo la lunga parentesi bizantina (**Taccone Gallucci 1900**; ***Italia Sacra* 1933**). Bisognerà attendere gli studi di Angelo Lipinsky per avere un quadro di raffronto più rigoroso del contesto storico della serie dei bacoli sopra citati. Gli elementi che permettono allo studioso, sia pure per via indiretta, di contestualizzare il pezzo a un preciso arco temporale sono i dati tangibili degli esemplari potentino e reggino, che, per la presenza di un'iscrizione nel primo e dello stemma vescovile nel secondo, fanno attestare il bacolo di Potenza al 1457, mentre circoscrivono per quello reggino un arco temporale tra il 1453 e il 1488 (**Lipinsky 1934**, **1936**, **1961** e **1970**).
Per il bacolo tropeano, all'ipotesi di





Prima del restauro, fronte e retro

Dopo il restauro, fronte e retro

Dopo il restauro, particolari del nodo con statue di Santi

una committenza di Pietro Balbo, che governò la diocesi dal 1463 al 1479, avanzata da Lipinsky, è opportuno unire anche i due immediati successori: Giuliano Mirto Frangipane (1480-1499) e Sigismondo Pappacoda (1499-1536). Tutt'e tre i presuli sono figure di spicco nell'ambiente ecclesiastico e intellettuale del tempo. Particolarmente, Pietro Balbo, pisano, risiedette a lungo a Tropea, occupandosi anche di importanti traduzioni dal greco; inoltre nel giubileo del 1475 ottenne dal pontefice il singolare privilegio di far lucrare l'indulgenza giubilare nella Cattedrale tropeana per tutta la regione (**Preìti 2010**). Se commissionato dal Balbo, il pastorale potrebbe contestualizzarsi anche con gli eventi legati al giubileo di quell'anno a Tropea. Se invece si estende la possibilità di una realizzazione agli ultimi decenni del XV secolo, l'oggetto entra inevitabilmente in relazione anche con la figura del vescovo Giuliano Mirto Frangipane, già consigliere di Ferdinando I d'Aragona, e cappellano maggiore di Alfonso II, che, proprio per le mansioni svolte presso la corte, potrebbe esserne il committente presso gli argentieri napoletani, o, ancora, aver ricevuto l'oggetto in dono dai sovrani per i numerosi servigi resi. Il vescovo di Tropea infatti, in qualità di *capellanus maior*, nel 1494 prese parte a Napoli a due cerimonie di particolare rilievo politico: l'incoronazione di Alfonso II d'Aragona, curandone il complicato cerimoniale insieme al cerimoniere pontificio Giovanni Burckard e assistendo il sovrano durante la liturgia, e il matrimonio della figlia naturale del re, Sancia d'Aragona, con Goffredo Borgia

Dopo il restauro, particolari del nodo con statue di Santi

figlio del pontefice Alessandro VI, presiedendo pontificalmente il rito e benedicendo le nozze. Lo stesso Burckard nel *Liber Notarum*, restituendoci la dettagliata cronaca delle due cerimonie, menziona espressamente il vescovo di Tropea (**Preìti 2010**). L'autorevole carica ricoperta da Frangipane, indurrebbe quindi a tenere in considerazione una possibile contestualizzazione del bacolo in seno alle prestigiose committenze della corte aragonese presso gli orafi napoletani.

Il bacolo, oltre alle caratteristiche generali che lo accomunano agli altri menzionati, presenta, come fa notare Lipinski, forti analogie con quello troinese distanziandosi un po' dagli esemplari potentino e reggino, soprattutto per ciò che concerne la forma rastremata del riccio definito dalle due lamine a smalto filigranato. Queste paiono marcatamente contrassegnate da un più allungato sviluppo del disegno a *ramage* continuo che le percorre e che, rispetto agli esemplari citati, «appare più stretto, in certo qual modo più disteso, distaccando maggiormente l'uno dall'altro i fiori e le foglie, sempre segnate da macchie rosse sul fondo bianco». Inoltre «fin dal suo sorgere tra i merli, questa parte della ferula accenna a incurvarsi, fino a compiere la voluta sostenuta dall'angioletto». Ne risulta così un effetto di flessuosità che non trova, invece, riscontro nelle ferule potentina e reggina «più massicce, più rigide e, quindi, più statiche» (**Lipinski 1970**).

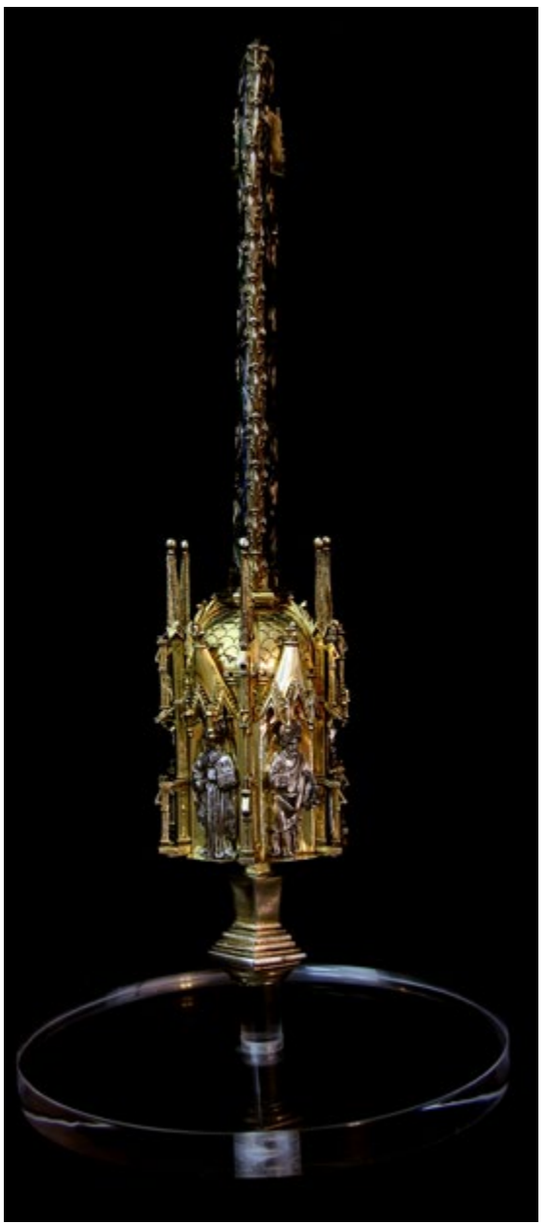
Il piccolo gruppo scultoreo inscritto nella voluta del riccio, raffigurante *Cristo benedicente un vescovo*, trova anch'esso riscontro nell'esemplare troinese: Gesù assiso in trono benedice un vescovo, rivestito di casula

Dopo il restauro, particolare del nodo con statue di Santi un vescovo

Dopo il restauro, particolare del riccio con il gruppo scultoreo di Cristo benedicente

e mitra, genuflesso ai suoi piedi. I due bacoli, come osserva Lipinsky, hanno in comune la lieve incurvatura delle lamine smaltate che inizia subito dopo l'innesto di partenza e sono uniti anche da forti similitudini proporzionali tra le volute del riccio e il nodo architettonico sottostante, vero e proprio tempietto a pianta esagonale. Rispetto invece all'esemplare reggino Lipinsky fa notare che «nella ferula di Tropea si riscontrano, anzitutto, un nodo più semplice, poi ancora l'elemento architettonico ridotto a forme più essenziali, con le solite sei minuscole figure. Un solo ordine di cuspidi corona i pilastri tra le edicolette. La cupoletta squamata è contrassegnata da sei costoloni. L'elemento smaltato sorge dietro una cerchia di bassi merli. Ancora una volta le due costole sono contrassegnate da una corsa di foglie stilizzate; solo che a Tropea, nella curvatura interna, sull'ultima foglia, poggia un angioletto che sembra voler contrastare la parte terminale della curva sulla quale poggia un plinto esagonale con due figurine: il Cristo, seduto, benedicente un vescovo inginocchiato dinanzi a lui, in preghiera. Come nell'esemplare reggino, lo spazio tra il plinto e il termine della curva è riempito con alcune eleganti volute» (**Lipinski 1970**).

Le questioni pertinenti lo stato di conservazione degli smalti del bacolo tropeano – che nel confronto con quello reggino, reso possibile da due mostre di questi ultimi decenni che ne hanno consentito l'accostamento fisico, paiono più brillanti e più completi, mentre in quest'ultimo si mostrano più sbiaditi e con diverse cadute di materiale – hanno potuto ricevere notevoli sviluppi dal restauro realizzato nell'ambito del progetto *Restituzioni.* Trovano così conferma le ipotesi avanzate (Preìti 2010) circa un possibile intervento in epoca moderna sugli smalti, dove si faceva notare come nell'esemplare reggino emergessero in modo evidente una maggiore resa



Dopo il restauro, profilo destro e sinistro

esecutiva nel dettaglio e la tecnica lievemente differente delle lamine smaltate, e come in esse i settori con i diversi colori apparissero più accuratamente suddivisi dal profilo del disegno, realizzato con fili d'argento naturale, pur mostrandosi la superficie degli smalti più usurata e con evidente differenza rispetto all'esemplare tropeano.

L'attuale restauro del bacolo tropeano e l'approfondito esame delle componenti chimiche e fisiche degli smalti, conferma l'ipotesi di un restauro degli smalti avvenuto nei secoli più recenti, a riprova di quanto annotato nell'inventario del 1789, dove il pezzo viene descritto «con cinque piramidette di argento ancora, ma rotte» (ASDT, Curia Vescovile, Acta Visitationis Pastoralis I, *1789, Supellectilium existentium in Sacristia*) con riferimento alle ghimberghe («piramidette») poste a coronamento delle edicole che ospitano le piccole statue dei *Santi*. Il generale stato di conservazione a quell'epoca non ottimale, come d'altronde si evince anche dall'attuale mancanza di due interi ordini di guglie nei contrafforti del tempietto e sulle ghimberghe, condusse, come ipotizzato precedentemente (Preìti 2010), a un restauro generale del pezzo, pure piuttosto accurato per l'epoca, e un intervento *ad pristinum* sia delle superfici smaltate, sia di alcune componenti architettoniche: nella fattispecie la copertura di una delle ghimberghe e di uno dei contrafforti. Ci si limitò a non ricostruire le guglie mancanti dai vari ordini.

Il presente restauro, permettendo di rilevare nel dettaglio le tecniche esecutive, consente di datare il vecchio intervento ricostruttivo alla fine del Settecento – poiché l'accuratezza della resa esecutiva non si addice alle tecniche ottocentesche – e chiarisce altresì la presenza delle lievi sbavature degli smalti sui bordi del disegno in filigrana d'argento già precedentemente notate (**Preìti 2010**): l'intervento di ripristino degli smalti, per quanto accurato, non riuscì tecnicamente a inserirsi perfettamente nel perimetro descritto dal disegno originario. L'accurato esame ha pure consentito di individuare nel dettaglio le cromie degli smalti originari e circoscriverne ciò che è sopravvissuto al ripristino tardo settecentesco.

Un auspicabile esame accurato, con relativo restauro, da estendere ai bacoli di Reggio Calabria, Troina e Potenza, aprirebbe orizzonti conoscitivi fondamentali su questo insieme piuttosto omogeneo di realizzazioni quattrocentesche che da troppo tempo attende studi più approfonditi. L'intervento sul bacolo tropeano segna indubbiamente un caposaldo da cui partire in questa nuova fase di studio.

Bibliografia

Taccone Gallucci 1900, p. 321, nota 1; **Toraldo 1916**; Orsi 1917; **Calabria. Inventario 1933**, p. 101; ***Italia Sacra* 1933**, p. 33; **Cappelli 1934a**; **Cappelli 1934b**; **Lipinsky 1934**; **Lipinsky 1936**; **Lipinsky 1961**; ***Basilicata - Calabria* 1967**, p. 259; **Willemsen, Odenthal 1967**, ed. 1990, fig. 80, p. 37; **Lipinski 1970**, pp. 24-33; **Barillaro 1972**, p. 100; **Catello 1975**, pp. 63-65; **Basilicata - Calabria 1980**, p. 643; **Di Dario Guida 1983**, pp. 228-232; M.P. Di Dario Guida, in ***Puglia Basilicata Calabria* 1987**, p. 268; M.P. Di Dario Guida, in ***Segni figurativi* 1988**, pp. 196-197; **Montevecchi, Vasco Rocca 1988**, p. 268; V. Savona, in **Imago Mariæ 1988**, p. 112; M.T. Sorrenti, in *Scripturæ et Imagines* 2001, pp. 214-215, cat. 44; **Ganzer 2003**, pp. 16-18; **Basilicata - Calabria 2005**, p. 706; M.T. Sorrenti, in ***Argenti di Calabria* 2006**, p. 20, cat. 5; **Preìti 2010**, pp. 128-133.

Relazione di restauro

Il bacolo pastorale è la più antica tra le testimonianze artistiche che costituiscono il Tesoro della Cattedrale di Tropea: se ne fa risalire la produzione alla seconda metà del XV secolo, attribuendone la manifattura a una bottega napoletana, intenta a reinterpretare gli stilemi dell'oreficeria angioina, alla luce degli influssi tardogotici catalani (cfr. Preìti 2010).

Emblema del Pastore supremo, quando completo d'impugnatura, il bacolo rappresenta uno strumento liturgico fondamentale delle celebrazioni episcopali; tuttavia, nella fattispecie è presumibilmente solo parte di un più ampio corredo, di cui resta ultima testimonianza superstite. È possibile che, a differenza degli altri componenti del servizio per il pontificale, si sia conservato in ragione della sua leggendaria commissione, attribuita al duca Ruggero Borsa, promotore della introduzione del rito latino nelle diocesi meridionali: ipotesi di committenza tuttavia contestata da Angelo Lipinsky che, a più riprese, ha studiato il bacolo, confrontandolo con quelli di Troina, Potenza e Reggio Calabria (cfr. scheda storico-artistica).

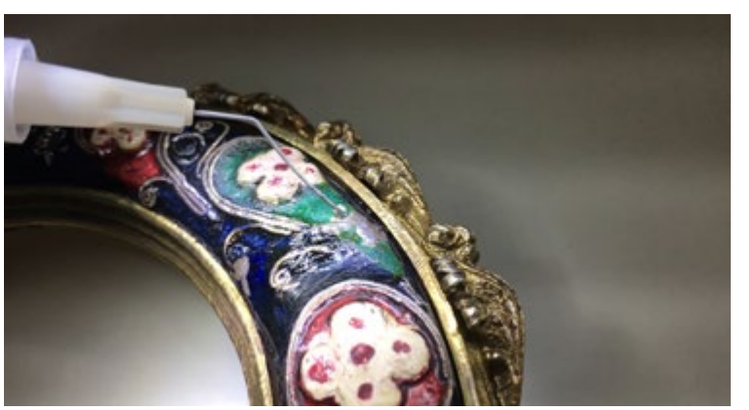
Di particolare rilievo, ai fini delle indagini preliminari, è la notizia archivistica, riportata da Preìti (**2010**, p. 133), circa un possibile ripristino degli smalti nell'ultimo quarto del XVIII secolo: in effetti, lo stesso Lipinsky segnala un differente stato di conservazione, in particolare, per quella porzione della decorazione, rispetto al, pur altrimenti simile, bacolo di Reggio Calabria. Inoltre, l'indagine macroscopica preliminare ha messo in luce i segni di una manutenzione recente, consistente in uno scorretto assemblaggio dei pezzi, benché siano risultati evidenti, durante lo smontaggio, i segni delle posizioni prestabilite dei singoli moduli; oltreché, di una pulitura eccessiva di alcuni elementi, in particolare delle figure sacre.

Il bacolo è stato realizzato in lega metallica con un contenuto d'argento che si aggira intorno ai 950/1000; integrando le tecniche della fusione a cera persa, perfezionata con minuziosa opera di cesello, preferita per gli elementi decorativi, alla messa in opera di lastre, in particolare per gli elementi strutturali del tempietto e in sezioni, leggermente convesse e decorate da filigrana, per i segmenti che compongono il supporto smaltato; sono abbondanti le porzioni di superficie dorata ad amalgama, riservando la resa estetica dell'argento alle miniature dei personaggi sacri; infine, la decorazione floreale è ottenuta alternando gli smalti bianchi a base di piombo, per i petali, a quelli verdi, rossi e blu, a base di rame, per i fondi.

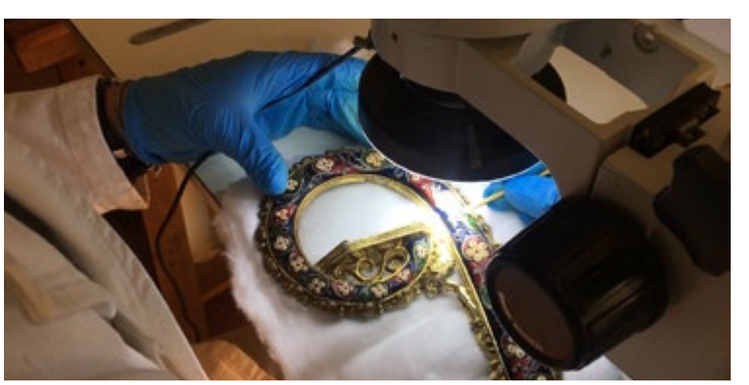
Oltre ai dati già sopra segnalati, ossia l'instabilità strutturale − da attribuire allo scorretto posizionamento degli elementi durante il precedente intervento di manutenzione e la possibile integrazione degli smalti, più precisamente quelli rossi e blu, alla fine dell'età moderna, a conferma dei dati d'archivio (**Preìti 2010**) − sono da attribuire a danni di natura meccanica le lacune della decorazione, concentrate prevalentemente sul nodo a tempietto e dettagliate nell'assenza di ventiquattro guglie, due per ogni pilastro di contrafforte e due per ogni ghimberga, oltre agli attributi iconografici di alcune delle figure sacre; mentre si è riscontrata l'integrazione di una delle ghimberghe di coronamento delle edicole, originariamente, ottenuta con la tecnica della fusione a cera persa, con un esemplare in lastra d'argento dorato, e di uno dei pilastri di contrafforte tra le edicole, che si può far risalire all'intervento settecentesco.

Scarsi i particolati coerenti; al contrario, sono state riscontrate le tracce di una vernice alterata, forse una resina organica, facilmente removibile con una soluzione di alcool etilico; particolare attenzione è stata invece riservata al ripristino della coesione degli smalti al supporto, soprattutto dei verdi, che si sono supposti essere i più antichi e che presentavano maggiori criticità: l'operazione, indispensabile a garantire la sicurezza delle operazioni di pulitura, ha previsto l'iniezione, tra la superficie metallica e il *recto* della porzione di smalto, di consolidante Mowital B60, al 2% in alcool etilico (figg. 1-2); ultimo dato rilevabile con l'indagine preliminare non strumentale è stato

1. Durante il restauro, pulitura e consolidamento degli smalti al microscopio operativo



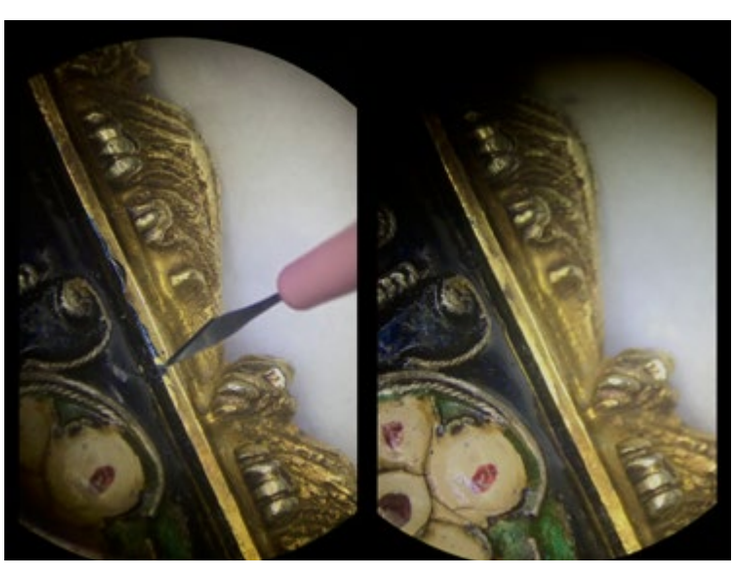
2. Durante il restauro, smalti, consolidamento



3. Durante il restauro, pulitura degli smalti al microscopio

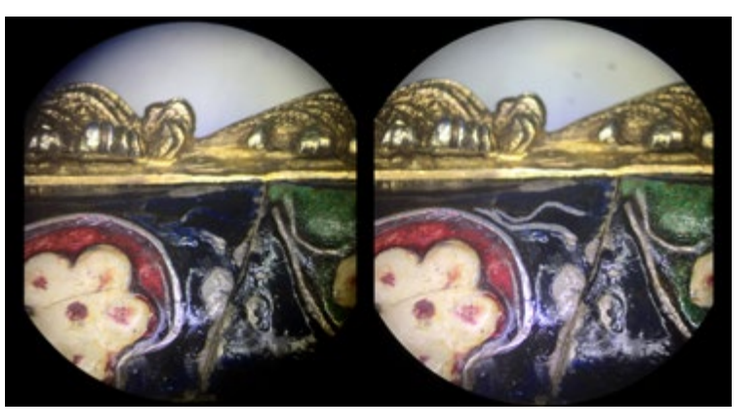
4. Durante il restauro, smontaggio e catalogazione

6. Durante il restauro, smalti, particolare della pulitura dei petali



8. Durante il restauro, smalti, rimozione dei vecchi restauri

5. Durante il restauro, smalti, campione di pulitura



7. Durante il restauro, smalti, particolare della rimozione dei vecchi restauri dalla filigrana

9. Durante il restauro, neutralizzazione mediante immersione

l'eccesso di pulitura delle figure sacre. Le indagini diagnostiche, rigorosamente non distruttive, sono consistite nell'esposizione della superficie alla luce ultravioletta, allo scopo di individuare e quantificare le alterazioni della superficie metallica, seguita dall'esposizione di particolari punti, ben diciannove, determinati in ragione della sud-

10. Durante il restauro, insieme dopo la pulitura, revisione dell'assemblaggio

detta analisi, all'irradiazione con raggi X, mediante spettrometro portatile, allo scopo di identificare gli elementi chimici superficiali e qualificare la composizione dei campioni analizzati. Le indagini diagnostiche sono state eseguite prima della pulitura, allo scopo di orientarne l'entità, sia dal punto di vista qualitativo che da quello quantitativo e ripetute durante e dopo la pulitura, per accertarne e certificarne l'esito (fig. 3).

L'esposizione ai raggi X ha consentito di determinare il tenore della lega, in assenza di riscontri, quali i punzoni dell'oreficeria, che sono stati introdotti in una fase più avanzata dell'età moderna; d'identificare la composizione chimica degli smalti, distinguendo quelli a base di piombo da quelli a base di rame; di confermare, anche in ragione della presenza di tracce di mercurio, la modalità, oltreché l'antichità, della doratura; di localizzare le criticità conservative, quali i prodotti di corrosione del rame che genera la componente meno nobile della lega.

Effettuato lo smontaggio di tutte le parti e la documentazione dello stato di conservazione (fig. 4), con riferimento a quanto emerso in fase di indagini preliminari, si è provveduto a uniformare la pulitura dell'intera superficie metallica, avendo cura di conciliare la rimozione dei prodotti di alterazione con la tutela di una patina sufficiente alla corretta lettura di tutti i dettagli della complessa decorazione (figg. 5-8). A tal proposito, prima della verniciatura protettiva, sulle figure è stato simulato l'annerimento naturale dei particolari sottosquadro della decorazione mediante applicazione di un pigmento inerte, riconoscibile e facilmente reversibile in fase di pulitura professionale. Rimossi i pulviscoli con pennelli a setole morbide, l'applicazione di tamponcini imbevuti di una soluzione di solventi organici ha provveduto alla rimozione delle vernici protettive dei precedenti restauri. La neutralizzazione di residui di prodotti, non professionali, per la pulitura dell'argento ha richiesto una notevole quantità di tempo e d'impegno, considerati gli effetti deteriori che la presenza di quei prodotti comporta: l'applicazione di tamponcini imbevuti di soluzioni, a percentuali variabili, di sale EDTA in acqua deionizzata, ha consentito la rimozione, a un tempo, di quei prodotti e di cloruri e carbonati di rame che attentassero alla corretta conservazione dell'opera oggetto d'intervento. La neutralizzazione del sale EDTA è stata eseguita per immersione, a tempi determinati, in acqua deionizzata, consentendo, attraverso l'attivazione di un processo osmotico, l'allontanamento dei sali metallici dalla superficie (fig. 9). L'eliminazione dei danni meccanici concentrati su una guglia è stata eseguita a freddo e gradualmente senza recare danni a livello strutturale. Infine, dopo accurata verifica della pulitura e verniciatura con film protettivo delle superfici interne ed esterne di ogni elemento costitutivo, si è provveduto al ripristino dell'integrità strutturale ed estetica del manufatto (fig. 10).

L'intuizione di comprendere il bacolo pastorale nell'ambito della diciottesima edizione del progetto *Restituzioni*, ha consentito, anzitutto, il ripristino delle condizioni di ottimale conservazione di un esemplare senza dubbio eccezionale del patrimonio culturale italiano; e, ancor più, ha contribuito a consentire di correggerne la lettura, inficiata da un precedente scorretto assemblaggio, nonché l'individuazione di nuovi orizzonti di ricerca nei termini di quell'ambito particolarissimo della tradizione delle arti minori nel Mezzogiorno d'Italia, qual è la produzione dei manufatti d'argento d'età moderna seppure ancora di stile gotico, per cui si auspica, per le prossime edizioni, anche il restauro dei bacoli di Reggio Calabria e Troina.

Bibliografia

Preìti 2010, pp. 128-133.

34. Angiolillo Arcuccio
(documentato a Napoli dal 1464 al 1492)
Trittico
(*Madonna in trono con il Bambino*, *San Giovanni Battista*, *Sant'Antonio abate*, registro principale; *Dio Padre benedicente*, *Angelo annunciante*, *Maria Vergine annunciata*, registro superiore)
fine anni Sessanta - inizio anni Settanta del XV secolo

tecnica/materiali
trittico su tavola (legno di pioppo)

dimensioni
242 × 204,5 (misure complessive),
242 × 102 cm (scomparto centrale),
242 × 52 cm (scomparto sinistro),
242 × 50,5 cm (scomparto destro)

provenienza
Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore

collocazione
Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore

proprietà del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto

scheda storico-artistica
Ida Maietta

relazione di restauro
Francesco Virnicchi, Maria Teresa de Falco

relazione tecnico-scientifica
Claudio Falcucci, Flavia Scarperia

restauro
Francesco Virnicchi, Maria Teresa de Falco, Giovanni Piccirillo, Marco Iovinella

con la direzione di Ida Maietta (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli)

indagini
Claudio Falcucci (MIDA - Metodologie di Indagine per la Diagnostica Artistica)

Scheda storico-artistica

La ricchezza cromatica rivelata dal restauro condotto in occasione di *Restituzioni* rende a questo trittico, proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore, il giusto risalto nel *corpus* delle opere di Angiolillo Arcuccio, un maestro 'minore', documentato come pittore e miniatore a Napoli e in alcuni importanti centri dell'entroterra campano fra il 1464 e il 1492. La sua fisionomia venne definita da Raffaello Causa in un fondamentale saggio del 1950 in cui recuperò alla conoscenza le sue opere e dimostrò l'inattendibilità dell'esistenza di un mitico Angiolillo Roccaderame creato da Bernardo De Dominici (1742-1745, I, p. 322), sino ad allora ancora tradizionalmente considerato una personalità distinta da quella di Arcuccio.
Alle sporadiche citazioni del pittore nell'ambito di studi più vasti (**Bologna 1977**, p. 51; **Navarro 1987**; **Abbate 1998** p. 174) è seguita una serrata riconsiderazione della sua attività con ulteriori attribuzioni da parte di Pierluigi Leone de Castris (in *Quattrocento aragonese* 1997, pp. 34-35). Di recente il suo ruolo ben più incisivo nel campo della miniatura è stato studiato da Gennaro Toscano (**1995**, pp. 87-118; 1998, pp. 385-415; 2001, pp. 79-99, 530-533, cat. 91), mentre è del 2014 uno studio monografico (**Ruggiero 2014**).
Di Angiolillo, pittore napoletano, a dar credito a quel «DE NEAPLI» apposto accanto al suo nome sul cartiglio ai piedi del *Martirio di san Sebastiano* del Duomo di Aversa, non sono note le date di nascita e di morte ma è possibile ritenere con Raffaello Causa che fosse nato intorno al 1430, dal momento che la prima notizia certa che lo riguarda attesta che già doveva avere un suo spazio nell'ambiente pittorico cittadino quando il 14 giugno 1464 si impegnava, in qualità di *magister*, ad eseguire per Giovanni Peres un quadro, andato perduto, nella chiesa di Santa Maria la Nova (**Filangieri 1883-1891**, III, pp. 577-578). A quella data dunque l'artista aveva compiuto la sua formazione e doveva essere già iscritto alla corporazione dei pittori, a capo di una bottega nella quale avrebbe dipinto, nel corso degli anni successivi, polittici di complessa carpenteria su richiesta di una vasta committenza.
Dall'esame delle numerose opere che gli sono state attribuite si delinea la fisionomia di un maestro che si formò tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, nel clima estremamente ricettivo della capitale aragonese al momento del trapasso dal regno di Alfonso d'Aragona a quello di Ferrante, nel giro degli artisti iberici presenti allora in città dei quali conosciamo solo i nomi: Loys del Salt e Diego Serrano, documentati tra il 1455 e il 1457, i catalani Rafael Thomás e Joan Figuera, tra il 1456 e il 1463, Giacomo Ximari che nel 1472 lavorava con lo stesso Angiolillo in Castel Nuovo. Presenze che attestavano una persistenza di scambi tra Napoli e la costa mediterranea della penisola iberica e che contribuirono a diffondere la conoscenza di quanto andava realizzando a metà secolo in terra valenzana un pittore di prestigio come Joan Rexach, documentato dal 1437 al 1484, in una serie di sontuosi retabli. Forse i dipinti di Rexach potevano essere giunti in quegli anni a Napoli, certo rimanevano ancora vive nella cerchia dei pittori iberici le suggestioni delle opere prodotte oltre un

Prima del restauro

334 *Dopo il restauro*

Dopo il restauro, San Giovanni Battista*, particolare*

Dopo il restauro, Sant'Antonio abate*, particolare*

decennio prima dal valenzano Jaime Baço detto Jacomart, designato da Alfonso 'feel familiar', attivo a corte in più riprese tra il 1442 e il 1448. Da questo ambiente Angiolillo assimilò dunque quegli elementi di interpretazione un poco ispida e puntuta della cultura fiamminga, tipica in Rexach, che connotarono il suo stile. Inoltre dovette apprezzare quella rilettura dei fiamminghi in chiave iberica espressa nelle miniature del *Libro d'Ore* di Alfonso d'Aragona databili al tempo in cui nello *scriptorium* di Castel Nuovo era presente Alfonso de Cordoba, documentato nel 1455-1456 assieme al napoletano Cola Rapicano che Causa individuò come il probabile maestro di Arcuccio nella miniatura (**Causa 1950**, p. 104). Questo sostrato valenzano avrebbe in definitiva caratterizzato l'intera produzione del pittore, come mostrano le opere della sua fase iniziale, attorno agli anni Sessanta del Quattrocento, nelle quali sono leggibili, peraltro, ancora cadenze tardogotiche che evocano gli ultimi esiti di Giovanni da Gaeta, evidenti nel polittico dell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Giugliano. Mentre la pala con i *Cinque martiri francescani*, in San Lorenzo Maggiore, è un aggiornamento sulla lezione di Colantonio che si coglie anche nelle due tavole raffiguranti *Santa Caterina* e *Santa Marta,* passate sul mercato antiquariale, in cui l'artista avviava un tentativo di costruzione volumetrica delle figure, riecheggiando le innovazioni apportate alla pittura locale dall'attività di Antonello da Messina. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta Angiolillo definì una sua formula pittorica, declinata in una cospicua produzione di tavole e polittici, abitati da santi con volti dai tratti marcati da lumeggiature e Madonne cristallizzate nel bozzolo di vesti riccamente decorate, che lo renderà facilmente riconoscibile e che incontrerà il favore di personaggi di spicco nella corte aragonese e dei rappresentanti degli ordini religiosi. In quel periodo, tra il 1467 e il 1472, il pittore era documentato attivo per la corte di Ferrante in Castel Nuovo, dove realizzò affreschi andati perduti, prestando anche la sua opera di doratore e miniatore, a contatto con gli artisti e con le celebri opere nordiche della collezione reale.

Tra i risultati più significativi di quegli anni è il nostro trittico, proveniente da una cappella della chiesa di San Domenico Maggiore intitolata nel Quattrocento alla Madonna delle Grazie, di patronato di un personaggio di spicco nella corte aragonese, il segretario regio Antonello Petrucci che tra il 1465 e il 1470 aveva ristrutturato il suo palazzo 'all'antica' a ridosso della chiesa (**Rotolo 2003**, pp. 11-32; **Maietta 2016**, p. 101), facendo realizzare in quel periodo anche il nuovo portale. Può essere sostenibile, sulla scorta di quanto affermavano Scipione Volpicella (**1850**, pp. 303-304) e Giovanni Battista Chia-

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino in trono*, particolare*

Dopo il restauro, Dio Padre benedicente*, particolare*

rini (**1856-1860**, III, p. 1074), che Petrucci avesse in quegli anni commissionato ad Angiolillo il trittico per l'altare della sua cappella, dove fu poi sepolto con il figlio Giovanni dopo essere stato giustiziato per tradimento nel 1487. L'opera vi fu conservata anche quando la cappella divenne di patronato della famiglia Bonito nel 1596.

Nelle tavole a fondo oro del trittico si stagliano i personaggi sacri secondo una scansione consueta: nello scomparto centrale (*Madonna in trono con il Bambino*) la Vergine, raffigurata in uno scorcio accentuato, avvolta in un manto *estofado* in oro con il Bambino al seno, risalta su un trono con lo schienale a forma di nicchia decorato a lacunari, con calotta a conchiglia, una sorta di quinta architettonica di reminiscenza centro-italiana. Nei pannelli laterali (*San Giovanni Battista* e *San'Antonio abate*) il Battista, con l'indice teso a mostrare il Verbo incarnato, è ispirato a un prototipo di Jacomart, mentre sant'Antonio, intento alla lettura, è accostabile, per la fisionomia e la sottigliezza filiforme nella resa della barba, al *San Girolamo* della pala degli Ordini di Colantonio. Le tre figure, che mostrano un evidente squilibrio di proporzioni, sono sormontate da un coronamento dipinto illusivamente a trafori *flamboyants* su cui sono raffigurati, in lunette sovrapposte a un fondo di cielo stellato, l'*Arcangelo Gabriele* e la *Maria Vergine annunciata* ai lati di un *Dio Padre* che sostiene e benedice il Crocifisso, quasi a prefigurarne il sacrificio. È significativo che questa rappresentazione del tutto insolita del Dio Padre, che sembra non avere alcun riscontro in altre raffigurazioni simili, sia stata modificata probabilmente nel Seicento, quando il Crocifisso venne occultato ridipingendovi sopra il globo crucigero. Sempre in San Domenico, il pittore ricevette nel 1471 un'altra importante commissione per un polittico, andato perduto, destinato all'altare del celebre umanista Antonio Beccadelli detto il Panormita, raffigurante una *Madonna delle Grazie* '*cum purgatorio*' tra *Sant'Agata* e *Santa Lucia* (**Filangieri 1883-1891**, III, pp. 576-577, 580).

Il soggetto della Madonna delle Grazie con le anime purganti, tra i suoi prediletti, vera e propria innovazione nell'iconografia mariana, risulterebbe essere stato elaborato forse per la prima volta proprio dal nostro pittore (**Scaramella 1991**, pp. 114 sgg.) che lo ripeté in due tavole oggi conservate nel Museo Diocesano di Aversa, nelle quali la Vergine con il Figlio al seno sembra quasi incunearsi nella montagna del Purgatorio punteggiata dalle anime penitenti. Ancora lo stesso soggetto, espresso con una maggiore maturità compositiva, è nel polittico raffigurante la *Madonna delle Grazie*, *Santa martire*, *Sant'Antonio abate*, in Santa Maria la Nova a Napoli, databile agli anni Ottanta del Quattrocento.

Nel corso degli anni Ottanta Angiolillo, toccato solo superficialmente dalla «lezione spaziosa» del Maestro dei Santi Severino e Sossio, continuò a dispiegare il suo gusto per i particolari preziosi, le perle, le stoffe pregiate riccamente adorne di ricami e damaschi in grandi tavole come l'*Annunciazione* di Giugliano e quella di Sant'Agata de' Goti, rutilante macchina d'altare, realizzata con un decorativismo che riconduce alla sua attività di miniatore, e ancora nel complesso e ridondante polittico della collegiata di Somma Vesuviana. Un aggiornamento dell'artista sui modi di Pietro Befulco e Francesco Pagano si manifesta sul finire degli anni Ottanta nella *Madonna del melograno* e nel *Martirio di san Sebastiano*, già nel Duomo di Aversa, attualmente nel Museo Diocesano. In queste testimonianze finali è evidente il suo impegno nell'utilizzo della luce per la costruzione delle figure in un tentativo di allinearsi agli sviluppi più moderni della situazione locale.

Bibliografia

De Dominici 1742-1745, I, pp. 256, 322; **Perrotta 1828**, p. 71; **Catalani 1842**, pp. 20-22; **Volpicella 1850**, pp. 21, 303-304; **Chiarini 1856-1860**, III, p. 622; Parente 1857-1858, II, pp. 80, 586; **Galante 1872**, pp. 54, 110, 134, 135, 140, 165-166; **Filangieri 1883-1891**, III, pp. 577-578; **Causa 1950**, p. 104; **Bologna 1977**, p. 51; **Navarro 1987**; **Scaramella 1991**, pp. 114 sgg.; **Toscano 1995**, p. 116, nota 43; P. Leone de Castris, in ***Quattrocento aragonese* 1997**, pp. 34-35; **Abbate 1998**, p. 174; **Toscano 1998**; G. Toscano, in *El Renacimiento Mediterráneo* 1998, pp. 530-533, cat. 91; **Rotolo 2003**, pp. 11-32; **Ruggiero 2014**, pp. 41-42; **Maietta 2016**, p. 101.

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Un precedente intervento di restauro del trittico risale agli anni Cinquanta del Novecento ed è descritto nella scheda della *I Mostra didattica del Restauro*, tenutasi tra il 1951 e il 1952 presso il Museo di San Martino a Napoli, a cura dalla restauratrice Trude Marzell (***I Mostra* 1951-1952**, p. 6).

Le operazioni descritte consistettero nel raddrizzamento delle pronunciate curvature e nella sostituzione delle vecchie traverse con un nuovo sistema di parchettattura a elementi fissi e scorrevoli, dopo aver ricongiunto, per la tavola centrale, le tre assi. Tutti i chiodi della traversatura originali vennero asportati dal retro in modo da lasciare intatta – dove non si presentava già danneggiata – la superficie. Il restauro eliminò le ampie ridipinture nelle lunette, apposte in un intervento seicentesco, dove l'iconografia originale dell'Eterno reggente Gesù in croce era stata modificata sostituendo il Crocifisso con il globo crucigero. Per realizzare il sistema di parchettattura a ponticelli, il retro delle tavole fu piallato in modo da ottenere il piano di appoggio delle traverse, lasciando a vista innumerevoli gallerie, effetto di un esteso attacco xilofago. Sul retro della tavola centrale furono inseriti degli inserti a farfalla, a contenimento delle assi. A seguito dell'operazione di raddrizzamento, la tavola con *Sant'Antonio* nel corso del tempo era stata interessata da una spaccatura centrale; la riduzione eccessiva dello spessore della tavola, nelle sedi delle traverse, aveva provocato anche un progressivo imbarcamento in senso verticale che aveva reso necessaria, in un'operazione non documentata, l'apposizione, a contenimento della tavola, di un elemento ligneo verticale. Nel restauro condotto da Trude Marzell i rifacimenti furono realizzati su di un'impiallacciatura di legno (fig. 1), preparata con un sottile strato di gesso e l'integrazione pittorica fu realizzata scontornando, con un minuscolo susseguirsi di lievi trattini paralleli, i rifacimenti per distinguerli dall'originale. Prima dell'attuale restauro il trittico, infine, si presentava ricoperto da uno spesso strato di vernice cerata inglobante polvere e sporco (figg. 2-4). Parte della preparazione del colore era sollevata nelle zone, adiacenti ai rifacimenti degli anni Cinquanta, che erano state consolidate e riportate in piano.

1. Prima del restauro, particolare a luce radente, sul verso *e sul* recto*, della tavola con sant'Antonio*

2. Riflettografia IR (1650-1800 nm), dettaglio della Madonna con il Bambino

Intervento di restauro

Il trittico è stato disinfestato con imbibizioni di permetrina e le zone erose dai tarli sono state suturate con cera intonata al colore del legno. La parchettatura a ponticelli risultava ancora idonea sia sulla tavola centrale con la *Madonna e il Bambino* che su quella laterale con *San Giovanni Battista*; si è proceduto, per la tavola centrale all'inserimento, in maniera alternata, di piccoli cunei rettangolari in pioppo, per contenere la separazione delle assi. L'intervento sulla tavola con il *Sant'Antonio abate* ha reso necessaria la rimozione totale della parchettatura e, con un'operazione di controspinte, è stato corretto il dislivello dei lembi della spaccatura, in seguito fissati con inserti di legno omologo. Le traverse esistenti

3. Riflettografia IR (1650-1800 nm), dettaglio con san Giovanni Battista

sono state ricollocate mediante un sistema mobile con molla a spirale, per assecondare le variazioni dimensionali del legno. Con la pulitura (fig. 6) sono state rimosse (fig. 5) le vernici cerose, le ridipinture e tutte le sostanze imbrattanti la superficie pittorica e sono state eliminate le stuccature non idonee e gli inserti di impiallacciatura posti per migliorare la profilatura dei bordi. Le pesanti ridipinture e lo spesso strato di cera colorata hanno richiesto una rimozione graduale e controllata poiché l'applicazione della cera, eseguita a caldo, anche per la sutura dei fori di sfarfallamento, ha impregnato gli strati di colore, trasformando l'aspetto materico della pittura.

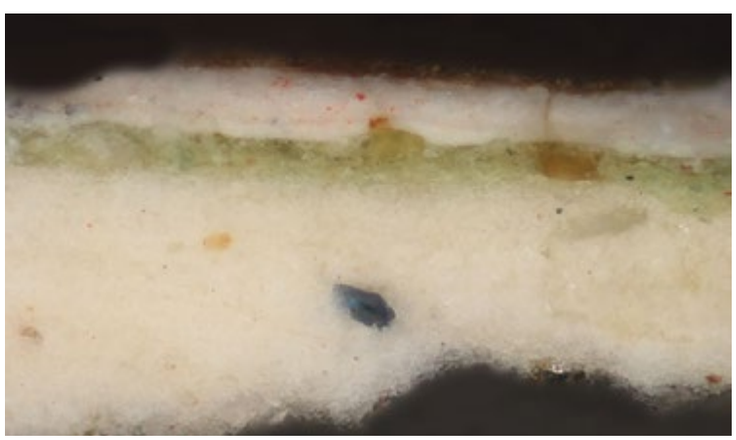
A fine pulitura il trittico è stato verniciato con resina mastice Damar, allo scopo di recuperare le ampie zone disomogee e di scarsa brillantezza. Si è quindi provveduto alla stuccatura (fig. 7), realizzata con gesso e colla con granulometria simile all'originale e, in seguito, all'integrazione

4. Riflettografia IR (1650-1800 nm), dettaglio con sant'Antonio abate

6. Durante il restauro, particolare, pulitura

5. Durante il restauro, retro della tavola con sant'Antonio abate dopo il risanamento del legno

7. Durante il restauro, generale



8. Stratigrafia su sezione lucida di un campione prelevato dall'incarnato della mano sinistra della Vergine

pittorica, condotta con preparazione di base a tempera e rifiniture a vernice per il recupero di tutte le parti mancanti di policromia. Le tavole sono state inserite all'interno di una cornice per ristabilire il loro riassetto espositivo per la mostra dedicata al progetto *Restituzioni 2018*.

Bibliografia
***I Mostra* 1951**, p. 6.

Relazione tecnico-scientifica

La tecnica esecutiva

Il trittico è costituito da tre pannelli in legno di pioppo, alti 242 cm e della larghezza di 102 cm per la tavola con la *Madonna in trono con il Bambino*, 52 cm per quella con *San Giovanni Battista* e 50,5 cm per quella con *Sant'Antonio abate*. La preparazione delle tavole è costituita da uno strato

9a-b. Particolare del pannello con la Vergine e il Bambino, visibile e riflettografia IR (1650-1800 nm)

di gesso e colla, come visibile nella stratigrafia su sezione lucida e come confermato dalle analisi XRF e FT-IR, e da un secondo strato dalla colorazione giallo-verdastra, riscontrato nei campioni prelevati dall'incarnato della mano sinistra della Vergine e dalla veste del Bambino, verosimilmente applicato in funzione di imprimitura (fig. 8). La considerevole percentuale di bianco di piombo rilevata all'analisi XRF è da riferire a tale strato mentre la tonalità verdastra è stata ottenuta con un pigmento del tipo della terra verde.

La composizione è stata impostata mediante un disegno preparatorio piuttosto nitido, redatto al fine di definire i profili delle figure e i principali lineamenti dei volti e delle mani, le pieghe dei panneggi e i profili degli sfondi, delle architetture e degli apparati decorativi. Nel complesso la redazione di tale disegno manifesta una certa disomogeneità di tratto da una tavola all'altra e nell'impostazione di una medesima figura. Nella tavola centrale (figg. 9a, 9b), un tratto stretto, leggero e deciso, disegna i contorni del volto della Vergine e del Bambino, i profili e le pieghe delle mani e le linee dei panneggi. Nei volti, il disegno definisce gli occhi, il naso e la bocca e, nel caso del Bambino, un piccolo uncino sotto il naso ne delimita l'area destinata all'ombreggiatura. Il segno si fa più deciso e insistito, più simile a quello prodotto da un carboncino, nella definizione delle pieghe delle vesti e del nodo della cintola della Vergine. Nell'impostazione grafica delle architetture del fondo e del trono, si osserva un tratto leggero ottenuto senza l'ausilio di strumenti di precisione quali righe o compassi. Ciò giustifica il fatto che le linee appaiano ripetute più volte, alla ricerca della forma geometrica desiderata, come si osserva ad esempio nel perimetro delle specchiature rettangolari del trono in basso (all'altezza dei gomiti della Vergine) e degli elementi cilindrici al di sopra di questo. In fase disegnativa si osserva come siano state definite anche le aree destinate alle ombreggiature, impostando le zone più scure mediante un tratteggio parallelo. Questo è osservabile all'infrarosso sulla metà in ombra del volto della Vergine, sul collo e sulla parte inferiore della mano destra. La stessa tecnica definisce le parti in ombra del volto e delle gambe scoperte del Bambino.

Nel pannello con il *San Giovanni Battista* (figg. 10a, 10b) il disegno

10a-b. Pannello con san Giovanni Battista, visibile e riflettografia IR (1650-1800 nm)

appare complessivamente più rigido e marcato e la definizione delle ombreggiature è prodotta da un tratteggio fitto e forse sfumato con i polpastrelli delle dita. Un tratto liquido e più incerto disegna le mani, soffermandosi in modo più attento nella definizione delle unghie e delle pieghe delle singole dita. L'abbozzo delle linee della

11a-b. Pannello con sant'Antonio abate, visibile e riflettografia IR (1650-1800 nm)

12. Particolare con il volto del Bambino, riflettografia IR (1650-1800 nm)

13. Particolare con il volto della Vergine, riflettografia IR (1650-1800 nm)

veste è affidato invece a pennellate più liquide e più ampie rispetto alla tavola centrale.

Sulla tavola con *Sant'Antonio abate* (figg. 11a, 11b) il disegno manifesta caratteristiche simili con una definizione più completa delle rughe del volto che si rintracciano in infrarosso anche al di sotto della barba. Piuttosto marcata appare l'ombreggiatura a tratteggio prodotta dalle mani sulla superficie del libro mentre per la definizione dei profili di quest'ultimo si osserva anche il ricorso a due piccole incisioni alle estremità superiori, lungo lo spessore delle pagine.

La composizione delle tre tavole segue piuttosto fedelmente l'impostazione grafica. Fanno eccezione alcuni lievi aggiustamenti quali il profilo superiore del volto e quello della mano sinistra della Vergine (fig. 12), leggermente allargati, il profilo superiore della coscia sinistra del Bambino, inizialmente più ampio, e il profilo destro del volto di san Giovanni Battista, arretrato nella redazione finale. L'unico cambiamento di maggiore entità si osserva nella posizione degli occhi della Vergine, in origine rivolti maggiormente verso il Bambino (fig. 13). Si segnala inoltre la piena visibilità all'infrarosso del Tau presente sulla spalla sinistra della veste di sant'Antonio abate, ora non più visibile a causa delle alterazioni del pigmento.

Le dorature del fondo e delle aureole, realizzate mediante l'applicazione della foglia d'oro su uno strato di bolo rosso, sono state eseguite prima della stesura pittorica, come evidenziano le numerose sovrapposizioni della pittura sull'oro. Il campo delle aureole è inciso a raggiera al fine di fornire una vibrazione alla superficie dorata. Lo stesso procedimento ha interessato anche lo spazio occupato dalle pagine del libro di sant'Antonio, con graffi paralleli e altrettanto fitti. La foglia d'oro è stata impiegata anche come base per la realizzazione del manto della Vergine. Dopo l'impostazione delle ombreggiature ottenuta tramite pennellate scure, il campo è sormontato da una stesura azzurra. Il pigmento ancora fresco è stato poi asportato selettivamente al fine di completare l'apparato decorativo (*estofado*). Per le altre decorazioni, come quelle della veste rossa, è verosimile ipotizzare piuttosto un'applicazione a conchiglia dell'oro.

Per realizzare gli incarnati il pittore ha impiegato una miscela di bianco di piombo e terre, aggiungendo talvolta anche il cinabro al fine di conferire una tonalità più calda ad alcune aree, quali la guancia della Vergine o la fronte di sant'Antonio. È anche plausibile supporre che nella realizzazione degli incarnati si sia sfruttata la base verde utilizzata come imprimitura di tutta la composizione. L'impiego del cinabro è stato rilevato anche nelle campiture rosse del libro di sant'Antonio abate e della veste della Vergine. Per le zone più in ombra di quest'ultima, così come per il manto rosso di san Giovanni Battista, si ipotizza anche la presenza di lacca rossa, impiegata verosimilmente al fine di conferire una tonalità più intensa e una maggior saturazione alla campitura. La stesura bruna dell'abito di sant'Antonio abate è stata realizzata verosimilmente mediante l'utilizzo di un pigmento nero di natura carboniosa, non direttamente identificabile all'analisi XRF, mentre la veste del Bambino appare realizzata sostanzialmente con un pigmento a base di rame, del tipo dell'azzurrite, come rilevato anche dall'analisi FT-IR eseguita sul campione prelevato su questo punto, che ha segnalato anche come il legante sia di natura proteica. La tonalità verde dei grani osservabili nella stratigrafia su sezione lucida è da attribuire con ogni probabilità all'alterazione di tale pigmento mentre la presenza di zinco rilevata all'XRF nello stesso punto può essere ricondotta indifferentemente alla presenza del bianco di zinco o a un'impurezza dell'azzurrite.

35. Gian Giacomo da Lodi
(Lodi, noto dal 1451 al 1477)
Frammenti di affreschi dalla ex chiesa di San Marco a Vercelli (*Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica*; *Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa e Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*; *Sant'Agostino costruisce un monastero* o *Monaci muratori*) *
1470-1475 ca

* I tre frammenti restaurati nell'ambito di *Restituzioni* sono esposti in mostra con un altro affresco appartenente allo stesso ciclo, *Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli* (inv. 27) restaurato dal laboratorio Nicola Restauri per il Museo Borgogna, con il contributo della Compagnia di San Paolo di Torino, sotto la direzione di Sofia Villano

tecnica/materiali
affreschi staccati e riportati su tela

dimensioni
109 × 65,5 cm (*Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica*)
144,9 × 96,8 cm (*Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa* e *Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*)
62,5 × 85,8 cm (*Sant'Agostino costruisce un monastero* o *Monaci muratori*)

provenienza
Vercelli, ex chiesa di San Marco

collocazione
Vercelli, Museo Borgogna (invv. 29, 28, 35), in deposito dall'Istituto di Belle Arti

scheda storico-artistica
Massimiliano Caldera

relazione di restauro
Anna Rosa Nicola

restauro
Nicola Restauri, Aramengo (Asti)

con la direzione di Sofia Villano (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli, Novara), Cinzia Lacchia (Museo Borgogna, Vercelli)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

I quattro affreschi esposti in mostra fanno parte del nucleo di venticinque frammenti strappati, per incarico del locale Istituto di Belle Arti, da Giuseppe Steffanoni tra il 1884 e il 1885 all'interno della soppressa chiesa di San Marco a Vercelli (**Lacchia 2005**, pp. 33-35): in quegli anni, l'edificio, eretto a partire dalla fine del XIII secolo e concluso intorno al 1450, stava infatti per essere trasformato in mercato civico non senza incandescenti polemiche sul tema della conservazione dell'abside, in origine destinata a essere demolita (**Perazzo 2010**, pp. 82-90). Il lacerto con *Sant'Agostino costruisce un monastero* o *Monaci muratori*, il più noto della serie, è presentato nel 1938-1939 alla mostra torinese sul Gotico e sul Rinascimento in Piemonte: nel catalogo, Viale (**1939**, p. 210) lo riferisce a un pittore locale; ne notano le strette affinità con la cultura lombarda Baroni e Samek Ludovici (**1952**, p. 153). Lo studioso piemontese, tornando sull'argomento a trent'anni di distanza (**Viale 1969**, pp. 21-22), afferma l'identità di mano tra il frammento in questione e gli altri episodi di questo stesso ciclo, ribadendo la stessa posizione a proposito del retroterra culturale dei dipinti, datati intorno al 1470. Nel frattempo, Sciolla (**1965**, pp. 160-161) formula una proposta attributiva più circostanziata a Gian Giacomo da Lodi per l'affresco con i *Monaci muratori* senza però prendere in considerazione gli altri elementi. Il suggerimento è ripreso da Romano (in ***Opere d'arte* 1976**, p. 17) che ricompone questo *corpus* vercellese del pittore lodigiano, abbassa la cronologia al 1480 e vi aggiunge una frammentaria *Santa monaca (Chiara?)* da poco recuperata dai restauri nell'ex convento della Visitazione per essere anch'essa depositata al Museo Borgogna. Lo storico si domanda, infine, se esista un rapporto tra l'artista presente in San Marco e il lodigiano Giovanni Tresseni, noto soltanto dal-

Prima del restauro, Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica

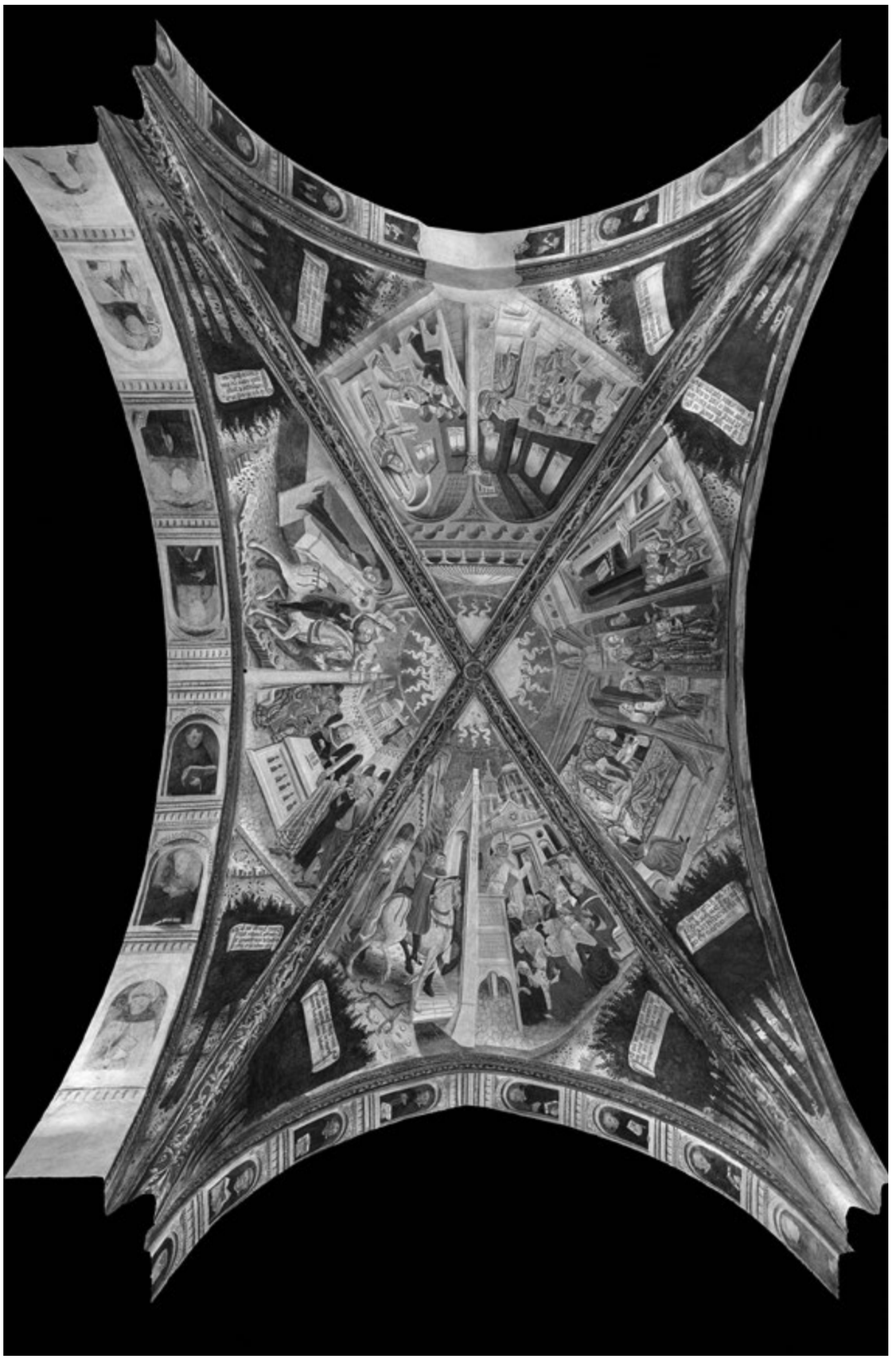
Prima del restauro, Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano

Prima del restauro, Sant'Agostino costruisce un monastero *o* Monaci muratori

Dopo il restauro, Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica

Dopo il restauro, Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano

Dopo il restauro, Sant'Agostino costruisce un monastero *o* Monaci muratori



Gian Giacomo da Lodi, Storie di sant'Agostino*, 1470-1475 ca. Vercelli, cappella della ex chiesa di San Marco*

le testimonianze d'archivio a Vercelli tra il 1488 e il 1505: egli è il capostipite di una famiglia di artisti (e di commercianti di colori) attestata fin oltre la metà del XVI secolo (**Colombo 1883**, pp. 329, 347; **Baudi di Vesme 1963-1982**, IV, pp. 1619-1623) che aveva il suo sepolcreto proprio nella chiesa agostiniana. Più recentemente va registrato il tentativo di trasferire i dipinti sul conto di Cristoforo Moretti (**Gatti Perer 1987**, pp. 234-236) che sappiamo aver eseguito una perduta ancona per la cappella della famiglia Margaria intorno al 1470.
Nel corso delle campagne di restauro nell'ex chiesa di San Marco (**Brambilla Barcilon, Caldera, Russo 2012**, pp. 66-82; **Caldera in c.d.s.**) si è potuto recuperare, sulla volta della terza cappella destra, buona parte del ciclo dedicato alle *Storie di sant'Agostino*: le scene dell'infanzia e della giovinezza si dispongono, all'interno di complessi scenari prospettici, al centro della vela per lasciare spazio, nei pennacchi, ai *tituli* esplicativi. La narrazione prende le mosse, nella vela sud, dalla *Nascita di sant'Agostino con la presentazione al padre Patrizio* e da *Santa Monica e Patrizio che conducono il piccolo Agostino alla scuola di Tagaste*; nella vela ovest, invece, troviamo *Sant'Agostino insegna grammatica a Tagaste* e *Sant'Agostino insegna retorica a Cartagine*; nella vela nord sono raffigurati *Sant'Agostino parte per Roma, seguito da santa Monaca* e *Sant'Agostino che insegna retorica a Roma*; l'ultima infine presenta *Sant'Agostino giunge a Milano, seguito da Santa Monica* e *Sant'Agostino e santa Monica ascoltano le prediche di sant'Ambrogio*. La sequenza prosegue sulle pareti con il frammentario *Battesimo di sant'Agostino* che presenta sulla sinistra il profilo dell'arco e doveva quindi occupare la lunetta e con le altre scene. Anche i sottarchi erano decorati con figure di *Santi e beati agostiniani*, raffigurati a mezzo busto all'interno di nicchie: *in situ* rimangono il *Beato Andrea da Montereale*, il *Beato Agostino Favaroni da Roma*, il *Beato Simone Fidati da Cascia*, il *Beato Agostino Novello*, il *Beato Ugolino Zefirini*, il *Beato Pietro da Gubbio*, il *Beato Giacomo da Cerqueto*; altre quattro figure, di cui

Dopo il restauro, particolare, Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica

Dopo il restauro, particolare, Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica

rimane l'impronta sulle pareti, sono state strappate dagli Steffanoni che hanno tentato altre rimozioni senza successo: si tratta di *San Simpliciano*, del *Beato Egidio Colonna da Roma*, del *Beato Giovanni Bono da Mantova* e del *Beato Clemente da Civitavecchia*, anch'essi al Borgogna.

Il riferimento degli affreschi vercellesi a Gian Giacomo da Lodi che si fonda sul confronto con la sua opera più nota e sicura – le *Storie di san Bernardino* eseguite nel 1477 per la cappella Bonone nella chiesa dei Francescani nella città natale – non poteva così trovare una più ampia e persuasiva dimostrazione: coincidono perfettamente tanto i tipi facciali, contraddistinti da lineamenti piccoli e ossuti, quanto il modo di costruire le scene all'interno di colorate scatole architettoniche con i personaggi che si muovono secondo una regia didascalica e piacevolmente ingenua (**Marubbi 1998**, pp. 69-70; sul problema è in corso una ricerca di

Dopo il restauro, particolare, Sant'Agostino costruisce un monastero *o* Monaci muratori

Dopo il restauro, particolare, Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano

Dopo il restauro, particolare, Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano

Vittorio Natale che ringrazio per lo scambio di informazioni). I riscontri proseguono tanto nell'attenzione nei confronti dei particolari narrativi – vesti preziose tagliate in broccati a grande disegno, cappelli e acconciature *dernier cri*, mobili arricchiti da intagli delicati, edifici d'intenso sapore filaretiano con loggiati, pinnacoli e rosoni – quanto nella gamma cromatica festosamente nitida che conferiscono ai singoli episodi l'incanto del "Rinascimento umbratile".

Proprio l'oscillazione tra le seduzioni internazionali e le novità di sapore classico, evidente non solo nei repertori decorativi e nelle scelte formali ma anche nella convivenza fra i caratteri gotici e le *litteræ antiquæ* nei *tituli*, consiglia per il ciclo di San Marco una datazione precoce, forse ancora entro gli anni Settanta, quando Gian Giacomo da Lodi, in stretto contatto con i più importanti pittori operosi per la corte di Francesco Sforza, risulta essere attivo a Milano. Del resto, quest'indicazione cronologica può trovare conferma dalla congiuntura figurativa alla base di questi dipinti che è una diretta ricaduta degli *exploits* di Vincenzo Foppa alla cappella Portinari e, per quanto riguarda le scenografie architettoniche degli sfondi, del cantiere dell'Ospedale Maggiore.

Bibliografia

Colombo 1883, pp. 329, 347; **Viale 1939**, p. 210; **Baroni, Samek Ludovici 1952**, p. 153; **Baudi di Vesme 1963-1982**, IV, pp. 1619-1623; **Sciolla 1965**, pp. 160-161; **Viale 1969**, pp. 21-22; ***Opere d'arte* 1976**, p. 17; **Gatti Perer 1987**, pp. 234-236; **Marubbi 1998**, pp. 69-70; **Lacchia 2005**, pp. 33-35; **Perazzo 2010**, pp. 82-90; **Brambilla Barcilon, Caldera, Russo 2012**, pp. 66-82; **Caldera in c.d.s.**

Relazione di restauro

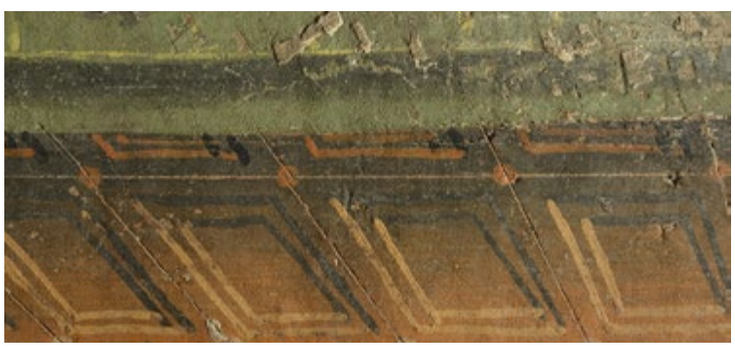
Sono passati ormai più di dieci anni da quando il Museo Borgogna di Vercelli, avviato un programma di recupero di un cospicuo nucleo di affreschi strappati alla fine dell'Ottocento dai fratelli Steffanoni di Bergamo, affidò alle nostre cure tredici frammenti provenienti dalla chiesa agostiniana di San Marco a Vercelli. Grazie a Intesa Sanpaolo e al Museo Borgogna abbiamo avuto oggi la possibilità di mettere a frutto conoscenze ed esperienze già acquisite e intervenire, con grande soddisfazione, su altri quattro strappi provenienti dallo stesso ciclo.

Gli affreschi erano stati recuperati mediante strappo tra il 1884 e il 1885 con la tecnica classica che prevede l'utilizzo di tele sottili e a trama fitta, applicate con colla di carniccio stesa calda direttamente sulla superficie dipinta. L'impronta della tela era ancora riscontrabile in vari punti, soprattutto su alcuni residui di scialbature e tinteggiature non completamente rimosse nella fase di scoprimento precedente all'estrazione degli affreschi. I vari strappi, ritagliati in modo regolare e trasformati in quadri, erano stati rivoltati, supportati con una doppia foderatura in tela applicata con caseinato di calcio e fissati su robusti telai lignei con crociere multiple. Al fine di sorreggere e distribuire il peso dell'intonachino ed evitarne lo spanciamento, erano state applicate sul retro del rivolto strisce di tela rettangolari, sfrangiate sui bordi, incollate agli elementi del telaio. Mancanze e abrasioni erano state poi reintegrate a tempera, talvolta su stuccature di natura gessosa, stese a colmare irregolarità e dislivelli.

I vari frammenti erano stati quindi incorniciati con listelli lignei a sezio-

1. Durante il restauro, particolare con Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di *S*anta Monica*, dopo la pulitura, in evidenza rotture del colore verificatesi in fase di strappo*

2. Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*, particolare a luce radente, in evidenza gli sfondamenti e le lacerazioni delle tele di rivolto dovute a traumi , sollevamenti e perdite di cromia, residui di scialbature e colle da strappo, vecchi ritocchi e stuccature*



3. Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, particolare a luce radente, in evidenza la prospettiva del soffitto a cassettoni, tracciata con il chiodo sull'intonaco ancora fresco utilizzando un righello; alcuni tratti sono ripresi successivamente a mano libera*

4. Particolare a luce radente con Sant'Agostino costruisce un monastero *o* Monaci muratori*, in evidenza le incisioni dirette utilizzate per disegnare i mattoni realizzate a mano libera*

ne stondata, gessati, argentati e verniciati alla mecca per essere musealizzati nella Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, prima di essere esposti nel 1934 al Museo Borgogna. Le condizioni conservative al momento del loro arrivo in laboratorio risultavano piuttosto compromesse. Alcuni danni avevano certamente già riguardato gli affreschi quando erano ancora *in situ*, come per esempio le crepe e i dissesti di intonaco profondi, le numerose scalfitture, le abrasioni e le cadute superficiali provocate dal descialbo, i numerosissimi microfori circolari diffusi, osservabili in molte zone e causati verosimilmente dalla fuoriuscita di sali e/o da attacchi micotici a causa dell'umidità ambientale, così come la grande mancanza d'intonaco al centro della scena con *Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, dovuta verosimilmente a una buca pontaia. Altri danni erano invece imputabili alle operazioni di strappo: in alcune zone si riscontravano cadute e abrasioni disposte lungo linee nette – ad esempio in corrispondenza dei volti delle figure femminili inginocchiate dietro a santa Monica in *Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino alla presenza di santa Monica* – che fanno pensare a rotture del colore verificatesi a seguito di piegature della tela con l'intonaco in fase di strappo (fig. 1). Nella scena raffigurante *Santa Monica che ascolta in raccoglimento la predica di sant'Agostino in convento* si riscontrano sul lato sinistro, all'altezza delle mani, e sul lato destro grossomodo alla stessa altezza, incisioni nette che potrebbero essere state eseguite dal restauratore per portare su un supporto piano una superficie in origine leggermente concava o comunque irregolare. Sui quattro strappi, all'arrivo in laboratorio si rilevavano cedimenti e vistose deformazioni delle tele di supporto, molto irrigidite dallo spesso strato di caseinato di calcio utilizzato come adesivo e steso a pennello in un ulteriore strato dopo il fissaggio su telaio. Si notavano vistose marcature della superficie dipinta in corrispondenza degli spigoli vivi dei telai e dei punti di trazione esercitata dai settori di tela applicati sul retro. La pellicola cromatica risultava talvolta instabile, soprattutto in corrispondenza di crepe, cavillature e discontinuità dell'intonaco. Le vecchie stuccature erano molto crettate, forse anche a causa della trazione esercitata dai collanti usati come legante. Nella zona inferiore della scena raffigurante *Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa e Sant'Agosino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*, si riscontravano anche sfondamenti e fori passanti, con lacerazione delle varie tele, sollevamenti e perdite di cromia (fig. 2). Su tutti e quattro i frammenti, ma in particolare su quello raffigurante *Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli,* erano inoltre presenti molte cadute, alcune profonde che interessavano anche l'intonaco, altre più superficiali che riguardavano il solo colore, abrasioni diffuse, ossidazioni e sbiancamenti superficiali. Si riscontravano sulla superficie molti piccoli frammenti di scialbo e vecchie tinteggiature non completamente rimosse e in alcuni casi anche residui di colla (figg. 2-4). I precedenti restauri, le stuccature che talvolta sormontavano lo strato originale e i residui di scialbature e tinteggiature provoca-

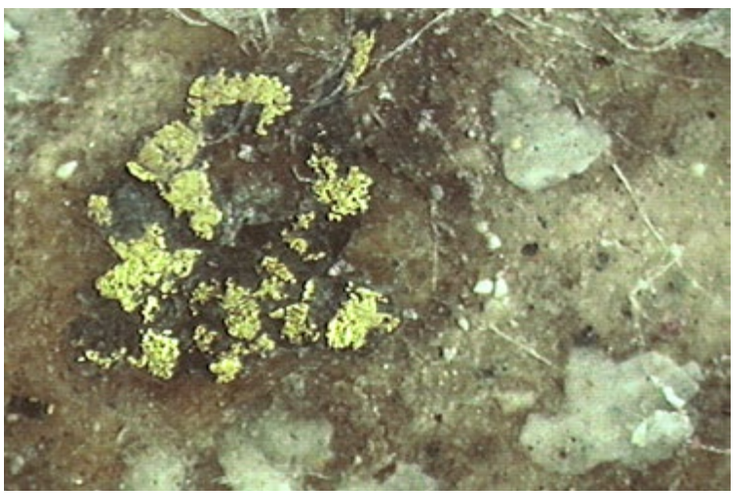
5. Durante il restauro, particolare con Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, durante la pulitura*

6 a-b. Durante il restauro, particolare dopo l'intervento conservativo a pulitura ultimata (a) e dopo la reintegrazione pittorica delle mancanze più piccole (b)

7a-b Durante il restauro, particolare a confronto prima e dopo la reintegrazione pittorica, eseguita a rigatino nella lacuna di maggiori dimensioni

8 a-b-c Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, particolare con il volto di sant'Agostino prima del restauro, dopo la pulitura e l'asporto dei vecchi restauri e dopo la reintegrazione*

9. Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*, particolare del volto di santa Monica a luce radente. L'aureola presentava decori a rilievo in pastiglia coperta con lamina d'oro*



10. Santa Monica chiede a sant'Agostino di tornare in Africa *e* Sant'Agostino chiede alcuni monaci a san Simpliciano*, particolare della doratura dell'aureola di santa Monica osservato con il videomicroscopio a fibre ottiche a 100X*

vano una forte alterazione materica e di tono che appariva particolarmente fastidiosa.

L'obiettivo del presente restauro è stato quello di salvaguardare il più possibile l'intervento antico, ormai storicizzato, conservando sia le foderature sia i vecchi telai. Trasferiti gli affreschi in laboratorio e sottoposti a documentazione fotografica e a rilevazione dei dati riferiti allo stato di conservazione, alla tecnica esecutiva e all'incidenza ed estensione dei precedenti interventi, si è proceduto alla rimozione delle cornicette ed è stata verificata l'adesione della pellicola pittorica, eseguendo i consolidamenti puntuali interinali necessari. Una volta protetta la superficie dipinta, i quattro frammenti sono stati schiodati dai telai; quindi sono stati delicatamente staccati i settori di tela incollati sul retro della foderatura e sui telai. Tra i due strati di tela applicati a rinforzo del rivolto, uno più sottile, l'altro più robusto, non si riscontravano distacchi, salvo che in pochi punti. Per ripristinare l'adesione tra le tele è stata iniettata, ove necessario, una dispersione acquosa di etilenvinilacetato. Lo stesso adesivo è stato utilizzato sia per l'applicazione della staffatura in tela di lino a rinforzo dei bordi, sia per suturare le lacerazioni e gli sfondamenti. Le deformazioni sono state progressivamente riportate alla planarità; sul retro i grumi più sporgenti sono stati ridotti, per quan-

11. Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli, *in evidenza le incisioni indirette che delimitano le pieghe dei panneggi tracciate attraverso un cartone sull'intonaco fresco*

12. Durante il restauro, Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, particolare del volto di uno dei monaci dopo la pulitura, in evidenza il raffinato disegno che sottolinea e ombreggia le sopracciglia, i capelli e i lineamenti del volto, realizzato in bruno con un pennello sottilissimo*

to possibile, con carta seppia; tuttavia, la maggior parte delle irregolarità superficiali sul retro era dovuta alla presenza di sabbia grossolana e detriti imprigionati tra le due tele di rifodero e pertanto non asportabili. Così, dopo avere ripulito e trattato i telai con consolidante e antitarlo a base di permetrina, sulla parte interna di ogni telaio è stato avvitato un foglio di compensato marino in modo da conferire allo strappo un sostegno e un supporto piano e uniforme inoltre, tra il compensato marino e lo strappo, è stato inserito uno strato di imbottitura in tessuto non tessuto al fine di attutire le irregolarità create dai grumi tra le tele di cui si è detto.
La pulitura della superficie è stata condotta in gran parte a bisturi per asportare i residui di scialbo, colla e tinteggiature oltre che con soluzioni addensate di chelanti a pH neutro e con miscele di solventi di media polarità: consentendo così la rimozione dello sporco, dei vecchi protettivi e dei ritocchi alterati, e recuperando infine la cromia originale in totale sicurezza (fig. 5). Le numerose cadute sono state stuccate a livello; quelle più grandi sono state risarcite con una malta di calce, carbonato di calcio e sabbie colorate. Per l'ancoraggio della stuccatura, considerato l'esiguo spessore dell'intonachino strappato, è stato necessario aggiungere alla malta una piccola percentuale di legante acrilico. La reintegrazione pittorica è stata particolarmente laboriosa soprattutto riguardo i tre frammenti di maggiori dimensioni con le *Storie dei santi Monica e Agostino*, interessati da numerose mancanze e abrasioni. Le lacune più piccole sono state ricucite in tono o lieve sottotono con acquerello mentre quelle più ampie sono state integrate a neutro.
Nel frammento raffigurante *Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, la grossa caduta d'intonaco, di forma quasi tonda, al centro della scena, integrata a neutro come le altre mancanze di grandi dimensioni, risultava particolarmente impattante e fastidiosa esteticamente (fig. 6b). Si sentiva, in questo caso specifico, a differenza delle altre zone, l'esigenza di ricucire il danno restituendo un certo contrasto tra il vassoio chiaro, giallo ocra e la coperta di un tono grigio bruno, suggerendo, per quanto possibile anche le pieghe del panneggio, in quel punto bruscamente interrotte. In un primo momento si era tentato di fare 'rientrare' la lacuna senza ricostruire troppo, lavorando con toni neutri, ma l'effetto sfumato dava volume alla lacuna in modo molto più arbitrario di una ricostruzione in tono. Si è quindi provato a operare con un sottotono delimitando la forma del vassoio, lavorando prima solamente con velature di colore molto diluito, poi a rigatino mantenendo il sottotono. Dopo varie riflessioni si è giunti alla decisione, condivisa con la direzione lavori di rendere ancora più mimetica la lacuna eseguendo un sottile rigatino in tono che comunque rende l'intervento perfettamente riconoscibile a distanza ravvicinata (fig. 7b). La stessa tecnica è stata utilizzata anche nelle lacune posizionate centralmente sulla scena raffigurante *Sant'Agostino costruisce un monastero* o *Monaci muratori*.
Il restauro ha offerto l'occasione di osservare da vicino e registrare alcune interessanti informazioni relative alla tecnica esecutiva, quali ad esempio le incisioni dirette tracciate sull'intonaco fresco per delimitare le zone da decorare con lamina metallica in corrispondenza delle aureole (fig. 9), in origine arricchite con decori a rilievo dorati – come testimoniato dalle tracce di foglia d'oro osservata con videomicroscopio a fibre ottiche (figg. 9-10). Nella scena con *Santa Monica cura i monaci agostiniani come se fossero i suoi figli*, altre incisioni tracciate con un righello impostano l'architettura e le linee prospettiche del soffitto a cassettoni e del pavimento (figg. 2-3); le incisioni tra le file dei mattoni sulla scena dei *Monaci muratori* sono invece tracciate a mano libera (fig. 4); alcuni panneggi sono delineati da incisioni indirette (fig. 11); in *Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino in presenza di santa Monica,* nella zona inferiore un'incisione a compasso disegna un grosso cerchio estraneo alla scena, forse una primitiva impostazione poi non realizzata.
Nella scena raffigurante i S*anti Agostino e Monica con monaci presso il letto di un morente* è degno di nota il raffinato disegno dei volti, tracciato a mano libera e con un pennello sottilissimo per sottolineare e ombreggiare i lineamenti (fig. 12).

36. Giovanni Bellini
(Venezia, 1430 circa - Venezia, 1516)
*La Trasfigurazione**
1478-1479 circa

tecnica/materiali
olio su tavola

dimensioni
117 × 149,7 cm

iscrizioni
sul cartellino in basso: «Ioannes Belli»; sul cartiglio del profeta Mosè, in ebraico: «Menachem b"r Moshe, 5239» («Menachem figlio di Moshe»; la data corrisponde all'anno 1479, che nel calendario ebraico inizia da settembre-ottobre dell'anno precedente; il cartiglio del profeta Elia, parzialmente illeggibile, reca la stessa data)

provenienza
Vicenza, Cattedrale, cappella Fioccardo (fino al 1631) (?); Roma, Palazzo Farnese (1641); Parma, Palazzo del Giardino (1680); Parma, Ducale Galleria (1708 fino al 1734); Napoli, Palazzo di Capodimonte (1783); Roma, depositi francesi (1799); Napoli, Galleria di Francavilla (1801-1806); Palermo (1806-1816); Napoli, Palazzo degli Studi (1816), Real Museo Borbonico, Museo Nazionale (fino al 1957); Napoli, Museo di Capodimonte (dal 1957)

collocazione
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (inv. Q 56)

scheda storico-artistica
Angela Cerasuolo

relazione di restauro
Angela Cerasuolo, Roberto Buda

restauro
Angela Cerasuolo (superficie pittorica), Roberto Buda (supporto)

con la direzione di Angela Cerasuolo (Museo e Real Bosco di Capodimonte), con la consulenza di Luisa Gusmeroli, Andrea Santacesaria (Opificio delle Pietre Dure), Gloria Tranquilli (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro)

indagini
Emmebi Diagnostica Artistica

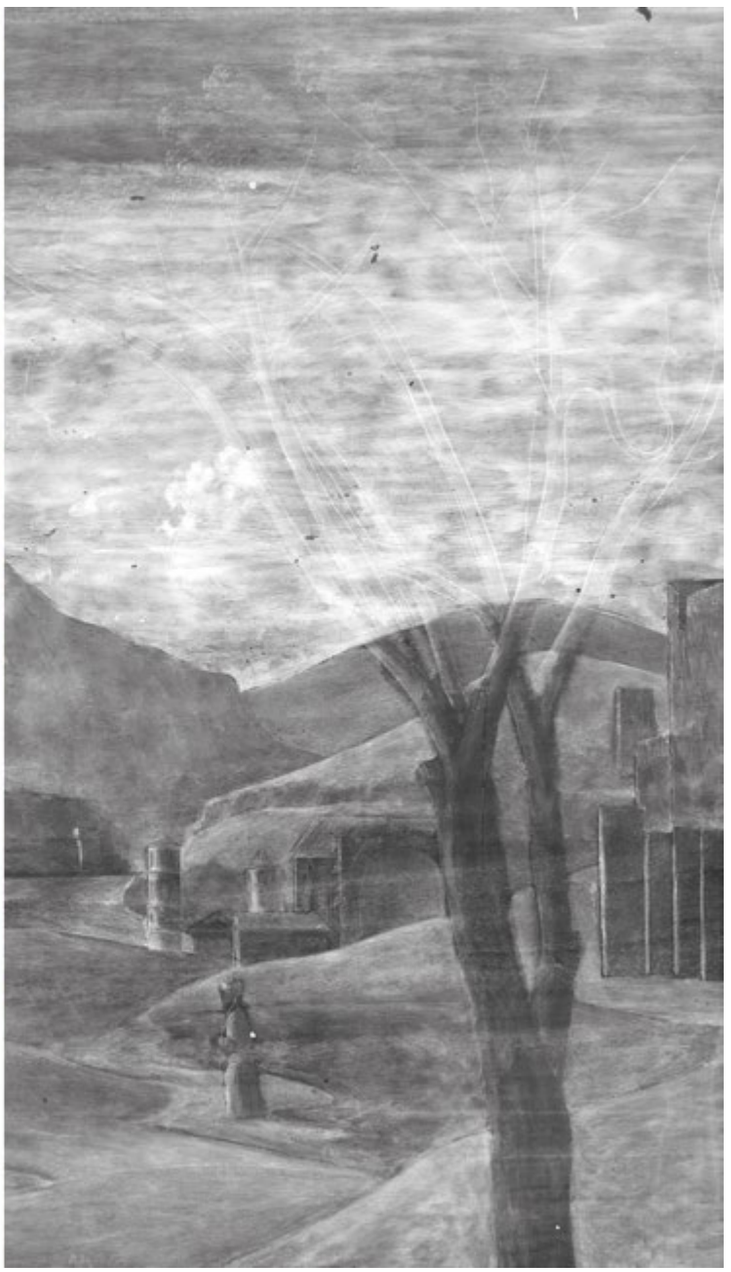
* Opera non esposta in mostra. L'impegnativo restauro è in corso di realizzazione presso il laboratorio di restauro del Museo e Real Bosco di Capodimonte

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

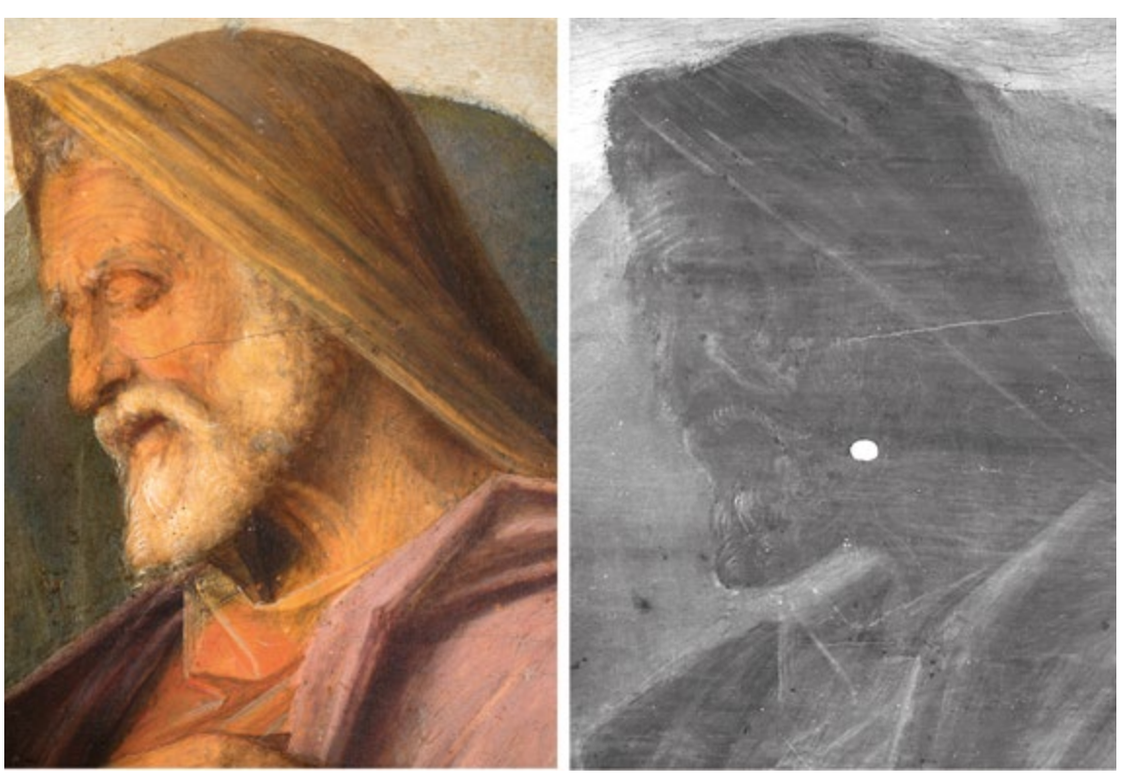
La Trasfigurazione di Giovanni Bellini occupa un posto di assoluto rilievo sia nelle collezioni del Museo e Real Bosco di Capodimonte sia nella vasta opera di questo artista longevo e versatile, che attraversa da protagonista nella sua lunga carriera tutte le trasformazioni e i traguardi della pittura italiana alle soglie del Cinquecento.
La presenza del dipinto è documentata a Roma nell'inventario di Palazzo Farnese nel 1646, poi a Parma a Palazzo del Giardino e in quello della Pilotta, prima di giungere a Napoli al seguito di Carlo di Borbone, erede della collezione farnesiana, nel 1734 (**Utili 1995**). Non se ne conosce con certezza la destinazione originaria, per quanto sia molto probabile l'ipotesi di Arslan che la identificava con la «bellissima pittura di Giovanni Bellino» già nella «seconda cappella dedicata [...] alla Transfigurazione del Salvatore» di proprietà della famiglia Fioccardo nel duomo di Vicenza, ricordata dal Barbarano (**Arslan 1952**, p. 146; **Barbarano De Mironi 1649-1762,** V, pp. 29-30).
La datazione dell'opera, grazie all'interpretazione delle iscrizioni in ebraico sui cartigli dei profeti, si può collocare con precisione tra settembre-ottobre 1478 e settembre-ottobre 1479 (**Dalhoff 1997**, p. 35).
La scena raffigurata è riferita dal racconto evangelico (Matteo 17, 1-13; Marco 9, 1-13; Luca 9, 28-36). Cristo sale sul monte assieme a Pietro, Giacomo e Giovanni e rivela per la prima volta agli apostoli la sua natura divina: il suo aspetto si trasfigura, il volto emana una luce radiosa, le vesti sono di un biancore abbagliante e conversa con i profeti Elia e Mosè che improvvisamente gli appaiono accanto; quindi dall'alto compare una nube dalla quale la voce di Dio padre proclama «Questi è il Figlio mio, l'eletto». Il soggetto era stato trattato da Bellini molti anni prima nella tavola del Museo Correr di Venezia, databile intorno al 1460, una delle prime raffigurazioni dell'episodio evangelico, la cui celebrazione era entrata a far parte del calendario liturgico dal 6 agosto 1457 per volontà di papa Callisto III per ricordare un'importante vittoria contro i turchi conseguita un anno prima (**Wilson 2008**, p. 124).
La *Trasfigurazione* Correr era anche una delle prime opere religiose eseguite dal giovane Bellini in autonomia rispetto alla bottega paterna, e la sua atmosfera suggestiva e intensamente spirituale si basava su mezzi ormai arcaici rispetto alla tavola di Capodimonte, in cui si misura la straordinaria evoluzione stilistica e tecnica svolta dal pittore in meno di vent'anni. Con una maestria esecutiva stupefacente, Bellini ha ormai abbandonato la tempera e una certa asprezza che caratterizzava l'incantevole composizione in-

Particolare con il volto del profeta Mosè in luce visibile e in riflettografia infrarossa



Particolare con l'albero e le figure sullo sfondo in luce visibile e in radiografia

Prima del restauro



Particolare con il volto del profeta Elia in luce visibile e in radiografia

trisa di suggestioni mantegnesche della paletta veneziana, e affronta lo stesso tema con tutta la levità e la verosimiglianza che la trasparenza del medium oleoso gli consente.

Nella *Trasfigurazione* di Capodimonte la tecnica contribuisce in maniera determinante alla luminosità lirica e avvolgente con cui spazio, oggetti e persone, natura e sovrannaturale sono unificati e come sospesi sul margine di un'apparizione intensamente vera eppure irreale.

Le osservazioni e le indagini scientifiche realizzate in occasione del restauro nell'ambito di *Restituzioni* hanno messo in evidenza numerose nuove acquisizioni rispetto agli studi precedenti, consentendo di approfondire la conoscenza del procedimento esecutivo. L'esame riflettografico ha reso visibile nella sua interezza il disegno preparatorio, realizzato con diversi mezzi grafici in più fasi e portato a un estremo livello di finitura attraverso un fitto tratteggio a punta di pennello che predispone il chiaroscuro dei volti, dei panneggi e dei principali dettagli. Vi perdura la diligente pratica compiuta nella tradizionale tecnica della tempera a uovo, come si rileva ad esempio proprio dal fine disegno soggiacente rinvenuto nella *Trasfigurazione* Correr (***Giovanni Bellini*** **2008**, p. 40, fig. 3). Questo disegno dovette stupire i contemporanei per la straordinaria cura con cui era realizzato: un'eco ancora viva a più di trent'anni dalla scomparsa del pittore ci giunge nel famoso commento di Paolo Pino, che incitava a non «disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro e scuro, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori» (**Pino 1548**, p. 116).

Il tratto fluido e controllato con cui le forme sono saldamente costruite al di sotto degli strati pittorici è funzionale, in questa fase, all'adozione della tecnica a olio secondo il procedimento messo a punto dagli artisti oltremontani. Serve infatti a predisporre l'esecuzione 'in riserva'

Radiografia

Particolare con il panneggio di san Giovanni in riflettografia infrarossa

delle stesure, ognuna delle quali deve essere posta esattamente nella sua area fin dall'inizio, evitando sovrapposizioni e modifiche in corso d'opera, come evidenzia chiaramente l'esame radiografico, in cui le figure risaltano come sagome scure contro il tono chiaro dello sfondo e del cielo, dovuto all'uso di materiali maggiormente radiopachi. Pochissime e destinate alla revisione di dettagli le modifiche apportate da Bellini durante l'esecuzione. Estremamente significativa quella introdotta nello sguardo dei due profeti, inizialmente disegnati con gli occhi aperti e rivolti al Cristo, in attivo dialogo, sono stati successivamente dipinti con le palpebre abbassate, in assorta meditazione, a segnare un momento di sospensione e silenzio che circonda l'evento sovrannaturale.

Gli strati di colore, distesi con precisione a coprire il disegno che ha già stabilito tutto o quasi della composizione studiatissima, nelle parti in luce sono sottili e impalpabili, esaltando la luminosità della preparazione chiara che traspare attraverso le stesure soprammesse. Molto più densi e corposi appaiono al confronto i colori scuri, stesi con più materia e con un abbondante apporto di legante – nei panneggi degli apostoli o nella finissima trama della vegetazione scura in primo piano – dove il *ductus* delle pennellate crea un sensibile rilievo che risalta nell'osservazione a luce radente.

Si tratta di quello che Charles Lock Eastlake descriveva come «Flemish method», di cui giustamente individuava la precipua qualità nell'effetto di luce interna provocato dallo strato preparatorio chiaro, affine a quello delle vetrate, in cui i colori trasparenti sono esaltati dalla luce che li attraversa (**Eastlake 1847-1869**, II, pp. 38-40). Il conoscitore e studioso anglosassone evidenziava come in questo procedimento le stesure pittoriche dovessero essere applicate fin dall'inizio ciascuna al suo luogo in una successione ordinata, portando a compimento una zona per volta. Per contrasto, quello che Eastlake definiva «Venetian method», si sarebbe caratterizzato con l'esecuzione svolta contemporaneamente su tutta la superficie, alternando in maniera più libera e immediata l'intervento sulle diverse parti della composizione, su cui si tornava a dipingere in più riprese e con una stratificazione ricca e spesso complessa, caratterizzata da frequenti 'pentimenti' e dall'uso, oltre che delle velature traslucide di tinte scure e brillanti su fondi chiari – in inglese *glazes* – dei cosiddetti *scumbles*, ottenuti con colori chiari e freddi velati sopra stesure scure (*ibid*., pp. 272-288). Questa modalità, che prevede l'uso di impasti corposi per i toni chiari e gli incarnati su stesure preparatorie spesso scure o colorate e comporta quindi una procedura quasi opposta rispetto al metodo fiammingo, sarà adottata dallo stesso Bellini negli ultimi anni della sua lunga attività agli inizi del XVI secolo, assieme a Giorgione, Sebastiano del Piombo e Tiziano, dirigendosi verso nuovi esiti di resa efficace e illusionistica della natura e dell'atmosfera.

Ma in questo momento l'aderenza al metodo fiammingo è pressoché totale e il pittore veneziano già lo sta asservendo a un modo più sintetico e verosimile di raffigurare la natura, a una luce e a uno spazio più razionali.

Le indagini diagnostiche preliminari effettuate per l'intervento hanno anche chiarito alcuni aspetti di centrale importanza in merito allo stato di conservazione dell'opera e all'autografia di alcune stesure, che in passato era stata messa in dubbio.

La *Trasfigurazione* ha avuto una storia conservativa particolarmente travagliata, di cui affiorano frequenti tracce dai documenti d'archivio del Real Museo Borbonico, che registrano l'instabilità del supporto alle condizioni ambientali inadeguate (1828) e la presenza di «subbuliture» (1845) (**Cerasuolo 2016**, pp. 83-85). Sono conseguenti forse a queste circostanze alcune lacune di profondità che si riscontrano nel dipinto, la più importante delle quali interessa l'area immediatamente adiacente la mano destra del Cristo, dove appaiono ricostruite in un restauro le estremità delle dita.

Risale poi al 1878 un carteggio tra il Ministero dell'Istruzione Pubblica e la direzione del Museo Nazionale di Napoli, a proposito della dichiarazione improvvidamente resa dal restauratore Achille Fiore in una istanza in cui vantava di avere «supplito una testa» nel capolavoro belliniano. Un rifacimento così rilevante si scontrava con il rigoroso orientamento della famosa circolare voluta da Giovanni Battista Cavalcaselle (n. 508 bis 30/01/1877) recentemente emanata, in cui erano espressamente vietati gli interventi di ricostruzione mimetica delle lacune. Ma il direttore del museo De Petra e il vicedirettore Salazaro negarono recisamente la realizzazione del rifacimento, sostenendo che dall'osservazione del dipinto potevano desumere che «la detta testa fu aggiustata da un antico restauro e non rifatta» (**Cerasuolo 2016**, p. 89).

La loro tesi è stata confermata dalle indagini diagnostiche attuali, che hanno chiarito come non esista alcuna vera e propria lacuna in corri-

spondenza delle teste, ma piuttosto delle abrasioni superficiali su cui si evidenziano distintamente le ridipinture ottocentesche che interessano il volto dell'apostolo Pietro e parzialmente quello di Giacomo.
Tali rifacimenti erano stati già individuati nel corso del restauro realizzato nel 1959-1960 da Edo Masini con la direzione di Raffaello Causa, ma si scelse di non rimuoverli, «perché al di sotto si conservavano solo alcuni lacerti della pittura originaria: non vi sarebbe stata ragione di sostituire una rifazione moderna alla ridipintura antica» (Causa, in ***IV Mostra di restauri* 1960**, p. 56). Causa aveva anche avanzato dubbi sull'autografia di altre parti del dipinto, in base a un'errata lettura dell'immagine radiografica, in cui scomparivano le fronde dell'albero sulla destra della composizione e la figuretta di colore bruno che dialoga con un'altra figura con il turbante bianco sullo sfondo. Anche in questo caso la scelta del grande studioso fu di astenersi dal rimuovere le presunte ridipinture, «in ossequio all'aspetto tradizionale del dipinto ed anche per dare modo a tutti gli studiosi di pronunciarsi preventivamente sulla opportunità di un tale intervento» (*ibid.*, p. 57). Alla luce delle attuali osservazioni, l'assenza nell'immagine radiografica di queste parti – da considerarsi originali e coeve alla realizzazione del dipinto – si spiega con la scarsa radiopacità dei materiali costitutivi.

Bibliografia

Barbarano De Mironi 1649-1762, V, pp. 29-30; **Arslan 1952**, p. 146; **Arslan 1956**, I, p. 28; **Delogu 1958**, pp. 35, 44, 233; Causa, in ***IV Mostra di restauri* 1960**, pp. 55-57; **Arslan 1962**, pp. 47-8, 50-2; **Humfrey 1993**, pp. 8, 222, 347; **Utili 1995** (con bibliografia precedente); **Dalhoff 1997**, p. 35; **Dal Pozzolo 2003**; **Villa 2003**, pp. 76-77; **Lucco 2008**, pp. 148-150; **Paolucci 2008**; **Wilson 2008**, p. 124; **Rutherglen, Hale 2015**; **Cerasuolo 2016**, pp. 83-85, 89; **Santucci 2016**, pp. 60-73.

Relazione di restauro

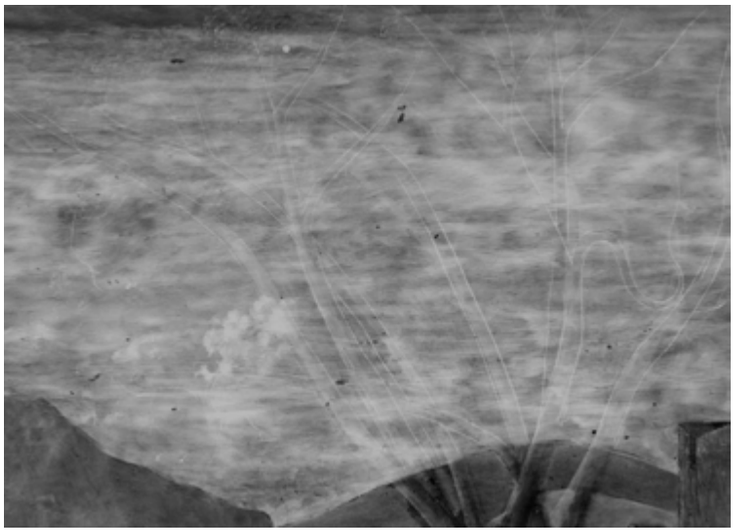
L'intervento sul dipinto è stato preceduto da osservazioni e indagini diagnostiche preliminari conoscitive eseguite allo scopo di orientare le fasi operative, anche alla luce della complessa storia conservativa dell'opera e della necessaria riconsiderazione delle valutazioni attuate nei precedenti interventi. A questo scopo è stato costituito un gruppo di lavoro, di cui fanno parte come consulenti Luisa Gusmeroli, Andrea Santacesaria (OPD) e Gloria Tranquilli (ISCR), restauratori la cui esperienza sta offrendo un importante sostegno alle scelte che si stanno realizzando.
Per quanto riguarda le indagini diagnostiche finalizzate alla caratterizzazione dei materiali originali e all'identificazione della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione, affidate a Marco Cardinali e Beatrice De Ruggieri di Emmebi diagnostica artistica, sono stati finora eseguiti la riflettografia infrarossa in due diverse bande spettrali (1100 nm e 1680 nm), la fotografia della fluorescenza UV, diverse macrofotografie e l'esame radiografico, mentre altri esami – l'XRF per l'identificazione dei pigmenti, esami microchimici e eventuali stratigrafie – saranno realizzati dopo le prime fasi della pulitura, tuttora in corso.
Attraverso l'esame riflettografico si è individuata una complessa e articolata costruzione preliminare della composizione, realizzata tramite un disegno preparatorio probabilmente trasferito con lo spolvero, tracciato con diversi mezzi grafici e finemente modulato con un tratteggio a punta di pennello (figg. 1-3), mentre con la radiografia si rileva un disegno a punta metallica con cui sono stati tracciati i rami degli alberi contro il cielo (fig. 4); l'esame radiografico evidenzia inoltre la minore radiopacità delle aeree destinate alle figure, che risultano come sagome scure 'risparmiate' dalle stesure più corpose con cui sono campiti il paesaggio e il cielo. Risultano coerenti e coeve alla realizzazione del dipinto le fronde dell'albero sulla destra della composizione e la figuretta di colore bruno sullo sfondo, la cui assenza dall'immagine radiografica va ricondotta alla scarsa radiopacità dei materiali costitutivi. Si evidenziano invece con chiarezza le ridipinture ottocentesche che interessano il volto dell'apostolo Pietro e parzialmente quello di Giacomo, già correttamente individuate e non rimosse nel restauro del 1959-1960 (figg. 5-6). Si distinguono inoltre alcune lacune, la più importante delle quali occupa l'area immediatamente adiacente la mano destra del Cristo, dove appaiono ricostruite in un restauro le estremità delle dita (fig. 7).

1. Riflettografia IR (1700 nm)

2. Riflettografia IR (1700 nm), particolare

L'intervento di restauro ha interessato in primo luogo il supporto ligneo, che presentava segni di sofferenza a causa della costrizione esercitata da una struttura di sostegno inadeguata, risalente probabilmente agli anni Trenta-Quaranta del Novecento, già presente all'epoca del restauro di Edo Masini del 1959-1960.
Il supporto del dipinto è costituito dall'unione di due assi in legno di pioppo disposte in senso orizzontale, unite a faccia piana. Le due assi hanno dimensioni molto differenti: a una molto larga ne è accoppiata un'altra più stretta. Le assi non sono di ottima scelta, sono presenti numerose nodosità e quella più grande contiene una porzione di

3. Riflettografia IR (1700 nm), particolare

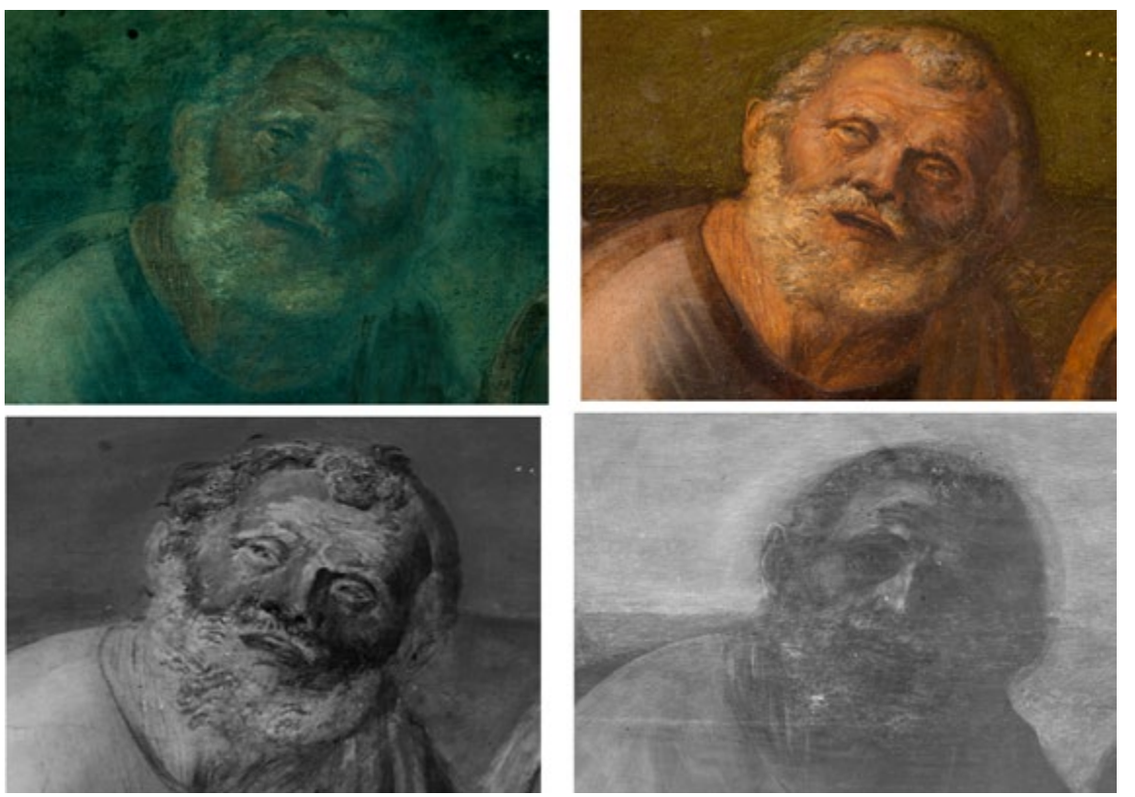


4. Radiografia, particolare

'anima', cioè il centro della pianta dalla quale è stata ricavata.
In un precedente intervento eseguito nei primi decenni del secolo scorso è stata sottoposta a un assottigliamento dello spessore originale, che le ha conferito una sezione di circa 1,6 cm. Sono visibili le impronte della parte inferiore di tasselli a farfalla che in origine erano stati inseriti a cavallo della linea di congiunzione (fig. 8), il che lascia presupporre che in origine il tavolato potesse presentare una sezione maggiore di circa 1 cm.
L'intervento di assottigliamento era di prassi eseguito per poter applicare una struttura di sostegno rigida che potesse raddrizzare il tavolato, che a causa del tipo di taglio con cui erano state ricavate le tavole, presentava un imbarcamento. In questo caso la struttura era una parchettatura, cioè un insieme di regoli in legno di faggio posti a formare un reticolo. In dettaglio era composta da sei regoli orizzontali aventi una larghezza di 2,2 cm e uno spessore di 5 cm, incollati al supporto, e da sette regoli verticali (in origine scorrevoli in feritoie praticate sugli orizzontali) aventi una larghezza di 5 cm e uno spessore di 3 cm (fig. 9).
Come la maggior parte dei dipinti assottigliati e parchettati, l'opera in oggetto mostrava evidenti segni di sofferenza, che si manifestavano in alcune fenditure in movimento e compressioni sulla superficie pittorica. Tali danni erano dovuti alle variazioni ambientali che, in questo caso, non riuscivano a essere compensate da un sistema di sostegno che risultava estremamente rigido e determinava zone di comportamento disomogeneo a causa delle parti incollate. Proprio i regoli incollati svolgevano una funzione di trazione sul retro del dipinto che aveva prodotto un incurvamento in senso longitudinale con la superficie pittorica concava e quindi soggetta a un pericoloso restringimento.
Si è resa pertanto necessaria la rimozione della parchettatura per poter eseguire il risanamento delle fenditure e per poter applicare un nuovo sistema di sostegno, che creasse migliori condizioni per una corretta conservazione.
Si è proceduto, dopo la messa in sicurezza della pellicola pittorica protetta con carta giapponese e colla di coniglio, alla graduale rimozione dei regoli incollati della parchettatura, grazie a una serie di tagli ravvicinati che permettono un'asportazione, senza produrre sollecitazioni al tavolato; la sottile pellicola di legno residua con i relativi strati di colla forte è stata poi rimossa con impacchi di gel a base di Laponite.
Durante l'intera la fase di rimozione è stata monitorata la tendenza del tavolato a incurvarsi, gestendone l'entità con elementi provvisori di controllo. Una volta eliminata la parchettatura, si è potuto osservare il tavolato che ha mostrato una fenditura in corrispondenza del centro della tavola più grande, in parte ricoperta da un tratto di regolo incollato e in parte disposta parallelamente a esso (fig. 10).
Sono anche visibili i segni della lavorazione per ridurre lo spessore, con una serie di impronte di tagli trasversali eseguiti a distanze regolari con una sega, per asportare sezioni corrispondenti di legno. Si nota che questi tagli sono più profondi lungo i margini e quasi spariscono al centro, a testimoniare l'imbarcamento del tavolato.
La regolarizzazione della superficie era stata poi eseguita con un ferro a denti, come da prassi. L'osservazione del tavolato non ha permesso di individuare se e quali traverse di sostegno fossero presenti in origine. Presumibilmente l'opera ne era sprovvista ed era inserita semplicemente in una cornice perimetrale che aveva anche funzione di sostegno e controllo.
Il risanamento dell'unica fenditura passante sulla superficie pittorica è stato eseguito con l'inserimento, in una sede corrispondente preparata manualmente con scalpello, di tasselli in legno di pioppo invecchiato a sezione triangolare, con un angolo di apertura il più contenuto possibile, per limitare al massimo

l'asportazione di materia lignea originale (figg. 11-12).
Prima dell'incollaggio sono stati allineati i margini sul fronte pittorico e si è migliorata la continuità del profilo, riducendo quell'effetto 'ala di gabbiano' riscontrato tra le due parti disgiunte. Per l'incollaggio dei nuovi inserti è stato impiegato un adesivo vinilico (Bindan).
In considerazione del ridotto spessore del supporto, è stato applicato un nuovo sistema di sostegno composto da un telaio perimetrale in legno di castagno con due traverse centrali; il telaio è stato costruito conformemente al profilo che il tavolato ha assunto una volta liberato dal vincolo costrittivo della parchettatura, pari a una freccia di imbarcamento di circa 1,8 cm.
Il telaio è stato ancorato mediante tassellini cilindrici in legno di castagno incollati con resina araldite Aw 106 e Hv 953, recanti viti in acciaio inox basculanti sulle quali si agganciano registri con l'interposizione di molle coniche opportunamente tarate per rispondere in modo corretto alle variazioni dimensionali del tavolato in equilibrio con l'ambiente espositivo.
I punti in cui non vi era un perfetto appoggio tra il tavolato e il telaio, a causa di un andamento non perfettamente regolare del primo, sono stati compensati con tasselli inseriti tra le due parti in corrispondenza dei tasselli di ancoraggio, che li trattengono.
Gli interspazi del telaio sono stati chiusi con pannelli lignei aventi funzione di tampone, per limitare e rallentare gli scambi termoigrometrici del tavolato con l'ambiente espositivo.
Per il corretto posizionamento dell'opera all'interno della cornice, in funzione della modifica del suo profilo, sono stati applicati sul battente dei listelli a esso conformati, in modo da preparare una culla su cui l'opera poggia, con interposizione di materiale antigraffio. L'ancoraggio della tavola è stato eseguito con vincoli metallici elastici.
Tutte le superfici lignee della tavola e della cornice sono state im-

5. San Giacomo, particolare del viso con ridipinture (a) e particolare in fluorescenza UV (b)



6. San Pietro, particolare del viso in fluorescenza UV (a); in luce visibile (b); in riflettografia IR (c); in radiografia (d)

7. Particolare delle lacune in fluorescenza UV (a); in riflettografia IR (b); in radiografia (c)

8. Durante il restauro, particolare del verso*, dopo la rimozione della struttura di sostegno*

9. Durante il restauro, particolare del verso *con la struttura di sostegno, prima della rimozione*

10. Durante il restauro, risanamento, particolare della fenditura

11. Durante il restauro, risanamento della fenditura

12. Durante il restauro, risanamento della fenditura

pregnate con permetrina distesa a pennello in solvente idoneo, per proteggere l'opera da eventuali attacchi di insetti xilofagi. Rimossa la velinatura protettiva, si è proceduto a eseguire la riduzione dei sollevamenti che interessavano preparazione e pellicola pittorica, localizzati in alcune aree del cielo, sul panneggio dell'apostolo Giacomo e sul fondo, realizzandone la riadesione con colla di storione e termocauterio; l'operazione è risultata facilitata dalla distensione della superficie del legno, ottenuta liberando il supporto dalla costrizione della struttura di sostegno.

Si è quindi intrapresa la pulitura, eseguendo opportuni test per individuare i solventi idonei alla rimozione della vernice e delle integrazioni pittoriche più recenti. Si provvederà quindi a realizzare ulteriori indagini per identificare con tutta la possibile precisione la natura e l'estensione dei materiali soprammessi risalenti ai restauri più antichi, e alla valutazione della metodologia più opportuna da mettere in atto per completare l'intervento.

37. Ambito toscano (Firenze)
Cassone con le quattro Virtù cardinali
ultimi decenni del XV secolo

tecnica/materiali
legno di pioppo e pastiglia dorata parzialmente dipinta

dimensioni
87 × 180 × 69 cm

provenienza
acquisto L. Grassi, Firenze, 1920

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 2973)

scheda storico-artistica
Simona Ciofetta

relazione di restauro
Carlotta Banchelli,
Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma; con la collaborazione di Sabrina Menniti

con la direzione di Stefano Petrocchi (Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

La struttura architettonica, la tipologia decorativa e la fattura elegante qualificano il manufatto, che costituisce un tipo esemplare dell'evoluzione rinascimentale di questo arredo.
Il fronte del cassone mostra una decorazione continua a rilievo in pastiglia dorata, con figure ed elementi decorativi di ispirazione classica. Al centro sono quattro figure femminili, identificabili con le quattro Virtù cardinali. Alle due estremità sono due coppie di figure: a sinistra è raffigurata la lotta tra un centauro e un satiro, mentre a destra troviamo una giovane ninfa con una cornucopia in groppa a un centauro. Separano virtualmente i tre gruppi di figure due alti candelabri, recanti in alto due faci accese e, al centro, probabilmente, un cesto di frutti. In alto, per l'intera lunghezza del cassone, compare una serie di fiori gigliati.
L'intera estensione dello sfondo tra le figurazioni è ricoperta da fini punzonature, raffiguranti fiori a cinque petali tondi; sottili linee punzonate definiscono anche i particolari delle figure e degli ornati.
I due lati brevi sono rivestiti da una serie di gigli a rilievo; al centro è una losanga con uno stemma, circondato da punzonature floreali e raggiera su un fondo blu. Gli stemmi, come spesso avviene a seguito dei successivi passaggi di

Prima e dopo il restauro, lato breve

Dopo il restauro, veduta di trequarti

Prima e dopo il restauro, fronte

proprietà, sono abrasi, occultando così l'identità dei committenti; lo stemma sul lato destro, seppure poco leggibile, sembra mostrare uno scaglione di rosso.
In basso, su un doppio zoccolo modanato corre una cornice con una serie di rosette a rilievo, entro ovali formati da doppi cespi di acanto; l'effetto di una netta bicromia è dato dalla doratura dei rilievi sul blu scuro del fondo.
In alto, sopra una sottile cornice modanata, è un coperchio a forma troncopiramidale o ad arca, ornato sui lati obliqui da una fascia continua con una serie di gigli a rilievo, su uno sfondo fittamente punzonato e costellato di fiori a petali tondi, somiglianti a quelli sul fronte.
Attribuito variamente a una produzione toscana, lucchese o senese (Hermanin 1925, p. 61; Hermanin 1948, p. 364), quest'opera sembra da riferire più probabilmente a botteghe di matrice fiorentina (Calzona 2009, p. 123).

Nel corso del XV secolo il cassone tende ad assumere una struttura architettonica, o una foggia a imitazione dei sarcofagi classici. Il fronte perde progressivamente la divisione in scomparti e diviene una superficie libera, in grado di ospitare una figurazione continua. In sintonia con il gusto per l'antico, diviene così possibile rifarsi ai rilievi narrativi, o proporre scene dipinte sempre più in analogia all'evolvere delle regole spaziali della pittura.

Nell'ambito fiorentino la produzione di ricchi arredi per le dimore signorili ha un particolare sviluppo, di pari passo e in armonia con i nuovi palazzi rinascimentali. Il cassone è da tempo un elemento consueto dell'arredo, che dunque si adatta al gusto diffuso offrendo inoltre un'ulteriore valenza decorativa.
La maggiore complessità strutturale e ornamentale del mobile, oltre che allo sviluppo del gusto e delle arti, può trovare una sua motivazione anche nella realtà culturale del tempo e nel variare delle norme e degli usi. Il cassone, mobile di forma e dimensioni adatte a riporre in più strati biancheria e vesti, si qualifica in particolare come nuziale in relazione alle diverse fasi dei riti matrimoniali e, in particolare, alla consuetudine secondo la quale la sposa recava con sé, nel corteo che la accompagnava alla casa dello sposo, i cassoni con il suo contributo dotale. Tale consuetudine sembra scomparire negli ultimi decenni del Quattrocento (**Lurati 2007**, pp. 53-54); non più soggetto alle necessità del trasporto, il mobile può così assumere imponenza e proporzioni maggiori.
Pur non connotato espressamente come nuziale e dunque non più legato al rito o alla figura della sposa, bensì all'arredo della casa, il mobile continua ad avere il suo posto nella camera matrimoniale. Ne sono incaricate botteghe specializzate e vi possono collaborare artisti noti, in relazione al livello sociale del committente. I soggetti delle decorazioni, sebbene spesso in tema con l'ambito matrimoniale o in riferimento al casato, divengono più liberi. Prevalgono soggetti allegorici ed edificanti, motivi e scene tratti dalla storia antica o dalla mitologia, virtù, eroi o eroine.
Le quattro figure femminili al centro del fronte si riconoscono come Virtù cardinali grazie agli attributi che esibiscono. La prima regge una spada nella destra e una bilancia nella sinistra, qualificandosi come la Giustizia; la Prudenza è la terza,

Dopo il restauro, particolare

Dopo il restauro, particolare del fronte con le quattro Virtù cardinali

Dopo il restauro, particolare del fronte con la lotta tra un centauro e un satiro

che ha in mano un serpente e uno specchio; l'ultima è la Temperanza, che versa da un vaso a un altro, 'temperandone' il contenuto. La Fortezza, rappresentata dalla seconda figura, è poco leggibile. Forse regge con la destra una mazza, mentre la sinistra, ripiegata sulla spalla, si distingue con difficoltà. Tuttavia ci soccorrono diversi cassoni che ripropongono le stesse figure, a volte disposte in un ordine diverso; in questi riconosciamo, per la stessa impostazione iconografica della nostra, la Fortezza, che compare armata di una mazza o di uno spadino e sorregge uno scudo con la sinistra. Due esempi conservati nel Victoria and Albert Museum di Londra (invv. 7829-1861, 7830-1861) hanno la medesima composizione del nostro, salvo l'inversione tra la Giustizia e la Prudenza, con i due gruppi con centauri alle estremità e i due candelabri, che in quei casi fungono anche da sostegno per gli stemmi familiari.

Il nostro cassone appartiene a un gruppo prodotto usando gli stessi modelli, applicati con piccole varianti: una produzione seriale di buona qualità, qualificata tanto dalla grazia armoniosa della composizione quanto dalla ricchezza dell'ornato e della finitura, che consentiva di rispondere alle numerose richieste di una committenza di buon livello sociale. È accurata la lavorazione del rilievo in pastiglia (sulla composizione del materiale e sull'uso del termine cfr. **Terenzi *et al.* 2009**; **Chiarugi 2015**, p. 73), così come la punzonatura dei dettagli e dello sfondo, che rende vibrante la superficie dorata. Le figure, vestite all'antica, nell'eleganza nervosa del disegno e nel dinamismo dei panneggi riconducono a un gusto pollaiolesco, che torna nelle energiche raffigurazioni dei gruppi laterali.

Questi richiamano *topoi* diffusi, tratti dalla scultura romana. Il

centauro è figura in parte ambivalente: spesso associata al lato animalesco della natura umana, talora assume un senso positivo, come nel sapiente Chirone, il centauro precettore di Achille. Qui un giovane centauro compare, all'estremità sinistra del fronte, in lotta con un satiro, immagine consueta dell'istinto ferino e lascivo; dal lato opposto, vediamo un centauro anziano che, impugnando nella destra una piccola mazza, con fare attento porta sulla groppa una figura femminile, convenientemente vestita, con una cornucopia. Il senso appare di segno tendenzialmente positivo, se si intendono i due gruppi come metafore, da un lato, della lotta e del necessario controllo sul vizio e sulla sregolatezza; dall'altro, dell'abbondanza e della fortuna assicurate nel condurre una vita virtuosa. D'altra parte tali immagini sono estremamente diffuse negli schemi decorativi rinascimentali: si ricorda, a solo titolo di esempio, il rilievo di due centauri con ninfe in groppa e cornucopie che orna un cofanetto del principio del Cinquecento conservato nello stesso Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 9263).

Il mobile presenta alcune incongruenze, dettate con probabilità da interventi successivi, peraltro non rari in oggetti d'uso. Alla fascia bicroma con rosette che corre alla base corrisponde di consueto una fascia analoga nella parte superiore, come possiamo vedere ad esempio in due cassoni toscani conservati al Philadelphia Museum of Art (invv. 1944-15-6, 1944-15-7): un'irregolarità nelle proporzioni, forse introdotta da una modifica strutturale volta a conferire maggiore monumentalità. Similmente anche il coperchio non sembra coerente con il resto, come già notato da Hermanin (**1948**, p. 364) che lo supponeva moderno. Pesantemente dipinto di blu scuro sui piani orizzontali, nella fascia obliqua a rilievo, punzonata con fiori analoghi a quelli del fronte, mostra una serie di gigli estremamente regolari, non dissimili da quelli che rivestono come un tessuto prezioso i lati brevi.

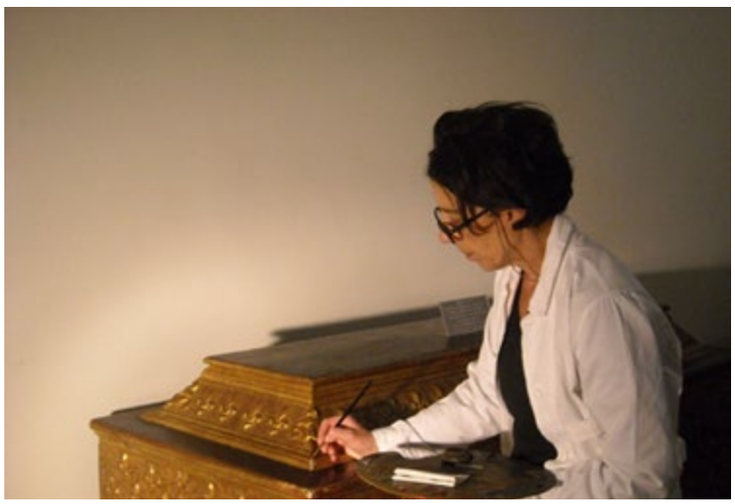
Bibliografia

Hermanin 1925, p. 61; **Tinti 1928**; **Hermanin 1948**, p. 364; **Pedrini 1948**; **Pignatti 1961**; ***Mobili e ambienti* 1963**; **Brosio 1971**; ***Il Museo Stibbert* 1974-1976**; **Colombo 1975**; **Massafra 1983-1987**, pp. 287-298; ***Western furniture* 1996**; **Lurati 2007**; **Calzona 2009**, p. 123, cat. 137; **Terenzi *et al.* 2009**; **Santanicchia 2012**; **Chiarugi 2015**, pp. 73-79; ***Le opere e i giorni* 2015**; **Papini 2015**, pp. 57-69

1. Durante il restauro, particolare delle abrasioni degli strati di finitura

2. Durante il restauro, trattamento antitarlo con prodotto a base di permetrina

3. Durante il restauro, particolare della stuccatura sul lato del cassone



4. Durante il restauro, reintegrazione pittorica delle parti abrase

5. Durante il restauro, reintegrazione con oro a conchiglia delle parti abrase

6. Durante il restauro, particolare dopo l'intervento di reintegrazione pittorica

Relazione di restauro

Il cassone nuziale è caratterizzato da un importante apparato decorativo che arricchisce il fronte, i lati corti e parte del coperchio, con stemmi araldici e gentilizi, accostati a scene complesse con figure allegoriche e mitologiche.
La struttura è costituita principalmente da una cassa in legno di pioppo a base rettangolare priva di piedi; i pannelli lignei sono formati da due assi di legno, ad eccezione di quello frontale che è realizzato con un unico elemento. Il sistema di assemblaggio dei pannelli utilizza gli incastri a farfalla tra i fianchi e il fronte, mentre il fondo risulta inchiodato sui fianchi laterali. Le cornici lignee modanate sono state anch'esse inchiodate sui pannelli, mentre il coperchio, di forma troncoconica, si compone di più assi di legno e presenta delle semplici modanature realizzate in gesso.
L'impianto decorativo è stato realizzato con la tecnica della pastiglia: le figure e gli elementi decorativi che abbelliscono il mobile sono stati realizzati a parte. L'impasto gessoso è stato colato in stampi che solitamente erano in metallo, legno o gesso, preventivamente impregnati con olio o sapone per facilitarne il distacco. Le forme così ottenute sono state incollate sulla superficie. Sui rilievi è stata successivamente applicata la foglia d'oro con la tecnica a guazzo, su un bolo rosso. La decorazione comprendeva l'utilizzo di un colore blu steso a contrasto sui fondi degli stemmi e sulla decorazione della parte inferiore.

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'opera risultava restaurata ampiamente e molte sono le lacune ricostruite e reintegrate ad acquerello in modo riconoscibile ma ben accordate all'originale: tale intervento appariva ancora in ottimo stato per cui è stata necessaria solo una revisione delle parti alterate.
La parte interna della cassa era stata rimaneggiata: il fondo risultava rinforzato da una tavola di abete apposta sopra quella originale in pioppo; le assi erano state piallate grossolanamente, sempre in un intervento precedente, rivelando le gallerie dei tarli di un vecchio attacco.
Lo stato di conservazione dell'opera, al momento dell'intervento era interessato da limitati fenomeni di degrado. Erano presenti localizzati distacchi degli strati preparatori in corrispondenza del coperchio e del lato sinistro; inoltre alcune abrasioni della pellicola pittorica e della preparazione sugli angoli del coperchio lasciavano intravvedere la preparazione bianca del gesso di supporto (fig. 1). La foglia d'oro appariva comunque molto consumata, tanto che erano riconoscibili gli attacchi tra una porzione e l'altra, e la presenza del colore originale era molto frammentaria.
Il restauro ha previsto lo studio accurato dell'opera e il controllo e la verifica dello stato di conservazione. Successivamente si è proceduto con la rimozione meccanica dei depositi superficiali incoerenti (polveri, particellato atmosferico ecc.) eseguita con morbide pennellesse. Il ristabilimento della coesione e dell'adesione tra supporto, strati preparatori e pellicola pittorica è stato risanato mediante l'applicazione di un adesivo sintetico con una siringa per infiltrazione, esercitando una successiva pressione. Sebbene l'attacco biologico non risultasse vitale si è deciso comunque di applicare un prodotto antitarlo a base di permetrina a scopo preventivo (fig. 2).
Le piccole cadute sono state risarcite mediante uno stucco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio (fig. 3). La reintegrazione pittorica delle lacune degli strati pittorici e della doratura è stata eseguita con limitate velature con colori ad acquerello e a vernice (figg. 4-6). L'intervento si è concluso con l'applicazione di una vernice per ritocco della Talens diluita in essenza di petrolio.

38. Ignoti *magistri lignaminis* di cultura adriatica
Trono di coro monastico (Tronetto del Balzo)
ottavo decennio del XV - primi del XVI secolo

tecnica/materiali
legno di noce, intagliato, scolpito

dimensioni
280 × 130 × 75 cm

provenienza
Andria (Bari), chiesa
di San Domenico,
già Santa Maria dell'Umiltà

collocazione
Andria (Bari), Cattedrale
di Santa Maria Assunta

scheda storico-artistica
Rosa Lorusso Romito

relazione di restauro
Luigi Valerio Iaccarino,
Bianca Iaccarino, Giuseppe Zingaro

restauro
Studio d'Arte e Restauro di
Iaccarino Luigi Valerio e Zingaro
Giuseppe, Andria

con la direzione di
Antonella Di Marzo e in
collaborazione con Osvaldo Cantore
(Soprintendenza Archeologia, Belle
Arti e Paesaggio per le Province di
Barletta-Andria-Trani e Foggia)

Scheda storico-artistica

Il trono, insieme al restante complesso corale della Cattedrale andriese, costituisce una preziosa testimonianza di manufatti lignei quattrocenteschi – significativamente arredi ecclesiastici come cori monastici e capitolari, leggii di corali e amboni, tronetti – sopravvissuti a onta delle dispersioni e delle trasformazioni a seguito delle riforme liturgiche, dei rinnovamenti barocchi, degli abbandoni degli edifici religiosi dopo le soppressioni e, non in ultimo, dell'ottusità degli uomini di questo tempo. Il restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, pur evidenziando le pesanti manomissioni intervenute fino a epoche recenti, ha consentito di recuperare e rileggere un raro documento materiale della cultura lignaria tra Tardogotico e primo Rinascimento in Puglia, capitolo fondamentalmente poco sondato se non per manufatti della prima età moderna, certamente per l'esiguità di atti amministrativi di capitoli e conventi, come i rari registri di introiti ed esiti, ma soprattutto per l'assenza nella regione, diversamente da altre virtuose aree italiane, di spogli d'archivio e ricognizioni sopralluogo sistematici.

Coro e tronetto (solo citati, per ultimo **Bianco 2002**, p. 144) provengono dalla chiesa andriese di San Domenico, fondata insieme al convento nel 1398 con bolla di Bonifacio IX su istanza di Sveva Orsini, vedova di Francesco del Balzo, primo duca di Andria e di Montepeloso (Irsina), e intitolata in origine a Santa Maria dell'Umiltà di San Domenico *de observantia*, a sancire un rapporto antico tra i Domenicani e i Del Balzo (**Ferri 2016**, pp. 40-41). Rapporto poi consolidatosi grazie a Sancia di Chiaromonte – cognata del re Ferdinando d'Aragona –, «dama impareggiabile per le sue virtù eminenti e principalmente per la cristiana pietà» (**D'Urso 1842**, V, X, p. 102), e al marito Francesco II, terzo duca di Andria, valoroso condottiero e insieme uomo devoto, da rinunziare in favore del figlio Pirro all'incarico di gran conestabile nel 1472 per entrare nel terz'ordine domenicano. A loro si deve l'ampliamento del convento dei predicatori, con l'annessione dell'antica chiesetta di Santa Colomba di proprietà del regio fisco, concessa dal sovrano aragonese e autorizzata nel 1459 da Pio II su sollecitazione del potente cardinale Latino Orsini. Poche le altre date note: il 1510 dell'iscrizione sotto la nicchia in facciata, attestante un non meglio precisato rimodernamento della chiesa, e il 1744 in chiave all'arco trionfale, a memoria dei lavori di imbarocchimento del sacro edificio (per ultimo cfr. Palladino 1991 [ma 2018]). A oggi non possediamo notizie relativamente all'epoca di costruzione del coro, alla committenza e alle maestranze. Mancano atti di allogazione o di pagamenti, nonché firme, date e iscrizioni di qualunque genere; resta solo sul postergale del trono lo scudo di uno stemma perduto, o meglio, volutamente cancellato, come mostrano i chiari segni di abrasione. Preziose sono pertanto le uniche due descrizioni del manufatto ancora nell'abside di San Domenico, a partire da quella più antica che precisava il numero degli stalli, ventisei superiori e diciotto inferiori, «oltre il medio per lo Priore», magnificando i decori a intaglio dei dorsali, i divisori con mostri alati, il cornicione «con rabeschi fantastici» (Borsella 1818, p. 213). Più dettagliata e illuminante quella di monsignor Merra: «È un pregevolissimo lavoro in noce del 1400, non tutto però. A quest'epoca appartiene senza dubbio lo stallo del Priore […] Nel mezzo vi stava scolpito lo stemma Domenicano; ma mani vandaliche lo strapparono! Ai laterali esterni […] si veggono due mezzo busti a bassorilievo, che pare debbano rappresentare […] Francesco II Del Balzo, e Sancia di Chiaromonte […] appartengono pure alla medesima epoca tutte le spalliere degli stalli […] nonché i sostegni dei poggiuoli degli stalli superiori, che rappresentano grifi, scimmie, leoni, draghi alati, centauri, ed altri mostri di simil genere. Il resto del Coro pare che appartenga all'epoca, in cui fu rimodernata la Chiesa» (**Merra 1906**, pp. 33-34). Nell'aprile del 1916, distrutto da un incendio il coro della Cattedrale, il Capitolo decise di sostituirlo con l'antico manufatto ancora in opera nella soppressa chiesa dei padri predicatori, abbandonata e in rovina. Mancano documenti circa smontaggio e trasporto, come lo stesso progetto di riassetto del presbiterio, nonostante i solleciti del Regio soprintendente di Taranto al vescovo e le pubbliche denunce dell'ispettore onorario (Archivio Sabap-BA; Ceci 1916). Le prime manomissioni risalgono certamente ai lavori del 1744, quando il manufatto dovette essere rimosso dall'originaria collocazione pretridentina antistante l'altare maggiore e rimontato, con riadattamenti, nel vano absidale; il passaggio in Cattedrale ne ha poi determinato la definitiva, irreversibile trasformazione.

L'attuale coro è una macchina lignea moderna costituita da due file di stalli che si fronteggiano in doppio registro, concluse da una lineare trabeazione modanata. Postergali e schienali presentano nelle specchiature superiori rosoncini di varie forme, intagliati a giorno con fantasiosi motivi geometrici, rinvenienti dall'antico coro come i fantastici mostri a tutto tondo, a due o quattro zampe, spesso con sembianze vagamente antropomorfe, che fungono da divisori sotto i braccioli trilobati del solo ordine superiore. Rosoncini e animali mostruosi compaiono pure nel leggio e nei due seggi co-

Dopo il restauro, veduta di trequarti

Prima del restauro

Coro, particolare. Andria (Bari), Cattedrale di Santa Maria Assunta

struiti *ex novo* a corredo dell'odierno complesso. Il trono, isolato dunque dagli altri stalli già al momento della collocazione nell'abside di San Domenico e utilizzato fin qui come sedia episcopale, è altrettanto l'esito del reimpiego di elementi originari assemblati con elementi moderni. Il sedile, con recente seduta ribaltabile, reca nel tergale un rosoncino a motivi geometrici e altrettanto sottili intagli decorano stipiti e partitori. I fianchi sono composti ciascuno di due pannelli a rilievo, diversi per dimensioni e decoro, malamente tagliati e congiunti da una rozza cornice mistilinea. Vi sono raffigurati a sinistra, in basso, un mostro marino con terminazioni fogliari (un delfino?) cavalcato da un putto senz'ali e privo di sembianze, con un teschio nella mano destra; in alto una figura muliebre a mezzo busto, con capigliatura raccolta entro una morbida cuffia; a destra in basso, un bassorilievo decurtato su tutti i lati e inchiodato a un supporto più recente reca un basilisco con una scimmia accovacciata sulla coda; infine sul pannello superiore è inchiodato uno straordinario altorilievo raffigurante un condottiero a mezzo busto con elmo fantastico da parata. L'alto dossale ha specchio con finissimi intagli a giorno fiancheggiato da pilastrini traforati da intagli minuti e capitelli resecati esternamente e con modanature classicheggianti, reggenti un archivolto che incornicia una valva di conchiglia. Il baldacchino è composto di cielo campito a lacunari che inscrivono fiori carnosi, fregio di reimpiego con una teoria di arpie, grilli gotici e putti a bassissimo rilievo, infine di moderno coronamento modanato. Sui due braccioli poggiano gruppi scultorei a tutto tondo che occultano parzialmente il traforo dei retrostanti pilastrini, afferenti pertanto a una fase di lavori successiva: a sinistra, forse una fenice a cavalcioni di un animale fantastico, con coda di bruco e decurtato della protome, è a sua volta cavalcata da un putto senz'ali rivolto verso un volatile con grande becco (oca? cormorano?), che regge sul lungo collo un piedistallo con un puttino ignudo stante e senz'ali, avvolto da un cartiglio privo di iscrizione; a destra un'arpia, con i capelli acconciati elegantemente di lato e a cavalcioni di un delfino, reca sulle ali spiegate un aquilotto; la sua lunga coda termina con una testina di fauno barbuto reggente su un piccolo piedistallo una figuretta virile in

lunghe vesti, con libro aperto, penna e calamaio.

Nella totale assenza di fonti relativamente alla cronologia e alle maestranze, e in considerazione delle manomissioni subite, ardua è la comprensione delle membrature architettoniche come dell'apparato decorativo originari. Tuttavia, grazie anche all'odierno restauro, è possibile distinguere meglio le parti costitutive del manufatto e insieme percepire una sorta di progressione stilistica e verosimilmente cronologica, da un lessico ancora pienamente tardogotico a un repertorio ornamentale che presenta elementi e motivi propriamente rinascimentali. Una prima considerazione riguarda la funzione e il posizionamento del trono. Secondo l'uso monastico il seggio dell'abate era collocato al centro del coro, ovvero, con seggi disposti longitudinalmente nella navata come probabilmente nel caso in esame, era il primo nella fila degli scranni *in cornu epistolae*. Qui, i gruppi scultorei sopra i braccioli, con le figure rivolte verso sinistra, pur nelle dissonanze dell'attuale ricomposizione, ne suggeriscono la collocazione *in cornu evangelii*, a cui pure rinvia la figura palesata dall'aquila sottostante, l'evangelista Giovanni. È pertanto plausibile che in origine le *cathedrae* fossero due, dedicata una al superiore del convento e questa, con i due 'ritratti' sulle fiancate, al munifico committente e benefattore dell'Ordine nonché signore della città, il duca Del Balzo, cui dunque è probabile si riferisse lo stemma abraso.

La frammentarietà del repertorio e del lessico figurativi, non riconducibili a una sintassi coerente, consente solo di avanzare ipotesi circa i possibili riferimenti cui ancorare il manufatto. Le trame di trafori e i minuti motivi floreali, ancora di matrice tardogotica, l'arco inflesso e il coronamento a conchiglia rinviano ai preziosi intagli delle carpenterie dei polittici lagunari che dalla metà del Trecento a tutto il Quattrocento e oltre giunsero in gran numero lungo entrambe le sponde del 'lago Adriatico' fino in Puglia (***Andar per mare* 1998**). Rammento per tutti i

Coro dall'abbazia di Staffarda (1520-1530), particolare del postergale di uno stallo erratico. Torino, Palazzo Madama

polittici di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna di San Tarasio a San Zaccaria a Venezia – dove pure compare il motivo a conchiglia «che più di altri definisce in modo peculiare la versione veneziana del polittico» (**Valenti 2013**, p. 34) – e per l'esuberanza dei trafori quelli di Antonio e Bartolomeo Vivarini a Bologna, di Carlo Crivelli già in San Domenico ad Ascoli (1476) e oggi diviso tra Londra e New York, infine di Santa Maria delle Isole Tremiti (1450-1460), tra le rarissime carpenterie sopravvissute in Puglia – rammento che ad Andria, in Santa Maria Vetere, giunsero ben tre polittici di muranesi, Antonio (1467), Bartolomeo (1483) e Alvise, oggi smembrati tra Andria e Bari.

Lo specchio del postergale del trono, con pilastrini e sottili polifore su più registri, in dichiarata sudditanza all'ornato architettonico di matrice settentrionale, rinvia a quel 'decorativismo lombardo' più volte evocato

Dopo il restauro, particolare del fregio del baldacchino

Dopo il restauro, particolare dei gruppi scultorei dei braccioli e del postergale

quale componente della produzione lignaria marchigiana (**Trionfi Honorati 1993**, p. 14; **Coltrinari 2009**), ancorato fino ai primi decenni del Cinquecento all'esuberanza dell'intaglio, come nei dossali di coro di San Lanfranco a Pavia (commissionato *ante* 1480) e dell'abbazia di Staffarda di Revello, oggi divisi tra Palazzo Madama di Torino e il castello di Pollenzo, i cui elegantissimi pilastrini e le complesse arcature an-

Dopo il restauro, particolare della formella con ritratto di Sancia di Chiaromonte (?)

Dopo il restauro, particolare del fianco sinistro con ritratto di Francesco II del Balzo (?)

cora tardogotiche (**Gentile 2002**) sono straordinariamente prossimi a questi del trono andriese.

All'ambito veneto-marchigiano s'apparenta l'arpia sul bracciolo sinistro, dalla raffinata acconciatura, analoga ai due rari, elegantissimi grifi antropomorfi del coro di Sant'Agostino a Pesaro rimodernato in occasione del matrimonio di Costanzo e Camilla Sforza (1475) di cui sono forse i ritratti, poi completato ai primi decenni del Cinquecento (**Calegari 2000**); o alla sequela di draghi e chimere antropomorfi sui braccioli dei cori di San Domenico a Perugia (1476) o di Santa Maria in Organo a Verona (1494-1498), riferiti a Giovanni da Verona (**Trionfi Honorati 1986**; Bagatin 2002). La teoria di chimere antropomorfe che nel portacero monumentale dello stesso *sculptur et presbiter* (1491-1492) sostengono le nicchie con i santi è probabile modello dei mostri del coro andriese, gemelli di quelli di San Bernardino a Molfetta (1520 circa), come pure di quelli più tardi a Gravina (1561) e Brindisi (1591-1595).

Il riferimento più plausibile per il manufatto andriese resta la produzione 'ascolana' monumentale di cori e arredi ecclesiastici in capo a Giovanni di Matteo Maltignano e al figlio Paolino, affiancati via via da soci e allievi, Giovanni di Stefano da Montelparo – artefice anche di carpenterie per polittici (Crocetti 1989) –, Apollonio da Ripatransone, Matteo di Giovanni 'schiavo', attivi dagli anni Quaranta del XV ai primi decenni del XVI secolo tra Ascoli e Assisi, Perugia, Tolentino, Camerino, Foligno, Macerata, Fermo e Pesaro (**Trionfi Honorati 1986**; **Paoli 2001**, Coltrinari 2009; Coltrinari 2016). In particolare, l'assenza di colonnine tortili, guglie e cuspidi come di tarsie, per quanto è dato di vedere allo stato attuale, l'apparato di foglie carnose, le caratteristiche esecutive dei pannelli figurati a basso e ad altorilievo insieme all'uso del tuttotondo rammentano i rilievi superstiti del distrutto coro tolentinate di San Catervo (1472) oggi a Recanati, collezione Leopardi, di Giovanni di Matteo 'de Dravia', cioè schiavone di Kvar/Lesina (**Coltrinari 2006**; **Coltrinari 2016**), segnatamente i pannelli con i trafori geometrici, con le sfingi, o con le amazzoni su grossi volatili, infine con gli stemmi, tra cui quello del cardinale Latino Orsini, probabilmente commendatario di San Catervo (*ibid.*). Legato apostolico della Marca Anconetana, l'Orsini, parente dei duchi d'Andria, fu a lungo presente in Puglia a partire dal 1439, arcivescovo prima di Trani, per la cui Cattedrale commissionò un grandioso coro distrutto negli anni Cinquanta del secolo scorso, poi di Taranto (fino al 1477, anno della sua morte) e nel contempo amministratore apostolico delle diocesi di Bari-Canosa (1454-1472) e di Polignano (1466-1473). È probabile che, come già per l'ampliamento del convento, altrettanto nella scelta dei maestri lignari del coro dei Del Balzo, l'Orsini abbia avuto un ruolo di rilievo – il serpentello che fuoriesce dal becco della fenice sul bracciolo sinistro potrebbe essere un larvato omaggio all'anguilla ondeggiante in fascia del suo stemma.

La sua costruzione, avviata credo a partire dall'VIII decennio del Quattrocento, dovette giungere a termine non oltre il primo quinquennio del secolo successivo, certamente con una interruzione dei lavori, attestata dal manufatto, negli anni oscuri che vanno dalla congiura dei baroni (1486), fino alla confisca del feudo e al successivo riconoscimento del titolo di duca di Andria e principe di Altamura al secondogenito di Ferdinando I, Federico d'Aragona (1489), che per amore della consorte Isabella, ultima erede dei Del Balzo, cui

Dopo il restauro, particolare dell'arpia sul bracciolo sinistro

Coro, particolare di un grifo (ritratto di Camilla Sforza?), 1475 ca. Pesaro, chiesa di Sant'Agostino

poi ne affidò la reggenza, riconobbe Andria «come la capitale degli altri suoi stati e qui fissò la sua dimora colla sua Reale Famiglia, finché giunse a maneggiare lo scettro di Napoli» (**D'Urso 1842**, VI, IV, p. 114). Alla prima fase dei lavori afferisce ciò che resta della struttura originaria del trono: il postergale, gli intagli a intrecci geometrici e i pilastrini traforati, infine il bassorilievo con il ritratto muliebre e la scimmia che cavalca il basilisco; alla seconda, i gruppi scultorei dei braccioli del trono, come i restanti rilievi, l'altorilievo del condottiero, il fregio del baldacchino, infine la teoria di mostri sottostanti i divisori degli stalli. Un completamento e insieme un aggiornamento in senso rinascimentale dell'intero complesso che, accanto alle *drôleries* gotiche del *Medioevo fantastico* (**Baltrušaitis 1973**), adotta un repertorio antiquariale rinveniente dalla plastica romana, di putti, sfingi alate e delfini, analogamente alle fantasiose elaborazioni dei coevi cori intarsiati (**Baldelli 2001**) come dei codici miniati delle corti settentrionali (**Toniolo 2016**). Carattere di vera rarità riveste l'inserto dei due rilievi a mezzo busto, plausibile rappresentazione dei due committenti, per quanto dissimili per impostazione, mano e tecnica esecutiva. La duchessa Sancia, vestita con sobria 'gonnella' dall'ampio scollo, ha i capelli divisi in due bande e raccolti entro una 'calia' di morbida seta che rievoca le acconciature dei busti femminili lauraneschi (**Damianaki 2008**), in particolare quello, oggi a Vienna, di Isabella d'Aragona duchessa di Milano e Bari (1487-1488), sebbene la ciocca che qui fuoriesce dal copricapo ne sottolinei ulteriormente l'aspetto dimesso, in linea con la descrizione tramandatane da D'Urso. Di segno opposto la figura del condottiero, improntato, nella forte tensione espressiva, all'umanesimo patavino e ferrarese. La foggia del caschetto all'"eroica' – il coppo decorato da un leone accovacciato è un singolare preludio alla straordinaria produzione lombarda tra primo e secondo quarto del Cinquecento dei Negroli (**Pyhrr, Gogoy 1998**) – parimenti manifesta un legame con la cultura antiquaria delle corti settentrionali, segnatamente Ferrara e Mantova. E unitamente alla toga in sostituzione dell'armatura, svela l'intento di caratterizzazione semantica del ritratto, celebrazione di un uomo d'arme piuttosto che memoria della *pietas* cristiana che caratterizzò l'ultimo decennio della vita del duca Francesco II, allorché rivestì l'abito di terziario domenicano con cui lo ritrasse Laurana (1472 circa) (Mavelli, in ***Andar per mare* 1998**). Intento da imputare alla nipote Isabella, di lì a poco sfortunata regina di Napoli (1497-1501), parente degli Este di Ferrara, dove si ritirò negli ultimi decenni di vita, che volle probabilmente tramandare in questa veste il ricordo della fiera figura dell'avo, valoroso feudatario, tra i maggiori capitani del Regno di Napoli e, insieme, di una delle signorie più illuminate dell'Italia meridionale (per ultimi **Galati, Canali 2010**).

Bibliografia

Borsella 1818, pp. 203-215; **D'Urso 1842**; **Merra 1906**, II, pp. 3-183; **Ceci 1916**, IX, pp. 136-141; **Bianco 2002**, pp. 136, 144).

1. Durante il restauro, particolare con lesioni della conchiglia

2. Durante il restauro, particolare con un vecchio inserto di risarcimento su una lesione della conchiglia

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Lo stallo ligneo, originariamente collocato all'interno del coro della chiesa di San Domenico di Andria, è stato utilizzato nel corso dei secoli come trono episcopale della Cattedrale della città.

Nel corso del tempo il manufatto ha subito diversi rifacimenti con aggiunta di pedane, cornici e corpi luminosi (neon), inseriti questi ultimi nella parte sommitale del manufatto. La struttura lignea appariva fortemente indebolita dall'azione degli insetti xilofagi; le numerose parti fatiscenti erano state parzialmente sostituite con assi di legno di abete e in parte bloccate da altre sovrastrutture. Sulla superficie erano evidenti ammaccature e lacerazioni per una forzata rimozione di chiodi forgiati, sostituiti all'occorrenza con chiodi di uso comune. L'estrema instabilità dello stallo era dovuta anche e soprattutto alla carenza di materiale originario, sostituito o eliminato completamente nel corso dei secoli (figg. 1-2).

La superficie lignea risultava interamente ricoperta da formazioni fungine e depositi di cera, polveri secche, grasse e vernici ossidate costituite da sovrapposizioni di vernici oleose e oleoresine sovrapposte nel corso dei secoli; tali accumuli erano evidenti anche sui brani scultorei più minuziosamente scolpiti.

Intervento di restauro

In considerazione delle precarie e instabili condizioni in cui versavano le parti di cui si componeva il tronetto, è stato stabilito, prioritariamente, di eseguire uno smontaggio di alcune porzioni del manufatto, previa documentazione fotografica al fine di agevolare le fasi di rimontaggio finali (fig. 3). Si è provveduto a smontare i braccioli (fig. 4) e la seduta mentre le fasce laterali sono state separate solo in parte, lasciando ancorati alla struttura i due pannelli raffiguranti gli altorilievi dei committenti; è stato poi smontato anche lo schienale, anch'esso molto sconnesso e instabile.

Sulla parte retrostante del manufatto sono stati rimossi l'alto pannello realizzato con assi di legno in abete che bloccava e occultava l'originaria struttura e alcune piccole assi inchiodate di traverso; sono state inoltre rimosse le aggiunte posticce sulla seduta e sulla parte superiore dello stallo, realizzate nel corso dei secoli. Sui fianchi del manufatto sono stati rimossi i due pannelli in compensato. La liberazione della struttura originaria dalle parti posticce ha consentito una corretta valutazione dell'impianto statico del tronetto, risultato del tutto compromesso.

3. Durante il restauro, smontaggio della struttura interna

È stata quindi eseguita l'operazione di disinfestazione mediante l'applicazione di permetrina, iniettandola nei fori del tarlo e chiudendo le parti trattate in teli di polietilene per un tempo non inferiore ai trenta giorni. Terminata questa fase, si è proceduto alla depolverizzazione dei pezzi mediante l'utilizzo di get-

4. Durante il restauro, dopo lo smontaggio, sezione interna del bracciolo destro

5. Durante il restauro, particolare con saggio di pulitura

6. Durante il restauro, dopo la pulitura

7. Durante il restauro, retro, parchettatura

ti d'aria compressa a 8 atmosfere, indirizzati verso i punti di deposito delle polveri nei vari interstizi della struttura. Si è poi proceduto all'operazione di pulitura preliminare del manufatto, completamente imbrattato di sudiciume e depositi secchi e grassi, anche con l'ausilio di raschietti idonei a rimuovere gli spessi strati di depositi, opportunamente aspirati al termine dell'operazione (figg. 5-6).

Successivamente si è intervenuti utilizzando uno sverniciatore neutro tipo Remopal frizionato con spazzoline in setola morbida e neutralizzato con idoneo solvente necessario per ammorbidire lo spesso strato di sporco accumulatosi nel tempo; in seguito si è intervenuti con dimetilsolfossido frizionato con pennelli e con l'ausilio di bisturi per favorire la rimozione meccanica degli accumuli più stratificati e tenaci. Sul retro è stata effettuata una pulitura di tipo meccanico, con successiva rimozione dei depositi secchi accumulatisi (frammenti di vetro, escrementi animali, sudiciume) al fine di liberare la struttura interna; lo strato superficiale di vernici ossidate è stato rimosso con un detergente tipo desogen frizionato con spazzoline con setole morbide.

Il manufatto ligneo è stato sottoposto a un'operazione di consolidamento con Paraloid B 72 diluito in acetato di cellosolve, iniettato e spennellato in diverse percentuali; dopo avere liberato la struttura dalle aggiunte posticce si è proceduto con la stuccatura di alcune piccole parti al fine di risarcire le lesioni presenti: questo è avvenuto in modo parziale sulla decorazione a conchiglia posta sulla parte sommitale del dossale del tronetto laddove le fessurazioni sono state risarcite con inserti in legno della medesima essenza lignea.

In accordo con l'Alta sorveglianza, si è deciso di lasciare visibili i segni dei tarli e dell'usura del tempo al fine di non compromettere l'autenticità dell'opera e non alterarne la lettura con numerose stuccature; inoltre alcune cornici, collocate in prossimità della seduta, sono state ricostruite a mano con legno di noce. Sulla parte retrostante del manufatto è stata realizzata una parchettatura mobile supportante in legno (fig. 7), allo scopo di attribuire una maggiore staticità all'opera e consentendo, nel contempo, la possibilità di ispezione e monitoraggio dell'essenza lignea per evitare o quantomeno bloccare eventuali attacchi di insetti xilofagi.

Il consolidamento strutturale, consistente nel rimontaggio delle parti, è avvenuto mediante l'inserimento di traversini di supporto in parti non a vista con l'assemblaggio dei pannelli con viti in sostituzione della vecchia chiodatura logora. La seduta del tronetto è stata ricostruita con legno di noce e fissata con occhielli in ferro forgiati a mano e inseriti nella pannellatura al fine di consentire la mobilità della stessa. Il trattamento finale delle superfici a vista è stato eseguito mediante l'applicazione a pennello di cera vergine naturale, cera carnauba diluita in essenza di trementina, applicata a caldo e frizionata con un panno morbido per offrire maggiore protezione all'essenza lignea.

39. Giovanni di Biasiuccio
(Fontavignone, L'Aquila; attivo a L'Aquila nella seconda metà del XV secolo)
Crocifisso
fine del XV secolo

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
173 × 170 cm (*Cristo*)
280 × 180 cm (croce)

provenienza
L'Aquila, chiesa di Santa Margherita

collocazione
L'Aquila, chiesa di Santa Margherita

scheda storico-artistica
Biancamaria Colasacco

relazione di restauro
Michele Paoletti, Cinzia Berti, Daniela Frati

restauro
Michele Paoletti (Centro di Restauro Ligneo di Michele Paoletti), Cinzia Berti, Daniela Frati

con la direzione di Biancamaria Colasacco (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere)

indagini
Marcello Spampinato

Scheda storico-artistica

La chiesa di Santa Margherita, costruita negli ultimi anni del XIII secolo dagli abitanti di Forcella di Preturo, è nota soprattutto come chiesa del Gesù, perché alla fine del Cinquecento fu ceduta ai gesuiti che, dopo una lunga e laboriosa fase progettuale, demolirono la vecchia costruzione e realizzarono la nuova, a partire dal 1636, sullo schema del Gesù di Roma.
Ubicata in un'intima esedra nel cuore della città, si presenta con una facciata rimasta incompiuta, molto caratteristica, che si sposa felicemente con i prospetti civili circostanti: quello primo-settecentesco del collegio attiguo, l'altro secentesco dell'oratorio dei Nobili, quello ottocentesco del Palazzo Comunale e l'altro settecentesco del palazzo Pica-Alfieri, mentre il campanile mostra sulla sommità una cornice a cordone trecentesca e si conclude con una cella campanaria con fornici a serliana (**Antonini 2010**, pp. 15-29).
L'interno, contraddistinto da un'evidente dicotomia classico-barocca tra impianto architettonico e ornamentazione plastica, ospita importanti testimonianze pittoriche del cortonesco Lorenzo Berrettini, di Gerolamo Cenatiempo, seguace di Luca Giordano, e del veneto Vincenzo Damini.
L'ampiezza del ciclo decorativo, che, nell'ottica della poetica berniniana sulla sincrona collaborazione delle arti figurative, coinvolge le pitture murali, i dipinti su tela, gli stucchi e i marmi con un effetto di grande godibilità, propone ai fedeli una vasta serie di soggetti, derivati dal Vecchio e dal Nuovo Testamento e dalla ormai più che millenaria tradizione iconografica cristiana, spesso basata anche su testi non canonici come i Vangeli apocrifi.
La seconda cappella a destra, sede di un significativo lacerto di affresco di *Madonna con il Bambino*, opera eletta di Saturnino Gatti, custodisce in un prezioso monumento sepolcrale i resti di sant'Equizio, comprotettore della città dell'Aquila, qui trasferiti nel 1785 dalla chiesa di San Lorenzo di Pizzoli, gravemente danneggiata dal sisma del 1703.
La navata sinistra si apre con il *Crocifisso* ligneo in oggetto: assolutamente ignoto agli studi, potendosi trascurare le due generiche citazioni nella guida della chiesa curata da padre Trani nel 1966, che lo vorrebbe secentesco, e nella guida d'Abruzzo del Touring Club Italiano, che lo dice addirittura settecentesco, è stato posto nella giusta rilevanza da Ferdinando Bologna, che, con grande acume filologico, lo data agli ultimi decenni del XV secolo e ne rimarca «la fisionomia così energicamente verrocchiesca, da renderlo paragonabile al *Crocifisso* dipinto dal Verrocchio stesso al centro della straordinaria Crocifissione di Argiano, purtroppo rubata e non ancora ritrovata» (**Bologna 1993**, p. 239).

Indubbiamente il *Crocifisso* ha un respiro plastico potente, di una realtà oggettiva categorica: lo spicco amaro del capo fra le ciocche tormentate dei capelli, le braccia turgidamente segnate dalle cordonature delle vene, la tornita lacerazione dei tendini, l'appiombo doloroso

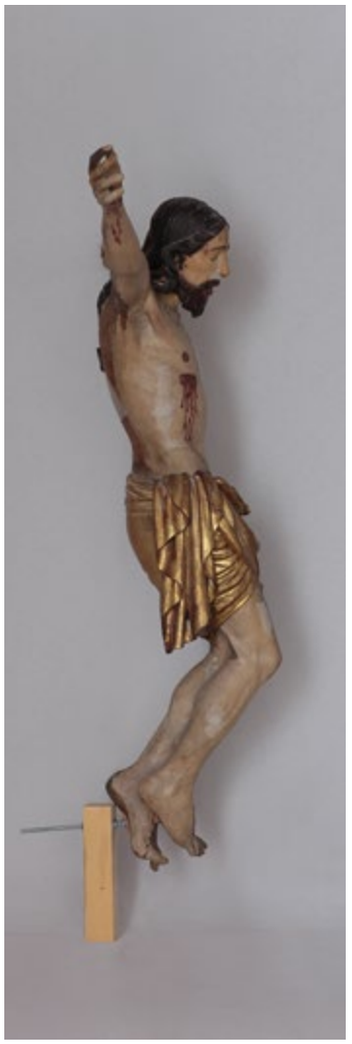
Prima del restauro, fronte, con croce

374 *Dopo il restauro,* Cristo, *fronte*

Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo

del corpo, l'esasperata drammaticità delle gambe torte ne fanno uno dei più alti capolavori della scultura quattrocentesca in Abruzzo.
Caratteristica notevole è poi la policromia che riveste una precisa funzione plastica, non di commento superficiale, ma di esplicito impegno costruttivo, con la particolarità di una sottolineatura nera a chiaroscurare i trapassi del modellato, i muscoli pettorali scarni e tirati, la curva epigastrica ben evidenziata, la traccia delle costole che premono sotto la pelle, in un'accuratissima ricerca di incisività e di un naturalismo piegato all'espressionismo.
Bellissima la testa del Cristo, colta nell'attimo dello spirare con le palpebre abbassate, le guance leggermente affossate, mentre la bocca, aperta e allentata, lascia intravedere l'arcata dentale superiore, che accentua i tratti tragici del volto.
Grande efficacia conferisce l'intaglio mosso, spezzato, dell'esuberante cascata di riccioli spiraliformi e della folta barba serpentinata.
La cromia, parca, si intona per eleganza e discrezione al contenuto patetismo del *Crocifisso*: il colore avorio delle superfici del nudo, la minuta grafia della peluria delle ascelle, la lacca rossa che scende dal costato abbondantemente sanguinante, le gocce fuse di gomma arabica che imitano lacrime trasparenti e le labbra cianotiche assecondano bene gli intenti del plastificatore.
L'elemento, però, che meglio caratterizza l'opera anche dal punto di vista stilistico è senz'altro il superbo perizoma che fascia i fianchi del Cristo, la cui tormentata orografia viene dallo studioso assimilata alla «grande accademia di pieghe con cui ricade il manto della Madonna del Verrocchio al Bargello», ma soprattutto al panneggiamento della parte inferiore della *Madonna dei Lumi* di Giovanni di Biasuccio, che

Dopo il restauro, particolare del costato del Cristo



Prima del restauro, Cristo*, fianco destro, fianco sinistro e retro*

rivela un medesimo, elevatissimo grado di qualità (F. Bologna, in ***Le valli della Vibrata*** **1996**, pp. 483-485): un esuberante drappeggio di voluminose pieghe dorate dove si addensano ombre profonde, producendo un intenso effetto chiaroscurale con uno straordinario vigore d'accento che sembra mutare fermamente il legno in puro metallo rilucente.

Sempre a Ferdinando Bologna va ricondotto il merito di aver attribuito la paternità dell'opera a Giovanni di Biasuccio, scultore aquilano che nel 1471 locò per cinque anni una bottega con il grande Silvestro dell'Aquila, riscattando dall'oblio il maestro, restituendogli un volto, ridandogli consistenza storica.

L'artista, molto noto ai suoi tempi, è da inquadrare nell'ambito della fortunata e fervida temperie che animava la città dell'Aquila, almeno dagli inizi degli anni Settanta del Quattrocento, con una volontà di aggiornamento sulle novità introdotte contestualmente da quell'ineguagliabile crogiuolo di cultura che era la bottega del Verrocchio, di cui in Abruzzo fu interprete appassionato Saturnino Gatti (**Bologna 2014**, pp. 23-50).

Di qui l'intenzione di proporre nel percorso espositivo uno stimolante confronto, nello stesso arco cronologico, tra la veemenza espressiva di questo Cristo in croce e la compatta, ieratica monumentalità del *Crocifisso* di San Silvestro (cat. 44).

La vigorosa fermezza di stile e il colto dettato fatto di purismi e di raffinatezze di linguaggio che connotano la coerente e limpida personalità di Giovanni di Biasuccio portano ad alleggerire il suo catalogo di alcune ingiustificate presenze, quali il gruppo scultoreo di *Madonna con il Bambino* proveniente dal santuario di Santa Maria della Croce di Roio e a confermare invece la piena autografia di altre, quali il *San Sebastiano* dell'omonima chiesa di Collimento di Lucoli.

Il *Crocifisso*, già restaurato nel 1995 con esiti rimarchevoli (**Colasacco 2000**, pp. 716-723), vuoi per la caduta di materiali dall'alto, vuoi per le sollecitazioni meccaniche, vuoi soprattutto per le inevitabili variazioni microclimatiche subite, risultava fortemente compromesso da fessurazioni nella compagine del legno, aggressioni di tarli, indebolimento degli strati preparatori, de-adesioni e de-coesioni delle superfici dipinte e dorate con diffusi sollevamenti e frequenti cadute di colore, alterazioni di ritocchi precedenti, per cui si è reso necessario un nuovo intervento conservativo eseguito nell'ambito di *Restituzioni*, volto a sanare gli allarmanti fenomeni di degrado riscontrati, senza però perdere di vista l'istanza estetica con l'intento precipuo di ritrovare e mettere in luce la policromia originale, che è componente fondamentale del risultato perseguito dall'artefice.

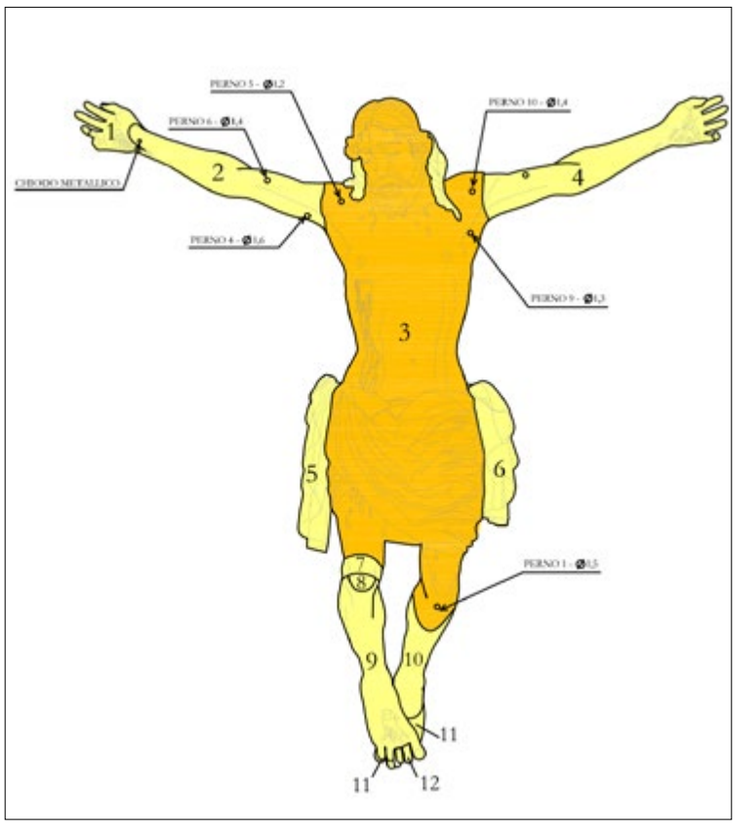
Attraverso una fitta serie di test di pulitura, supportati da specifiche analisi scientifiche, è stato accertato che l'incarnato originale, in prece-

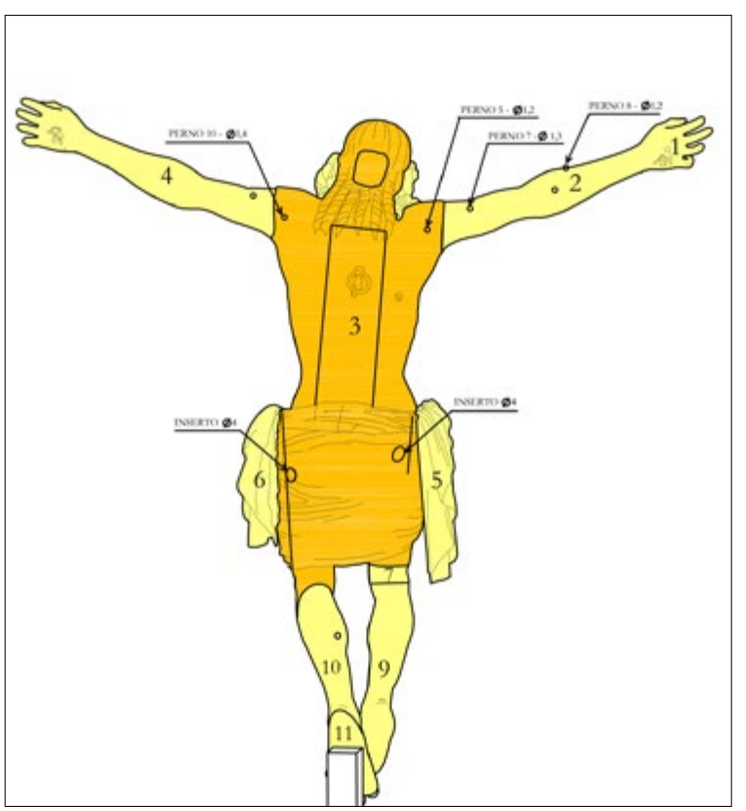
denza recuperato solo sul viso, sussisteva, se pur in forma lacunosa, su tutto il corpo e si è deciso, impiegando ogni ausilio fornito dalla tecnica e da operatori specializzati, di rimuovere la tenace ridipintura per poter reintegrare il *Crocifisso* nei suoi valori più autentici.
Sul perizoma, invece, è stata conservata la doratura a guazzo, eseguita con perfetta padronanza tecnica nel Settecento, sia per l'ottima fattura, sia per l'impossibilità di recuperare la stesura pittorica sottostante, ispirata a criteri di grande sobrietà nella resa mimetica di uno spesso panno, contornato da un fine gallone azzurro e oro.
Il Cristo è il risultato di un complesso assemblaggio di vari elementi giuntati con cavicchi di legno duro: solo il busto è costituito da un unico blocco, al quale sono stati aggiunti le braccia, le gambe, gli sbuffi del perizoma e alcuni volumi, anche minimi, per definire in dettaglio il modellato di porzioni particolarmente aggettanti. Ulteriore peculiarità dell'opera è data dalla presenza di dispositivi di movimento della lingua e di probabile fuoriuscita di sangue dal costato, evocativi di meccanismi in uso per drammatizzazioni liturgiche nella produzione scultorea di Giovanni Teutonico e della sua bottega.

Bibliografia
Bologna 1993, p. 239; F. Bologna, in ***Le valli della Vibrata*** **1996**, pp. 483-485; **Colasacco 2000**, pp. 716-723; **Antonini 2010**, pp. 15-29; **Bologna 2014**, pp. 23-50.

Relazione di restauro

Modalità esecutive dell'opera
Il *Crocifisso* di Santa Margherita è una scultura realizzata mediante l'assemblaggio di diversi blocchi lignei, apparentemente di latifoglia. Il principale di questi blocchi costituisce gran parte del tronco e della testa. La gamba destra, dal ginocchio in giù, è realizzata in un blocco separato, così come le braccia e parte della gamba sinistra. Sebbene non ne siano sempre ravvisabili le linee di congiunzione, è evidente che molte parti del modellato particolarmente prominenti siano state realizzate aggiungendo volumi, anche minimi (lembi laterali del perizoma, apice del ginocchio destro, spessore terminale della coscia destra, ciocche di capelli ecc.), ai blocchi principali. Molto spesso le congiunzioni tra elemento ed elemento sono rinforzate da perni lignei di sezione varia (fig. 1). La testa del *Crocifisso* e una grossa sezione del tronco sono cave e costituiscono una sorta di canale (chiuso da tergo da tabelle in legno), che rende comunicanti l'apertura realizzata nella nuca (chiusa con uno sportellino rimuovibile realizzato nella capigliatura) con l'apertura della bocca semiaperta e un foro circolare posizionato tra le gambe e nascosto dai lembi del perizoma.
All'interno del cavo orale è posizionata una lingua in legno di elementare fattura, ma con un semplice meccanismo atto a renderla basculante all'interno della bocca (fig. 2). Un piccolo elemento di ancoraggio potrebbe essere destinato al fissaggio di uno spago utile per il suo azionamento. Altra caratteristica peculiare dell'opera risiede in un ulteriore canale, stavolta di piccola sezione (2 cm ca) che collega un foro circolare piuttosto largo posizionato sulla schiena in zona scapolare destra (fig. 3) con la ferita aperta sul costato, in corrispondenza di un abbondante sanguinamento. Queste caratteristiche potrebbero ricondurre a una modalità operativa analoga a quella usata nella realizzazione di crocifissi destinati a drammatizzazioni liturgiche.





1. Durante il restauro, schemi grafici del fronte e del retro

2. Durante il restauro, particolare del cavo orale

3. Durante il restauro, particolare della zona scapolare

4. Durante il restauro, particolare della decorazione a rilievo delle stesure di gesso

5. Durante il restauro, particolare delle vene

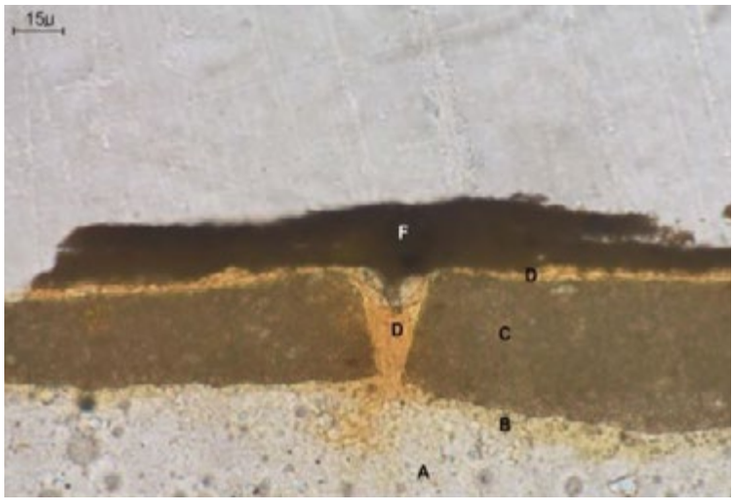
6. Durante il restauro, pulitura e lacune sulla gamba sinistra

All'interno della cavità principale è anche posizionato e fissato un elemento in ferro (visibile in modalità endoscopica), lungo circa una trentina di centimetri, che fuoriesce dalla schiena e si collega a un anello di ancoraggio alla croce. Le stesure di colore evidenziano una differenziazione tra volto e incarnati di tronco, braccia e gambe, che plausibilmente appartengono a due distinti cicli pittorici. Il perizoma appare completamente dorato con foglia stesa a guazzo, ma presenta alcune tracce residue, nelle pieghe e sul retro, di una stesura più antica realizzata su tonalità chiare, azzurro, e bordature in oro. In alcune zone le sue superfici sono trattate con una decorazione a rilievo delle stesure di gesso (fig. 4). Le vene e la peluria ascellare sono ottenuti con stucco a rilievo con effetto realistico (figg. 5-6); l'opera, infine, presenta l'incamottatura.

Stato di conservazione

L'opera in questione è stata oggetto di restauro negli anni Novanta e collocata, alla fine dell'intervento, nella posizione originaria; nel *post*-sisma, dopo un certo periodo di permanenza *in loco*, è stata spostata nel luogo di ricovero delle opere presso i magazzini della Curia.

Lo stato di conservazione appare problematico. L'esito combinato degli effetti del sisma, della probabile caduta di materiale dall'alto, delle sollecitazioni dovute ai pur attenti spostamenti, ma soprattutto alle variazioni microclimatiche a cui essa è stata giocoforza sottoposta, ha inne-



7. Durante il restauro, stratigrafia

8. Durante il restauro, pulitura

9. Durante il restauro, pulitura

scato un progressivo processo di indebolimento degli strati preparatori e un loro sollevamento generalizzato, dovuto anche ai ritiri/espansioni volumetrici del supporto. Le superfici dorate e dipinte presentavano sollevamenti importanti e diffusi. In alcuni punti si registravano vere e proprie cadute di colore e fratture piuttosto profonde delle stesure pittorico-decorative.
In alcuni punti si notavano, in aggiunta, segni vistosi di un attacco biologico da insetti xilofagi (piede destro e altre zone), senza poter determinare se in corso o meno.
Le superfici del *Crocifisso* appaiono interessate, oltre che da depositi di particolato e sporcizia di natura organica, da fenomeni di degrado, a carico, in particolar modo, degli interventi di ripresa pittorica.
Le difficili condizioni ambientali in cui l'opera è stata nell'immediato *post*-sisma sembrano avere inciso sull'equilibrio cromatico di ritocchi e velature determinando aree di annebbiamento da una parte (torace, fianco) e di inscurimento ossidativo dall'altra (soprattutto sulle gambe).

Intervento di restauro
L'opera è stata messa in sicurezza con velinature localizzate prima del trasporto in laboratorio, dove sollevamenti e decoesioni sono stati trattati in maniera definitiva con fermature effettuate tramite inserimento di adesivi e successiva pressatura. In seguito sono stati effettuati test di solubilità dei solventi e test con soluzioni acquose tamponate a pH variabile. Valutati i risultati dei test si è proceduto ad approfondire alcuni punti, con una serie di saggi di pulitura a partire dalle zone tergali in prossimità delle braccia e poi, a seguire, in numerosi altri punti.
Si è potuto constatare come, al di sotto della stesura attualmente visibile, esistesse uno strato più antico, piuttosto scuro e caratterizzato da un'accentuata crettatura.
I risultati delle analisi specifiche hanno confermato queste valutazioni, evidenziando una stratigrafia in cui, al di sotto della stesura più esterna, si accerta la presenza di uno strato di sostanza proteica che va anche a infiltrarsi nel cretto della stesura sottostante più antica (fig. 7).
Verificato con un'ulteriore campagna di saggi che la stesura sottostante fosse conservata uniformemente, al di sotto della ridipintura al netto, ovviamente, di lacune anche importanti, si è proceduto all'eliminazione completa del film più recente con applicazione di *solvent gel* polare e successiva rimozione meccanica a bisturi (figg. 8-9).
Un ulteriore passaggio ha interessato lo strato di sostanza proteica che abbiamo scelto di mantenere in quanto fortemente compenetrato nella stesura sottostante. Tuttavia su di esso si è intervenuti assottigliandolo in maniera modulata al fine di ottenere una leggibilità complessiva delle superfici e ricollegarle a quelle del volto che sembrava aver subito, in un passato intervento, un'operazione analoga anche se più radicale.
Le superfici dorate del perizoma sono state ripulite con applicazione di un'emulsione gelificata apolare.

Intervento integrativo
Una volta raggiunto omogeneamente il livello della stesura pittorica più antica e uniformate le superfici attraverso l'assottigliamento modulato dello strato proteico sopra descritto, si è potuto apprezzare in pieno l'intento fortemente realistico dell'autore, che ha descritto cromaticamente le colpiture e i lividi, volumetricamente le vene, i copiosi sanguinamenti e la peluria, con un risultato complessivo di accentuata drammaticità.
A questo punto si è passati alla fase di integrazione cromatica delle superfici mantenendo, dove possibile, le stuccature a gesso dei precedenti interventi e realizzandone di nuove ove opportuno. Le superfici così preparate sono state trattate con una texturizzazione mirata al raccordo delle stesse con le parti originali adiacenti e successivamente integrate cromaticamente con la tecnica del tratteggio. Tutte le superfici sono state infine protette con una stesura di prodotto sintetico modulato al fine di ottenere, attraverso un risultato più o meno opaco, una lettura equilibrata delle diverse parti dell'opera in un contesto organico.

40. Maestro ispano-fiammingo
Trittico
(*Assunzione della Vergine*, *San Sebastiano*, *Santo vescovo*)
fine del XV - inizio del XVI secolo

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
91 × 64 cm

iscrizioni
sul cartiglio del *Santo vescovo*: «[…]TINUS»; sul cartiglio del San Sebastiano: «SCS SEBAS[…]»

provenienza
Penna in Teverina (Terni), chiesa di Santa Maria della Neve (dal 1705)

collocazione
Penna in Teverina (Terni), chiesa di Santa Maria della Neve

scheda storico-artistica
Stefania Furelli

relazione di restauro
Chiara Munzi, Giuseppe Ammendola, Roberto Saccuman, Marco Cardinali

restauro
Keorestauro s.n.c. di Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola; Roberto Saccuman s.n.c. (risanamento del supporto)
con la direzione di Stefania Furelli (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria)

indagini
Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. di Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, Matteo Positano, Roma (indagini diagnostiche), Stefano Ridolfi (riprese XRF)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Rimasta singolarmente inedita fino a oggi, la tavola raffigurante l'*Assunzione della Vergine* era esposta al pubblico, prima del restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, nell'ultimo altare laterale destro dell'aula di Santa Maria della Neve a Penna in Teverina (Terni).
A favorirne l'oblio da parte degli studiosi sono state determinanti le pesanti ridipinture che ne offuscavano la leggibilità e la quasi totale mancanza di documentazione.
Di qui la difficoltà a identificare la committenza e ad accertare l'antica pertinenza dell'opera alla chiesa.
La parrocchiale di Penna è documentata dal 1276 ed era in origine dedicata a Santa Maria (***Rationes decimarum Italiae* 1952**, n. 8026), poi *ad Nives* dal 1772 a opera di monsignor Tommaso Struzzieri, come ricorda l'epigrafe murata in controfacciata.
Sicuramente si trattava di un edificio di ampiezza inferiore, rispetto a quello attuale, poi ristrutturato e ampliato tra la fine del Cinquecento e il Seicento, in ossequio ai precetti tridentini elaborati proprio in quegli anni in materia di edifici sacri.
Sull'architrave del portale della modesta facciata, spartita da paraste, è incisa un'iscrizione che recita «Simon de Arcangelis p[res]b[ite]r fieri fecit anno d[omi]ni MCCCCCCI», fissando a questa data la riedificazione della chiesa.
Per ricostruirne l'assetto dopo i lavori e verificare l'eventuale presenza della tavola e la sua collocazione originaria, gli unici indizi utili si possono ricavare dalle visite pastorali, svolte a partire dalla fine del Cinquecento, i cui resoconti mi sono stati resi noti verbalmente dall'archivista Emilio Lucci che con meritoria cura li custodisce nell'Archivio Diocesano di Amelia.
Dalla visita Lazzari del novembre 1573 e da quella Camajani dell'anno successivo sappiamo dell'esistenza dell'altare maggiore e di quattro altari laterali, della Vergine, presumibilmente del Rosario, di San Rocco, della Confraternita dei Disciplinati e di Sant'Antonio.
A distanza di dieci anni uno di questi altari, l'ultimo a sinistra, viene dedicato al Crocifisso da Maharbale Orsini, signore del piccolo feudo di Penna, acquistato dal padre Giancorrado il 7 dicembre 1502 (Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini II, A XX.25) ed ereditato dopo la sua morte dal fratello, Pierfrancesco II Orsini del ramo di Castello, detto Vicino, noto come il committente del Sacro Bosco di Bomarzo (**Koller 2013**, pp. 710-712; **Melardi 2013**, pp. 269-280).
Una radicale campagna di lavori di rifacimento interessò la chiesa dal 1637, quando fu ampliata la zona presbiteriale e vennero costruiti i sei altari laterali nelle rispettive nicchie (visita Perotti, 1637), ma ancora nessuna notizia trapela sulla tavola dell'*Assunta*.
La prima menzione dell'antica ancona potrebbe risalire al 1705, riferita dalla visita Crispino che accenna all'«icona Beatissimae Virginis» collocata «retro altare maius».
A questa data, dunque, l'opera si trovava dietro l'altare maggiore, in una posizione prestigiosa, verosimilmente nella sua forma originaria di trittico a sportelli (ricostruita graficamente grazie agli indizi emersi durante l'intervento di restauro), al centro l'*Assunzione della Vergine* con la Madonna orante, incoronata da Dio Padre e circondata da angeli e negli sportelli laterali *San Sebastiano* e un *Santo vescovo*. Sul retro delle ante sopravvivono soltanto tracce di policromia indecifrabili.
Nel 1716 il trittico quattrocentesco fu sostituito dalla tela firmata nello stesso anno dal pittore ortano Pietro Albi, raffigurante la *Madonna con Bambino e san Valentino*, prete e martire, incorniciata da vistosi raggi dorati (***Pittura del '600 e '700* 2000**, pp. 46-47).
Per fare posto alla tela settecentesca, l'antico trittico fu brutalmente resecato sui lati per essere alloggiato all'interno di una mostra d'altare lignea e trasferito dall'altare mag-

Prima del restauro, l'opera nella mostra d'altare, Penna in Teverina (Terni), chiesa di Santa Maria della Neve

Dopo il restauro

Prima del restauro, senza e con ex voto

giore alla seconda nicchia a destra, come conferma la visita Renzoli del 1732 che ricorda quest'altare dedicato all'Assunta e di patronato degli Orsini.

Oggetto di particolare culto, l'immagine fu omaggiata da numerosi *ex voto* fissati sulle parti laterali del dipinto, cuori, monili, lamine d'argento raffiguranti oranti inginocchiati, di cui due rivolti verso la Vergine e una moneta pontificia, coniata nel 1774, in tempo di sede vacante, *terminus post quem* per la datazione dei piccoli oggetti devozionali. Tra questi anche una medaglia in filigrana d'argento, presumibilmente ottocentesca, su cui è raffigurata la traslazione della cappella lauretana. Se ne deduce che Penna in Teverina, poco distante dalla via Amerina, era inclusa nell'itinerario che i pellegrini percorrevano per raggiungere il sacello della Santa Casa (**Grimaldi 1991**, pp. 225-359)

Dopo la Seconda guerra mondiale, tra il 1945 e il 1946, nell'ambito di deprecabili lavori di consolidamento, furono demoliti l'altare maggiore, sostituito da quello attuale, due altari laterali, il pulpito, le decorazioni dell'abside e il piano pavimentale in cotto insieme alle tombe terragne. La tavola evidentemente fu risparmiata dalla distruzione per la venerazione di cui godeva e fu spostata con tutta la sua mostra d'altare settecentesca nella nicchia confinante, l'ultima a destra, dove si trovava prima del restauro.

Non avendo, allo stato attuale delle conoscenze, documentazione anteriore al 1705, occorre procedere con un'attenta analisi stilistica e iconografica dell'opera, mai tentata finora.

A un primo sguardo si impone subito l'assoluta estraneità del dipinto al contesto umbro sia per il peculiare trattamento delle pieghe, la fisionomia del volto della Vergine sia per le scelte cromatiche, i colori saturi dell'azzurrite, del cinabro e della brillante lacca rossa, oltre l'intensa tonalità dei verdi e dei gialli e la luminosità della foglia d'oro che impreziosisce alcuni dettagli. L'aspetto generale rimanda a un maestro che esibisce un linguaggio fiammingo, sul finire del XV secolo.

Questa iniziale suggestione sembra trovare conferma nel disegno soggiacente, visibile in parte a occhio nudo, eseguito a mano libera dallo stesso autore del dipinto che dimostra un'impeccabile impostazione del disegno e una sicurezza del tratto non comune, senza peraltro utilizzare mezzi meccanici di trasposizione da un modello. Si nota poi come la stesura pittorica completi il disegno che non pianifica tutto, ma fornisce le linee guida mai disattese, senza ripensamenti, se non minimi dettagli, finanche le ombreggiature, rese da brevi tratteggi paralleli, e l'ombra portata della gamba destra del san Sebastiano.

Ciò detto, e tenendo conto del fatto che la tavola è mutila, non può sfuggire che dal dipinto traspare anche una cultura figurativa italiana, basti solo considerare l'accurata resa anatomica del san Sebastiano.

Prima del restauro, retro

Riflettografia IR

Questa coesistenza di linguaggi figurativi diversi va valutata anche alla luce dei dati emersi dalle analisi, relativi ai materiali e alla tecnica impiegata: si tratta di tempera stesa su legno di pioppo, mentre il linguaggio dei pittori fiamminghi è indissociabile dalla tecnica a olio su legno di quercia.

Un maestro capace di imitare l'*ars nova*, senza conoscerne le tecniche esecutive.

Prima di ipotizzare una complicata e, almeno in questo caso, indimostrabile circolazione di artisti e/o modelli, resta da considerare attentamente l'iconografia.

Poco significativa la presenza del trasognato *San Sebastiano* su uno dei due sportelli laterali che fa risalire la commissione di quest'opera a una delle tante epidemie di peste, molto frequenti a partire dal sesto decennio del XV secolo (**Cannata 1968**, coll. 786-789).

Di difficile identificazione il santo vescovo, raffigurato sull'altro sportello, che ha come unico attributo un libro. Del suo nome, scritto sul cartiglio in lettere capitali, si conservano solo le ultime lettere «[… TINUS», per cui tra i possibili candidati vanno indicati san Martino (**Liverani 1967**, coll. 1248-1291; **Kaftal 1978**, coll. 692-704; **Kaftal 1952**, coll. 708-714; **Kaftal 1965**, coll. 756-757), vescovo di Tours, venerato in tutta Europa, talvolta raffigurato imberbe e in abiti vescovili, e sant'Agostino, dottore della Chiesa e vescovo di Ippona, tradizionalmente barbato, mentre qui è ritratto con un aspetto giovanile, forse seguendo una variante attestata per lo più in ambito fiammingo, ma non vi sono ulteriori elementi certi a sostegno della riconoscibilità di sant'Agostino (**Trapé, Croce 1961**, coll. 428-600; **Kaftal 1978**, coll. 96-102; **Kaftal 1965**, coll. 125-145; **Kaftal 1952**, coll. 100-114; **Cosma, Pittiglio 2015**). Si può escludere invece che si tratti di san Valentino, poiché il santo venerato a Penna non è il vescovo di Terni, ma il prete e martire romano, ritratto con camice e casula nella tela settecentesca tuttora collocata dietro l'altare maggiore (Celletti 1969, coll. 896-897; Amore 1969, col. 899; **Kaftal 1978**, coll. 1032-1038).

Se la questione agiografica relativa all'esistenza di un san Valentino di Terni e un san Valentino di Roma resta difficile da risolvere, va comunque preso atto che storicamente sono documentati due culti paralleli e il patrono di Penna in Teverina non era vescovo ma presbitero e martire (**Palombi 2009**, pp. 474-476)

Una preziosa indicazione, emersa grazie al restauro, è fornita da un dettaglio finora non visibile perché ricoperto durante l'intervento settecentesco, ossia una falce di luna, antico simbolo pagano di castità, su cui la Vergine poggia i piedi. Il crescente lunare caratterizza Maria di Nazareth, sin dall'età medioevale, come *Regina Coeli*, ma in un contesto diverso, di frequente in relazione alla Madonna in Umiltà (**Simi Varanelli 2008**, pp. 148-

Dopo il restauro, particolare con il volto della Madonna tra gli angeli

Dopo il restauro, particolare con il santo vescovo e un angelo

Dopo il restauro, particolare con l'abito della Madonna e la falce di luna

149, figg. 44, 46; p. 152, fig. 50, p. 163, fig. 53, p. 209, fig. 88; **Refice 1996**, p. 31 sgg.)

Il tema iconografico adottato a Penna in Teverina, invece, è rarissimo a questa data e in ambito italiano, dove si diffonderà solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento per rappresentare l'Immacolata Concezione, mentre l'Assunta segue l'iconografia consueta che prevede la Vergine circondata da angeli, ma assisa in trono. Va precisato, ma si affronterà l'argomento in altra sede, che l'iconografia dell'Assunta e quella dell'Immacolata Concezione sono strettamente correlate, come del resto lo sono i due temi sul piano teologico, in quanto è sempre Cristo redentore che libera Maria anche dalla corruzione del corpo dopo la morte (**Roschini, Balic, Raes *et al.* 1967**, coll. 814-962; **Valerio 2017**, pp. 96-105).

Tornando all'analisi iconografica, è sorprendente che l'immagine scelta dal maestro di Penna si ritrovi nella penisola iberica, segnatamente nel dipinto raffigurante la *Morte e Assunzione della Vergine* di Bartolomé Bermejo, quasi sovrapponibile al tipo iconografico adottato in Umbria (**Caporaletti 2013**, fig. 111; ***La pintura gòtica* 2003**). Molto simile – ma in questo caso gli angeli sono sei, manca l'Eterno e non si tratta dell'Assunzione della Vergine, ma di una sua apparizione ai Domenicani – l'immagine dipinta da Pedro Berreguete (**Stoichita 2002**, p. 65, fig. XIV). In questo secondo esempio è interessante notare che la luna è scura, come nel dipinto di Penna, e la scena è ambientata in una chiesa dove l'altare maggiore è decorato da un piccolo trittico a sportelli, pressoché identico a quello di cui si discute.

Le affinità iconografiche sono così stringenti da far supporre che il dipinto di Penna in Teverina abbia avuto origine proprio nel clima pittorico ispano-fiammingo, segnatamente valenzano-catalano. Altri indizi rafforzano questa ipotesi, da un punto di vista tipologico. Il capitello fogliato e sormontato da un abaco esagonale, su cui poggia san Sebastiano, è identico a quelli raffigurati su due sportelli, probabili laterali di un trittico, conservati a Fiesole nel Museo Bandini e attribuiti a Vrancke van der Stockt (**Collobi Ragghianti 1990**, p. 41, fig. 40). Allo stesso autore sono riferiti con certezza gli sportelli del *Giudizio Universale*, decorati da capitelli molto simili, esagonali ma privi di foglie, a Valencia sin dal 1495 (**Limentani**

Virdis 2007, p. 156). Estranea all'ambito italiano è anche la particolare forma del pastorale dorato, caratterizzato dall'estremità ricurva fogliata che ricade sul bastone. Questa tipologia si ritrova in Francia, nella Cattedrale di Evreux, attributo di un santo vescovo, sin dalla fine del XIV secolo (***La pittura francese*** **1999**, fig. 59), e in una statua reliquiario raffigurante *San Martino di Tour* a Limoux del XV secolo (**Liverani 1967**, col. 1262). Il pastorale è dipinto nel 1480 tra le mani di sant'Agostino dal Maestro della Leggenda di sant'Orsola, nella *Madonna in trono col Bambino tra quattro santi*, proveniente da Bruges (***San Nicola da Tolentino*** **2005**, p. 160, fig. XXII), e da Bartolomé Bermejo (***La pittura spagnola*** **1995**, p. 148, fig. 169) e, infine, in una tavola attribuita a Jaime Baço Jacomart (***La pittura spagnola*** **1995**, p. 141, fig. 162) datata alla metà del XV secolo, e conservata nella Cattedrale di Valencia. L'ascendenza fiamminga, formale e iconografica, insieme all'italianismo di questo pittore, può spiegarsi solo se ricondotta all'ambito valenzano, dove non sarebbe contraddetta neanche dalla tecnica e dai materiali impiegati.
Per quali vie il trittico sia pervenuto nel piccolo centro umbro, feudo della prestigiosa famiglia Orsini, non è dato sapere, si può solo sperare che il proseguire degli studi permetta di individuare quale colto committente abbia scelto un dipinto, sicuramente apprezzato come esempio della ricercata ed esotica pittura fiamminga, da esporre nella piccola chiesa di Santa Maria, suscitando l'ammirato stupore dei suoi contemporanei.

Bibliografia
Inedita.

Relazione di restauro

Dalle indagini radiografiche è emerso che nella versione attuale il dipinto è composto dalle tre assi originali in legno di pioppo, smontate e ritagliate lungo tutti i bordi durante un intervento settecentesco, nuovamente accostate tra loro a spigolo vivo e incollate. Le tavole appartengono a una struttura che originariamente doveva essere un trittico a sportelli (fig. 1). L'osservazione di alcune tracce riscontrate sull'opera ha consentito di elaborare graficamente e in maniera molto plausibile l'aspetto del manufatto antico: le estremità superiori delle tre tavole hanno mantenuto parzialmente sia l'inclinazione che la cuspide doveva avere, sia il margine della policromia; inoltre, la presenza dei segni delle ribattiture delle cerniere del tipo ad anello che servivano per richiudere gli sportelli laterali, corrispondenti alle due tavole laterali con i santi, convalida l'ipotesi che tale opera in origine fosse un trittico richiudibile. Sul retro le assi laterali presentano tracce di policromia originale, coperta durante un successivo intervento da una decorazione a finto marmo visibile a oggi sull'intera superficie. Si suppone che sul retro della tavola centrale fossero presenti in origine due traversine fissate con chiodi. La preparazione sul fronte è costituita da più strati a base di gesso e colla con inclusi di quarzo. I peculiari tratti stilistici e fisionomici, evidentemente estranei alla pittura italiana, trovano conferma nelle caratteristiche del disegno sottogiacente, assimilabile a quello riscontrato in numerose opere fiamminghe tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento (si veda immagine riflettografica in scheda storico-artistica). Si tratta di un disegno a pennello dal tratto generalmente piuttosto largo e più sottile nei tratti del volto della Madonna, e dal *ductus* geometrizzante con numerosi tratteggi paralleli per l'indicazione delle ombre. La qualità corsiva dell'impostazione grafica è correlata alla sua funzione

1. Tavola dipinta, ipotesi di ricostruzione grafica

di riferimento, non stringente per la definizione di dettaglio, che è affidata alla stesura pittorica, come appare ben evidente negli angeli e ancor più nella figura mutila di san Sebastiano. La variante più importante segnalata dalla riflettografia infrarossa rispetto all'immagine del dipinto non riguarda tuttavia le modeste modifiche in corso di esecuzione, bensì la sparizione dell'attributo iconografico centrale della Vergine. All'infrarosso infatti è emersa in trasparenza la falce della luna al di sotto della ridipintura azzurra − anch'essa riferibile al restauro del XVIII secolo − che, prima del presente intervento, ricopriva l'intera campitura del fondo. I profili curvilinei sotto i piedi della figura nonché le indicazioni chiaroscurali a tratteggio si sono presentati del tutto omogenei alle tracce grafiche descritte. La resa radiografica della composizione, seppure confusa dall'immagine del supporto e della pittura sul *verso* della tavola, aggiunge alcune informazioni interessanti. Gli incarnati si presentano notevolmente radiopachi, con le aree chiare ai raggi X che corrispondono alle luci dipinte e che in alcuni casi, come nell'addome del san Sebastiano, ritagliano sagome più ampie poi velate in ombra. Tale radiopacità, proporzionale alla stesura piuttosto corposa e dal *ductus* rilevato, appare differenziarsi dalla resa ai raggi X caratteristica degli incarnati nella tecnica fiamminga, generalmente piuttosto scuri per la stesura a velature traslucide. Al contrario, nella piccola pala di Penna in Teverina, osserviamo al di sopra del disegno dai tratti fiamminghi una tessitura compatta di piccole pennellate corpose, brevi e insistite sulle luci, lunghe e filiformi lungo i profili chiari delle vesti. Tale tessitura si compone anche di campiture sovrapposte, come l'analisi stratigrafica ha verificato nelle luci della veste dell'angelo in basso a destra, dove il giallo in luce, a base di litargirio secondo l'ipotesi formulata dall'analisi XRF, è steso su una base bruna. L'analisi XRF ha permesso anche di identificare un verde a base di rame per il manto del santo

2. Durante il restauro, retro, prima dell'intervento di pulitura

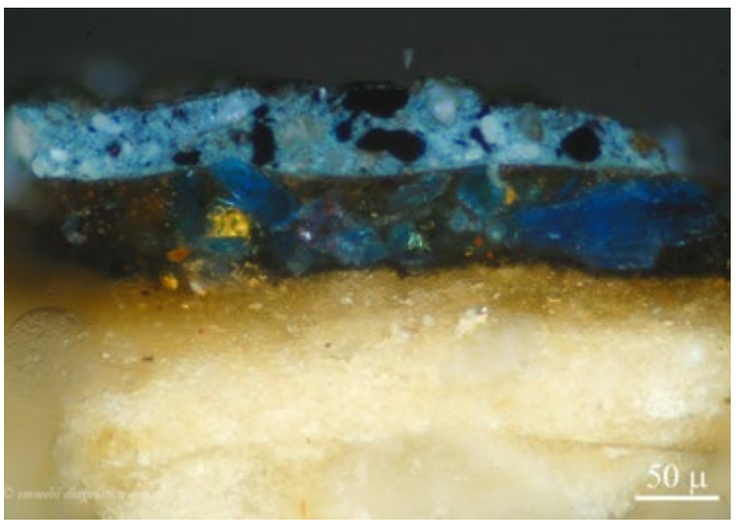
3. Durante il restauro, retro della tavola, tassello di pulitura

vescovo e quelli dell'angelo in alto a destra e in basso a sinistra. Inoltre si è riscontrata la presenza dell'oro nell'aureola di Dio Padre, in quella della Vergine e nell'ala dell'angelo in basso a sinistra. Raffinata è anche la stesura composita delle ali dei due angeli di destra, realizzate a cinabro con ombreggiature a base di una lacca rossa, presumibilmente kermes. Per quanto concerne il fondo, il blu della campitura originale è costituito da una miscela di azzurrite in legante a colla, stesa su una sottile imprimitura di nero carbone. Su questa miscela è stato successivamente steso uno strato azzurro, a base di un pigmento di natura organica, l'indaco, che è stato presumibilmente impiegato anche per la campitura sul *verso* della tavola, come suggeriscono i dati dell'analisi XRF. Infine va segnalato che le analisi di spettroscopia infrarossa hanno riscontrato, sia sulla campitura rossa dell'ala sia su quella blu del fondo originale, la presenza di materiale organico di natura proteica e non sono emerse tracce riconducibili a un legante oleoso. Ciò confermerebbe un insieme di dati materiali e tracce compositive, che non suggerisce una matrice culturale univoca nella tecnica pittorica della pala e che merita un'approfondita considerazione.

La tavola di Penna in Teverina ha subito con certezza due interventi precedenti: la trasformazione sia strutturale che pittorica del XVIII secolo e un intervento di revisione nel XX secolo, legati con ogni probabilità a lavori di ammodernamento della chiesa di Santa Maria della Neve. Durante il primo intervento furono smontate le traversine originali della tavola principale e il trittico a sportelli fu smembrato, resecato e privato della cornice con lo scopo di farne una tavola unica sulla quale applicare *ex voto*. Dalle indagini RX emerge la presenza di chiodi metallici a sezione quadrangolare lungo i bordi, che servivano a fissare la cornice di contenimento alla tavola, inserita all'interno della nicchia d'altare in cui dal XVIII secolo è rimasta fino a oggi. Sul retro dell'asse principale sono visibili, ai margini, zone di piallatura che hanno messo in luce le numerose gallerie dovute ad attacchi di insetti xilofagi; questa operazione è stata eseguita per raccordare i diversi spessori delle assi dopo l'incollaggio delle stesse. Una preparazione con uno spessore disomogeneo, stesa senza creare una superficie piana, accoglie la decorazione a finto marmo. Come già descritto, sul fronte dell'opera una spessa e corposa stesura ricopriva i fondi andando a scontornare le figure della Madonna tra angeli, del Padre Eterno e dei santi. Sono state individuate all'interno delle lacune della pellicola pittorica, ridipinture sul Padre Eterno, sul cartiglio e sulla metà del volto di san Sebastiano, sul naso dell'angelo in basso a sinistra e sul manto del santo vescovo. È plausibile credere che resecando le tavole si siano verificate cadute

4. Dopo il restauro, retro della tavola

5. Durante il restauro, rimozione della colla stesa sul retro



6. Prelievo su fondo blu del fronte, stratigrafia su sezione lucida

nelle zone perimetrali delle stesse e che durante l'intervento settecentesco le parti mancanti siano state grossolanamente riproposte. L'intervento novecentesco è consistito in ritocchi alterati e debordanti sulla pellicola pittorica originale, a volte stesi su stuccature improprie come mostra la foto UV (zona centrale della veste della Madonna; base del capitello di san Sebastiano; linea di costruzione del capitello di sinistra, realizzata direttamente all'interno della lacuna della preparazione e a diretto contatto con il legno di supporto). Tutta la superficie è stata ricoperta da una vernice, imbrunita nel tempo. Durante questo intervento, sul retro dell'opera sono stati realizzati ritocchi limitati a piccole aree ed è stato steso uno spesso strato di colla animale su tutta la superficie, con lo scopo di fissare le zone sollevate del finto marmo settecentesco e di ravvivarne i colori.

La tavola è apparsa fin da subito in un precario stato conservativo. I numerosi *ex voto* (collane, rosari, anelli, medaglie, cuori in metallo e sagome di devoti su lamina ritagliata) erano in parte ossidati, come i chiodi che li fissavano al supporto ligneo. Un'ampia fessura parzialmente passante si estendeva dal capitello alla coscia di san Sebastiano e sul margine superiore della stessa tavola, attraversando il cartiglio. Le pesanti ridipinture e gli strati di vernice ossidata non consentivano una lettura chiara. Molti i fori di chiodo di *ex voto*. Attraverso le abrasioni della pellicola pittorica che interessavano il manto della Vergine e la porzione inferiore della veste dell'angelo in alto a destra, sono visibili la preparazione e le tracce del disegno preparatorio. La stesura pittorica del retro della tavola si presentava in stato di avanzato degrado: la colla animale stesa durante l'intervento novecentesco aveva causato un effetto di arricciamento della pellicola pittorica e della preparazione sottostante che apparivano fortemente irrigidite e deadese (figg. 2-5).

A seguito di un'attenta campagna di indagini diagnostiche e di test mirati alla valutazione dei materiali e delle metodologie da usare per il restauro, è stato progettato il delicato intervento. In accordo con la direzione lavori, i fondi di ridipintura che scontornavano le figure sono stati rimossi gradualmente con *solvent gel* appositamente formulati. In questo modo è stato possibile riscoprire la stesura pittorica originale, parzialmente abrasa ma ben conservata nonché l'elemento iconografico della Madonna che era stato ricoperto nel XVIII secolo: la falce di luna (figg. 6-7). Sono state invece mantenute tutte le ridipinture eseguite durante l'intervento settecentesco sulle figure, mentre le stuccature e i ritocchi pittorici novecenteschi sono stati rimossi e l'intera superficie pulita con miscele solventi supportate. Sul retro è stato messo a punto un trattamento particolare mirato alla riattivazione e successiva rimozio-

7. Durante il restauro, rimozione ridipintura fondo blu, particolare della falce di luna sottostante

ne della colla e alla riadesione delle scaglie sollevate; la riattivazione della colla è stata eseguita tramite l'ausilio di un supportante ecosostenibile derivante da un'alga marina, in grado di inglobare soluzioni acquose e al tempo stesso di trattenerle in superficie (Nevek). Una volta riattivata la colla è stato possibile sfruttarla per fare riaderire le scaglie al legno mediante l'ausilio del calore del termocauterio. In una seconda fase sono stati rimossi i residui di colla con soluzioni solventi (figg. 3-4). Questa delicata operazione è stata preliminare al risanamento del supporto ligneo e alla messa in opera di una nuova struttura di contenimento.

I margini delle fessure, staccati ma ancora aderenti, sono stati fissati con adesivo di tipo vinilico e riallineati il più possibile quelli che non lo erano in modo da recuperare il corretto piano del dipinto sia sul fronte sia sul retro. Essendo entrambe le superfici dipinte, è stato necessario garantire l'adesione dei margini introducendo come riempitivo una pasta di legno, in modo da colmare i vuoti esistenti e limitare l'inserimento di tasselli in legno alle zone marginali, con lo scopo di ridurre al massimo l'asportazione di legno originale. Questa minima perdita è purtroppo irrinunciabile per garantire un'adeguata superficie dove far aderire il nuovo inserto e perciò la buona conservazione del manufatto. Il legno impiegato per realizzare gli inserti è della stessa specie dell'originale, ovvero pioppo, con caratteristiche tecnologiche molto simili. La nuova struttura di contenimento che è stata adottata è costituita da una coppia di traversine, le quali forniscono un piano d'appoggio a cui la tavola farà da riferimento nei futuri movimenti. Questi nuovi elementi sono stati realizzati in legno di rovere, a struttura lamellare in modo da farli aderire al piano del *verso* della tavola seguendone la linea d'imbarcamento, posizionati nella parte superiore e inferiore della tavola per tutta la larghezza. I nuovi vincoli di tipo elastico, opportunamente regolati, garantiscono una sufficiente rigidità al sistema e contemporaneamente sono in grado di reagire alle fluttuazioni dimensionali a cui la tavola è sottoposta quando i parametri ambientali che governano il legno subiscono delle variazioni. Questo controllo è stato ottenuto applicando delle molle in acciaio a spirale tronco conica la cui compressione è opportunamente regolata mediante un dado alla vite resa solidale alla tavola. Il carico applicato è in funzione delle caratteristiche della tavola. Le viti su cui agiscono le molle sono fissate al retro della tavola attraverso un inserto in legno incollato, senza quindi arrecare danni al supporto originale (fig. 4). Terminate le operazioni di risanamento, si è proceduto, dopo una preliminare verniciatura, alla stuccatura delle lacune del supporto e degli strati preparatori. La reintegrazione ha previsto l'uso di colori ad acquerello usati mimeticamente sulle stuccature di minore estensione e con la tecnica del tratteggio su quelle più grandi. Le abrasioni dei fondi sono state reintegrate a tono, per consentire un migliore leggibilità e fruibilità dell'opera. A seguito di un'ulteriore verniciatura tutta la pellicola pittorica, incluse le ridipinture del XVIII secolo, è stata equilibrata cromaticamente con leggere velature di colori a vernice.

Sul retro, le aree abrase, le lacune e le microlacune della pellicola pittorica sono state reintegrate mimeticamente con colori ad acquerello, con lo scopo di ricostituire l'unità della decorazione. È stato scelto di non stuccare, invece, tutte le lacune della preparazione, in quanto la presenza di zone a vista del legno di supporto, opportunamente equilibrate, non avrebbe compromesso la lettura d'insieme. La superficie dell'opera, sia sul fronte sia sul retro, è stata infine nebulizzata con una vernice finale semilucida.

41. Vincenzo Foppa
(Bagnolo Mella, Brescia, tra il 1427 e il 1430;
Pavia, documentato dal 15 maggio 1458 -
Brescia, morto tra il 31 maggio 1515
e il 16 ottobre 1516)
San Girolamo in preghiera
secondo lustro del nono decennio del XV secolo

tecnica/materiali
tempera e olio su tela

dimensioni
44,1 × 29,3 cm; 46,9 × 31,6 cm (con cornice)

iscrizioni
firmato in basso a sinistra su un cartiglio: «OPVS VINCENTII FOPPA»

provenienza
collezione ingegner Consonni; Guglielmo Lochis, 1847; in Accademia Carrara per legato Guglielmo Lochis, 1866, n. 66

collocazione
Bergamo, Accademia Carrara (inv. 623)

scheda storico-artistica
Laura Paola Gnaccolini

relazione di restauro
Barbara Ferriani

restauro
Barbara Ferriani

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano); Giovanni Valagussa (Accademia Carrara)

indagini
Duilio Bertani (riflettografie); Barbara Ferriani s.r.l. (indagini UV); Thierrry Radelet, Barbara Ferriani s.r.l. (indagini in falso colore)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

San Girolamo è raffigurato in un dialogo di grande intensità interiore con il Cristo crocifisso, il viso appena levato dal libro che regge nella sinistra, la mano destra che si indica il petto, come a significare la singolarità della chiamata, davanti a una grotta spoglia e scabra, sua abitazione in questo periodo di meditazione e di deserto. Davanti a lui su un parapetto della stessa roccia è un libro chiuso (che un maldestro restauro – probabilmente quello di Pelliccioli nel 1932 – aveva trasformato in un minuscolo cappello cardinalizio), a indicare l'intensità del suo studio e della sua meditazione; sua sola compagnia un leone mansueto che occupa lo spazio in primo piano e allude all'episodio della guarigione miracolosa della zampa ricordato dalla leggenda agiografica, testimonianza della purezza interiore a cui l'asceta è pervenuto (**Russo 1987**, p. 141). Tutto il paesaggio vive di una straordinaria vibrazione luministica, che si propaga da sinistra, anzitutto con delicatissimi tocchi d'oro a punta di pennello a illuminare la morfologia delle rocce, squadro per squadro, con qualche piccolo tocco che accende anche l'interno della grotta, i ciuffi di cespugli e i rami secchi; poi il 'parapetto' e il terreno in primo piano, percorso come dal fremito di piccole onde, mentre un chiarore perlaceo accende il cielo all'orizzonte. Tocchi d'oro a punta di pennello illuminano anche il braccio orizzontale della croce, un asse di legno fissato su un albero vivo. Molto franto è il panneggio della semplice veste grigio perlaceo, aperta sul petto scabro, dove si esercita abitualmente la penitenza del santo, ritratto nel deserto di Chalcis (San Girolamo, *Lettera XXII ad Eustochium*, cfr. **Russo 1987**, p. 202): qui però il sasso risulta assente e resta forse solo un'ombra della zona percossa, mentre l'artista si concentra su un gesto della mano che segnala il grande coinvolgimento emotivo del santo nel dialogo in corso.
La sensazione che viene trasmessa è di grande intimità e intensità, quasi un rapimento mistico, che doveva coinvolgere fortemente il fedele in preghiera davanti a questa piccolissima tavoletta. Girolamo nella letteratura devozionale di secondo Quattrocento – in particolare in Hieronymus, *Vita et transitus* (cfr. pseudo-Eusebio Cremonensis, *Epistola de morte Hieronymi*, cfr. **Migne 1877**, col. 242; *Bibliotheca Hagiographica Latina* 1898-1899, p. 577 n. 3866), un testo latino diffuso dapprima in forma manoscritta, tradotto in volgare e stampato a Venezia intorno al 1471 (**Gesamtkatalog 1978**, nn. 9455-9458, 9465-9474) – viene celebrato come la replica vivente di Cristo, colui che tra tutti i santi risulta il suo più fedele imitatore. La sua iconografia si sviluppa in parallelo arrivando

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con il crocifisso

Dopo il restauro, particolare il volto di san Girolamo

a esaltare la sua unione mistica con Dio (**Russo 1987**, pp. 174-175, 211, 214, 216, 238-242). In questa accezione egli diviene un santo particolarmente caro ai movimenti di rinnovamento della vita religiosa tramite l'eremitismo e la vita contemplativa, che si affermano nella seconda metà del XV secolo, a Venezia come altrove, ad esempio nei Gerolamini e nei Francescani dell'Osservanza, e a un committente legato a questa rinnovata spiritualità certo il quadretto doveva essere destinato.

Il dipinto giunse in Accademia Carrara nel 1866 dalla collezione del conte Giacomo Lochis, dove lo vide ancora Giovanni Morelli (**1865**) che lo giudicò, nonostante i restauri, «vero e bello», e Emil Jacobsen (1896), che lo considerò, per la sua struttura luministica, uno dei quadri più belli della collezione. Data 1867 la segnalazione del restauratore Giuseppe Fumagalli a proposito di «una sensibile mancatura nella mano destra», a cui certo dovette porre rimedio il restauro da lui condotto negli anni 1868-1869. Ai danni del tempo alludono anche Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (**1871**; **Gabrielli 2002**), che ne lodano l'accuratezza di esecuzione, apprezzabile nonostante ridipinture moderne e vernici, nel tratteggio tagliente reso con oro in conchiglia, la forza dello squadro della testa, le rozze mani da contadino, un po' meno il panneggio spigoloso eccessivamente spezzato, mentre già molto svelate dovevano essere le zone in tempera bruna, che addirittura «repels the eye». In un successivo intervento Morelli (**1886**), seguito da Gustavo Frizzoni (**1897a**), giudica l'opera della fase giovanile di Foppa, mentre Constance Jocelyn Ffoulkes e Rodolfo Maiocchi (**1909**), lodandone l'alta qualità nell'invenzione e nei dettagli e la geologia delle rocce particolarmente convincente, ne tentano una collocazione cronologica più tarda, in parallelo con il polittico per Santa Maria delle Grazie a Bergamo (Milano, Pinacoteca di Brera; oggi con una datazione che oscilla tra la seconda metà degli anni Ottanta e il 1500 circa, cfr. **Agosti 2003**, p. 58 e Facchinetti, in ***Vincenzo Foppa* 2003**, pp. 260-61 cat. 81; Quattrini, in ***Bramante a Milano* 2014**, pp. 207-208, cat. V.8) (così **Venturi 1915**); suggeriscono quindi in una nota un confronto con il *San Girolamo* di Castelvecchio di Jacopo Bellini, termine di paragone che la critica successiva non sempre ha considerato come opportuno. Agli anni Novanta pensa Wilhelm Suida (**1909**).

Dopo la lettura longhiana (1929) del dipinto come opera giovanile dell'artista, «il primo quadro [...] caravaggesco dell'arte italiana», per la forte presa realistica e la fonte di luce laterale, forse anche a causa dello stato di conservazione non perfetto, il piccolo e prezioso dipinto non ha goduto di grandissima fortuna critica ed è stato per lo più considerato di datazione giovanile, in contemporanea con *I tre crocifissi* (Bergamo, Accademia Carrara,

Dopo il restauro, particolare con la mano destra di san Girolamo

Dopo il restauro, particolare con il leone

cfr. la scheda 24 in questo catalogo) o poco dopo (Lechi, Panazza, in ***La pittura bresciana*** **1939**; ***Kunstschätze*** **1948**; **Wittgens 1948**; ***Arte lombarda*** **1958**; **Ottino della Chiesa 1955**, 1961, **1967**; **Russoli 1962**; **Castelfranchi Vegas 1983**; **Natale 1987**). Soltanto in tempi abbastanza recenti Marco Rosci (**1990**) torna a proporre per l'opera una cronologia leggermente più avanzata, ai primi anni Sessanta. In un più articolato intervento Giulio Bora (comunicazione orale 1992, in **Balzarini 1996**, p. 58; **Bora 1999**, pp. 21-22) legge il dipinto nel percorso che porta l'artista al superamento dello spazio prospettico-lineare e a un uso atmosferico delle ombre, con un procedimento empirico che si approfondisce nel corso degli anni in parallelo con le sperimentazioni leonardesche, raggiungendo nella tavola qui in discussione un riscontro sorprendente con la *Vergine delle rocce* (**Bora 1999**, p. 21). Lo studioso propone un confronto con il *Martirio di san Sebastiano* (Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco), opera che «nasce dalla stessa esperienza luministica, oltre che tecnica e compositiva» (p. 22), e di conseguenza una datazione agli anni Novanta. La figura emerge «dal fondo cupo della roccia rilevata da una fonte di luce fortemente angolata», ma «le forme tendono a perdere consistenza per gli scarti chiaroscurali oltre che per il complesso gioco delle vibrazioni luministiche», con un risultato che «sembra quasi porsi quale rimeditazione e riproposizione sul piano pittorico degli effetti luministici realizzati dalla contemporanea scultura lignea lombarda nei rilievi delle grandi ancone a cui probabilmente Foppa si ispira qui anche per l'invenzione della figura sbalzata sul cupo sfondo roccioso». La datazione viene anticipata al 1485 circa da Maria Grazia Balzarini (**1997**, pp. 32-33), in diretto parallelo con la soluzione leonardesca della pala per San Francesco Grande.

L'ipotesi di un contatto con Leonardo non convince Pietro C. Marani (**1993**) e neppure Giovanni Agosti (**1996**), che ritiene il dipinto un precedente alla *Vergine delle rocce*, spiegabile semmai con la «linea ferrarese della pittura lombarda». Tuttavia la critica (con l'eccezione di Ballarini 2010, p. 1050) risulta sempre più propensa a riconoscere nell'opera gli esiti di un contatto con Leonardo all'altezza della prima versione della *Vergine delle rocce*, con una datazione che oscilla tra gli anni Novanta (**Klumpp 2002**) e una più plausibile collocazione nel secondo lustro degli anni Ottanta (Facchinetti, in ***Vincenzo Foppa*** **2002**; Romano, in ***Vincenzo Foppa*** **2003**; Albertario, in *Accademia Carrara* c.d.s.).

Foppa affronta il soggetto con grande originalità, rinnovando l'iconografia tradizionale più antica del san Girolamo penitente che si batte il petto, con quella del santo che medita nel deserto, che avrà poi grandissima fortuna in area veneta. Per fare questo attinge ai modelli

della sua formazione e recupera la grandissima intensità emotiva del dialogo con il Crocifisso del *San Girolamo penitente* di Jacopo Bellini (Verona, Museo di Castelvecchio, cfr. **Eisler 1989**, fig. 60), di cui ricalca per così dire la posa, spostando soltanto più a destra, in posizione meno centrale, il Crocifisso. Porta però alle estreme conseguenze la vigorosa indagine naturalistica del volto del santo, quasi stralunato dall'ascesi, le sopracciglia aggrottate, lo sguardo concentrato, la bocca che si apre a un dialogo intenso e coinvolgente. L'alta temperatura emotiva si accompagna a una grande saldezza plastica del corpo vigoroso, per nulla fiaccato dall'ascetismo, le spalle larghe, le mani piccole un po' callose, la testa fortemente volumetrica, una sottile resa chiaroscurale dell'incarnato, che potrebbe ricordare la *Madonna col Bambino* di Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, cfr. Facchinetti, in ***Vincenzo Foppa*** **2002**, p. 139, cat. 73; in ***Vincenzo Foppa*** **2003**, p. 206, cat. 57: 1487-89 circa), e che testimonia di un avvenuto incontro con Bramante. Nella riflettografia (eseguita da Duilio Bertani nell'ambito del restauro per *Restituzioni 2018*) si apprezza un disegno veloce e sicuro, dai caratteristici tratti corti e spezzati.

La sottigliezza dei lumi, il trattamento dell'incarnato (nonostante le molte svelature), la tipologia delle rocce (seppure di ormai lontana ascendenza mantegnesca) sembrano testimoniare una riflessione già sulle opere milanesi di Leonardo, con soluzioni che faranno scuola per tutta una serie di miniatori lombardi (come Birago e soprattutto Matteo da Milano). Ciononostante, deve essere rimasto un *fil rouge* con il Veneto, dal momento che la soluzione del crocifisso composto da una semplice asse orizzontale su un albero che dà foglie (assente nel prototipo di Jacopo Bellini e dalla pur ampia produzione di Giovanni Bellini dedicata a questo soggetto) si ritrova singolarmente nel *San Girolamo* eseguito da Vittore Carpaccio nel polittico commissionato dal canonico Martin Mladosich per la chiesa di Santa Anastasia a Zara (**Russo 1987**, pp. 211, 215, fig. 41).

Nel restauro si è deciso di limitare al minimo l'intervento pittorico, nella consapevolezza che lo stato di conservazione era molto compromesso già nell'Ottocento e con il desiderio di far apprezzare il più possibile la materia pittorica originale, di grandissima qualità nonostante le molte svelature, che spesso arrivano a far trasparire il disegno preparatorio sottostante.

Bibliografia

Lochis 1858, p. 37; **Morelli 1865**, p. 37, n. LXX; **Crowe, Cavalcaselle 1871**, pp. 2-3; **Lochis, Baglioni 1881**, p. 95; **Morelli 1886**, p. 409; **Jacobsen 1896a**, p. 263; **Jacobsen 1896b**, p. 19; **Berenson 1907**, p. 219; **Frizzoni 1897a**, pp. 22, 51; **Ffoulkes, Maiocchi 1909**, pp. 129-131; **Suida 1909**, p. 480; **Venturi 1915**, p. 854, fig. 559; **Nicodemi 1925**, p. 27; **Longhi 1968** (1929), p. 101; **Morassi 1932**, p. 653; **Venturi 1930**, p. 17; **Morassi 1934**, p. 20; **Berenson 1936**, p. 71; **Lechi, Panazza, in *La pittura bresciana* 1939**, p. 31 cat. 3; **Boselli 1947**, p. 298; Dell'Acqua, in ***Kunstschätze*** **1948**, p. 237, cat. 661; **Wittgens 1948**, pp. 20, 93, tav. XVI; **Baroni, Samek Ludovici 1952**, pp. 147-148; **Ottino della Chiesa 1955**, p. 72; F. Mazzini, in ***Arte lombarda*** **1958**, p. 98, cat. 297, tav. CIX; ***Pittura lombarda*** **1959**, p. 61; **Russoli 1962**, p.n.n.; **Arslan 1963**, p. 930; **Ballarin 1963**, p. 160, n. 11; **Cipriani 1963**, p. 114; **Ottino della Chiesa 1967**, p. 44; **Castelfranchi Vegas 1983**, p. 240; **Natale 1987**, p. 76; Rossi, in ***Gerolamo Savoldo*** **1990**, pp. 272-273, cat. IV.18a; *Prestiti* 1990, pp. 131-132; **Rosci 1990**, pp. 356-357; **Fiorio 1993**, pp. 48, 64, n. 32; **Marani 1993**, p. 374; **Balzarini 1996**, pp. 57-58, fig. 20; **Agosti 1996**, p. 81; **Balzarini 1997**, pp. 32-33, 111, fig. 63; Facchinetti, in ***Vincenzo Foppa*** **2002**, p. 140, cat. 74; **Gabrielli 2002**, pp. 106-110, 112, fig. 175; **Klumpp 2002**, I, pp. 156-157; **Ballarin 2010b**, p. 1050; Romano, in ***Vincenzo Foppa*** **2003**, pp. 208-209 cat. 58; **Romano 2011**, pp. 105-107; Albertario, in ***Accademia Carrara*** c.d.s.

1. Indagine in fluorescenza ultravioletta

Relazione di restauro

Il dipinto è realizzato su una tavola di pioppo posta con la fibratura verticale rispetto alla base. Il pioppo, frequentemente utilizzato come supporto nella pittura italiana tre-quattrocentesca, fu usato anche da Foppa per quasi tutti i suoi dipinti su tavola, a eccezione di alcune opere tra cui la *Vergine con il Bambino* e il *Ritratto di gentiluomo* (Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, rispettivamente catt. 257 e 264), realizzati su tavole di noce e il *San Cristoforo* (Denver Art Museum, Samuel H. Kress Foundation, inv. E-IT-18-XV-931), per il quale è stato rilevato un supporto in essenza di tiglio.

Ottenuta da un taglio subradiale, la tavola misura 46,9 × 31,6 cm per uno spessore di circa 1,5 cm. I segni obliqui visibili sul *verso*, riconducibili alle tracce della lavorazione originale eseguita a sgorbia, indicano che non sono state effettuate riduzioni dello spessore del supporto, mentre la presenza di gallerie aperte lungo i margini ne testimonia una leggera decurtazione. Non si evidenziano tracce di traverse, ma unicamente un piccolo scasso nella parte inferiore sinistra, di cui non appare chiara la natura. Le stesure pittoriche non giungono fino ai margini del supporto e lasciano vi-

2. Indagine in riflettografia

3. Indagine in falso colore

sibile un bordo non dipinto di circa 1,5 cm. I margini rialzati e irregolari delle stesure pittoriche, dipinti con colore nero, ci indicano che al momento dell'applicazione della preparazione era presente, lungo i bordi della tavola, una cornice lignea. Si poteva trattare della cornice definitiva oppure di una sorta di telaio provvisorio, applicato per controllare le deformazioni del legno durante le fasi esecutive.

Sebbene non siano state effettuate analisi stratigrafiche, ma unicamente indagini riflettografiche, riprese in fluorescenza ultravioletta e in falso colore (figg. 1-3), appare facilmente individuabile la tecnica esecutiva dell'opera. Sopra una preparazione di colore chiaro − probabilmente eseguita con gesso e colla, com'era usuale al tempo − l'artista realizza il disegno preparatorio. A differenza di altre sue opere, dove compaiono incisioni, tratti a punta metallica e spolvero, nel *San Girolamo* si individua unicamente un disegno a pennello, molto fluido e veloce, eseguito con tratti a volte ripetuti, che non solo definiscono i volumi e gli ingombri, ma delineano anche i particolari anatomici, l'andamento della veste del santo e del drappo del Cristo, i contorni dell'albero e la morfologia della roccia posta alle spalle del santo. Il disegno è poi rifinito con ulteriori tratti a pennello, realizzati con un colore più scuro, che sottolineano ed enfatizzano alcune linee compositive. Non si individuano particolari variazioni rispetto alla stesura finale: un solo pentimento nella mano destra del santo, dove il pollice è stato leggermente spostato in fase esecutiva sulla destra, e l'occultamento della parte posteriore del leone che, benché delineata, è stata poi coperta dal tronco che regge il crocifisso.

L'artista realizza le stesure pittoriche principalmente con tempera grassa, a base di uovo − come riscontrato nella maggior parte delle sue opere − ma anche con stesure e velature che sembrano eseguite con un *medium* oleoso. Come proprio del *modus operandi* dell'artista, si ritrovano le tecniche esecutive caratteristiche della pittura tardogotica aggiornate alle nuove sperimentazioni tecnico-compositive che caratterizzano la seconda metà del Quattrocento. Negli incarnati del santo e del Cristo, anziché la colorazione grigio-argentea caratteristica del Foppa, che si avvaleva, come da tradizione, di un sottofondo di colorazione grigio-verde ottenuto con biacca, nero carbone e terra verde, troviamo una stesura realizzata con pigmenti di tonalità ambrata. Molto particolare risulta in questo dipinto l'utilizzo delle lumeggiature che, in una sapiente ricerca di effetti luministici, ven-

4. Macrofotografia delle lumeggiature eseguite con biacca

5. Macrofotografia delle lumeggiature eseguite con polvere d'oro

6. Macrofotografia delle lumeggiature eseguite con polvere d'argento

7. Macrofotografia delle lumeggiature eseguite con polvere d'argento

gono realizzate principalmente con tocchi di polvere argentata, raramente dorata, modulati con velature di diversa intensità. I 'tocchi' di biacca (fig. 4) sono infatti utilizzati solo per illuminare dettagli della vegetazione, come i cespugli posti sulla sinistra della roccia, gli incarnati e le vesti, mentre tutte le altre lumeggiature sono eseguite con polveri metalliche (figg. 4-7). Si rilevano lumeggiature dorate sul Crocifisso, nell'aureola, sui dorsi dei libri e, inaspettatamente, nelle pupille del leone. Tutte le altre lumeggiature sono realizzate con

8. Durante il restauro, dopo la pulitura

polvere d'argento, ottenendo effetti che, solo a prima vista, possono essere equiparati a quelli ottenuti con l'oro a conchiglia, come nelle lumeggiature realizzate sulla roccia, o con i 'tocchi' a biacca, come nei sassi posti sul selciato e nelle fronde degli alberi. Come già riportato da Giovanni Battista Cavalcaselle, che evidenzia come l'opera fosse già a quei tempi contraddistinta da «una tinta scura biggiastra infuocata» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 205 [= 12266], fasc. V, f. 10*v*], prima del restauro la superficie appariva profondamente oscurata da vecchie vernici alterate che non permettevano la corretta lettura dei valori cromatici originali. L'esame ravvicinato, eseguito con l'ausilio della fluorescenza ultravioletta (fig. 1), evidenziava, oltre alla vecchia vernice fortemente ossidata, numerosi interventi di reintegrazione pittorica eseguiti in momenti differenti. Si individuavano limitati restauri superficiali, con fluorescenza più accentuata, e ampie reintegrazioni sottostanti la vernice, che sembravano essere state eseguite non solo per occultare impoverimenti delle stesure originali, ma anche per ridefinire elementi compositivi. In particolare, si rilevavano rifacimenti in corrispondenza della mano sinistra del santo, del libro e del cappello posto sulla roccia e ampie velature eseguite principalmente nella parte destra della roccia e sul leone. Le indagini riflettografiche e in falso colore (figg. 2-3) confermavano, in queste aree, la presenza di impoverimenti delle stesure pittoriche, come pure l'affiorare della preparazione nel cielo, nella figura del santo e nel leone, laddove anche a un esame a occhio nudo si individuava il disegno preparatorio sottostante. In migliore stato di conservazione appariva invece la parte restante del dipinto, in particolare la porzione di roccia posta sulla sinistra in cui le diffuse lumeggiature sembravano perfettamente conservate. Solo in alto al centro si rilevava una lieve fessurazione del supporto che nel tempo era stata oggetto di interventi di stuccatura e reintegrazione pittorica.

I primi test di pulitura hanno permesso di appurare che, utilizzando miscele solventi a bassa e media polarità, era possibile rimuovere la vecchia vernice e la maggior parte dei vecchi restauri, eseguiti con colori a base di vernice, senza intaccare le stesure originali e, in particolare, le fitte lumeggiature ad argento e oro e le successive velature. Si è pertanto proceduto alla loro rimozione riportando in luce le stesure originali che, come già evidenziato, nella parte destra erano state particolarmente impoverite a seguito di drastici interventi di pulitura (fig. 8). In corrispondenza della mano destra del santo, del libro e del cappello sono emerse invece ridipinture a olio che, una volta rimosse, hanno evidenziato una diversa composizione originaria. Inspiegabilmente in questa zona le stesure pittoriche erano state assottigliate o parzialmente rimosse: nella parte inferiore della mano destra vi era una grossa lacuna che lasciava a vista la preparazione, già citata nel 1867 dal restauratore Giuseppe Fumagalli (Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 30, fasc. 344) e un notevole assottigliamento era visibile sulla campitura rossa del libro. Laddove vi era il cappello cardinalizio, si è appurato che l'artista aveva invece dipinto un libro i cui margini apparivano ancora perfettamente leggibili malgrado l'assottigliamento della superficie e l'impoverimento della stesura rossa. Vi erano, inoltre, numerose stuccature fuori livello che sormontavano le stesure originali. Dopo avere proceduto alla loro rimozione o, qualora possibile, alla loro revisione, sono stati effettuati ristabilimenti localizzati della corretta adesione delle stesure pittoriche al supporto, operando con colletta di coniglio (1:14) e avvalendosi dell'ausilio del termocauterio. Il supporto ligneo è stato disinfestato con permetrina diluita in ragia dearomatizzata e la lieve fessurazione presente sul margine superiore è stata revisionata.

Si è infine proceduto alla stuccatura delle lacune, mediante gesso di Bologna e colla di coniglio; alla reintegrazione pittorica delle stuccature e all'abbassamento di tono degli impoverimenti delle stesure originali mediante acquerelli e colori a vernice. Sulla superficie è stata infine applicata una stesura nebulizzata di vernice.

42. Maestro dei polittici crivelleschi
(attivo negli ultimi decenni del XV secolo)
Madonna con Bambino, detta 'Madonna del Cardello'
1490-1500 circa

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
143 × 75 cm (cuspidata)

provenienza
Caramanico Terme (Pescara), chiesa di San Francesco

collocazione
Caramanico Terme (Pescara), Palazzo Comunale

scheda storico-artistica
Marco Vaccaro

relazione di restauro
Cornelia Dittmar

relazione tecnico-scientifica
R&C Art s.r.l.

restauro
Restauro Dipinti di Cornelia Dittmar, Chieti

con la direzione di Maria Filomena Gatta e l'assistenza tecnica di Mario Salomone (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della Città dell'Aquila e dei Comuni del Cratere)

indagini
Mirella Baldan (R&C Art s.r.l.); ufficio tecnico CTS s.r.l.: Leonardo Borgioli (indagini chimiche)

Scheda storico-artistica

La prima citazione dell'opera, la cui storia critica è piuttosto esigua, si deve all'erudito abruzzese Antonio De Nino, che la trovò «quasi ignorata» all'interno del Municipio di Caramanico e ne diede notizia in un reportage sul bacino del fiume Orte. L'identificazione è garantita dalla descrizione puntuale: «una tavola del sec. XV, con timpano ad arco acuto, alta m. 1,40 e larga 0,75. Vi è l'effige di una Madonna seduta col Bambino diritto sul ginocchio destro [...]. Il Bambino, che ha la mano destra in alto con tre dita aperte, e la sinistra che stringe un volatile, è coperto di velo, di cui la Madonna tiene sollevato un lembo». Lo studioso indicò anche la provenienza e una sconcertante traversia conservativa, giustamente sottolineata dall'esclamativo: «In origine, questa tavola stava nella Chiesa di San Francesco per copertura di tetto!» (**De Nino 1896**, pp. 449-450). L'indicazione fa sospettare le problematiche condizioni del dipinto, ma le pratiche per il restauro cominciarono solo nel 1913, quando Lionello Venturi lo segnalò, unitamente ad altre due tavole caramanichesi, al soprintendente Cantalamessa. Il restauratore Pier Giuseppe Colarieti Tosti, incaricato di una perizia, poté verificare i numerosi danni e l'urgenza dell'intervento: ottenuti i finanziamenti dal Ministero, il restauro si concentrò sulla riconnessione dell'ancona, divisa in due pezzi, e sul recupero della parte superstite della cornice, coeva alla pittura e decorata con un motivo a quadrati e losanghe (**Lucandri 2001**, pp. 89-91, 195). Tornata a Caramanico, l'opera fu ricollocata in Municipio, presso la stanza del sindaco: qui la osservò Pietro Piccirilli, che ne suggerì anche un primo inquadramento stilistico, affiancandola al trittico della vicina chiesa di San Maurizio, da lui considerato di area crivellesca (**Piccirilli 1915**, p. 271). Del trittico di San Maurizio si tornò a parlare negli anni successivi (fu assegnato da Roberto Cannatà a una figura provvisoriamente nominata 'Maestro di Caramanico', per il quale Enrico Santangelo ha proposto il nome storico di Francesco da Rieti; **Cannatà 1981**, pp. 58-59; **Santangelo 2017**, pp. 80-84), mentre la tavola della *Madonna del Cardello* venne totalmente dimenticata dalla critica: un oblio durato fino ai recentissimi studi di Enrico Santangelo, che, alla vigilia del restauro nell'ambito di *Restituzioni*, l'hanno attribuita al Maestro dei polittici crivelleschi (**Santangelo 2017**, pp. 127-133). La figura del Maestro dei polittici crivelleschi fu delineata da Ferdinando Bologna nel 1948, quando lo studioso isolò un gruppetto di opere, quasi tutte riconducibili a polittici, fino a quel momento riferite a Cola dell'Amatrice o allo sfuggente Giacomo da Campli, assegnandole a «un maestro tenue e intimidito», i cui caratteri di gusto erano detti crivelleschi, ma si svolgevano «interamente entro i limiti del crivellismo di Pietro Alamanno» e confinati «in una garbata graficità di linea» (**Bologna 1948**, pp. 367-370). Le opere erano accomunate anche dall'originaria pertinenza a chiese francescane abruzzesi legate alla riforma dell'Osservanza, che in quegli anni raggiungeva il suo fulgore: Sant'Angelo d'Ocre, San Giovanni di Capestrano, Santa Maria del Paradiso di Tocco da Casauria (dov'era l'unica tavola con inscritta una data, il «1489») e Santa Maria delle Grazie di Teramo. Legato all'Osservanza era anche il convento di Sant'Andrea a Chieti, sede di un attivissimo *scriptorium* e probabile luogo d'origine delle due opere che completavano il catalogo del Maestro, il polittico già in collezione Harewood e la tavola del Suffragio, rimasta nella città teatina ma pervenuta al museo comunale dalla locale chiesa dei Conventuali. La marcata unitarietà della serie favorì i consensi della critica e, fatta salva una precisazione sulle tavole teramane, risultate incongrua unione di due polittici mutili (**Carandente 1960**, p. 12), il gruppo non fu più messo in discussione; d'altra parte, escludendo alcuni estemporanei riferimenti marchigiani, i tentativi di allargare il corpus si tradussero nel ripescaggio di una figura simile allo «pseudo Giacomo da Campli» tratteggiato da Enzo Carli (**1942**, p. 184-197), e a una riconsiderazione, da parte dello stesso Bologna, del polittico di Sant'Angelo Magno ad Ascoli, prima escluso e poi dubitativamente accettato come possibile «punto d'arrivo dell'arricchimento avviato con i pannelli teramani» (**Ludovici 2003**, pp. 252-266; **Bologna 2006**, p. 473).
In relazione alla tavola di Caramanico, il riferimento al Maestro dei polittici crivelleschi risulta quasi istintivo, nel momento in cui si ravvisano elementi tipici dell'artista quali l'espressione delicatamente assorta della Vergine, il gesto con cui solleva il velo del Bambino, tenendolo tra il pollice e l'indice, la stretta del Figlio sul cardellino, tutte ripetizioni di quanto realizzato nel polittico di Ocre; un'osservazione più attenta restituisce analogie 'morelliane' come la lieve asimmetria degli occhi della Madre, il taglio più netto della palpebra destra o le fossette pronunciate ai lati della bocca e collegate alle labbra attraverso una sottile linea scura. Non mancano similitudini tecniche, ad esempio nel panneggio della tunica che, stretta in vita da un cordone, disegna pieghe tubolari con linee sottili, spezzate all'altezza del grembo. Prima del restauro, la parte bassa del manto era percorsa da grevi e angolose pennellate, dissonanti rispetto allo stile del Maestro e rivelatesi frutto di un'antica ridipintura non eliminata dall'intervento di Colarieti Tosti. La rimozione ha restituito all'intera zona un aspetto coerente, nonostante lacune e abrasioni: sono tornate apprezzabili le pieghe filiformi, tipicamente tracciate sulla

Dopo il restauro

Prima del restauro

Dopo il restauro, particolare con la Madonna e il Bambino

guida di lievi incisioni della tavola, e il pigmento originale residuo, costituito da azzurrite. Qualche traccia ha consentito di comprendere come pure i risvolti, ridipinti con colore scuro, fossero originariamente di una tonalità più chiara, non dissimile da quella utilizzata nei polittici della serie; con questi coincide il gusto per le decorazioni a foglia d'oro, stampigliate lungo tutto il manto della Vergine a fingere ricami floreali, in parte ritrovati anche sui bordi e presenti sullo scollo sotto forma di caratteristiche pseudo lettere, nelle quali Piccirilli voleva scorgere una data (**Piccirilli 1915**, p. 271), ma che mi sembrano piuttosto una fantasiosa imitazione delle iscrizioni di stile bizantino.

Fin qui, le similitudini: non si possono tuttavia sottovalutare un numero importante di differenze, alcune delle quali sottintendono un'evoluzione nei modelli figurativi di un artista che, nel gruppo di opere note, si era mostrato decisamente costante e conservativo. La rinuncia al fondo oro e l'inserimento di un trono con schienale e braccioli non costituisce una semplice variazione tipologica, ma tradisce il tentativo di introdurre una più moderna concezione spaziale e un respiro monumentale; intenti dimostrati anche dalla posa del Bambino, che, rinsaldati gli instabili appoggi dell'esempio di Ocre, si produce quasi in una posa di contrapposto. Nella stessa direzione va il disegno che però, nell'arrotondare le linee e nel marcare i contorni, perde qualcosa dell'originario nitore, frutto di un tratto preciso e tagliente.

È possibile, come sospetta Santangelo (**2017**, p. 129) e suggeriva implicitamente già Piccirilli, che lo stimolo ad aggiornare il crivellismo di provincia con ispirazioni che potremmo genericamente definire centroitaliane, provenga da un incontro con il pittore del trittico di San Maurizio, che, al di là della possibile identificazione con Francesco da Rieti, può considerarsi ambasciatore, lungo le vie centromeridionali

Dopo il restauro, particolare con il volto del Bambino

Dopo il restauro, particolare con il cardellino

Dopo il restauro, particolare con il manto della Madonna

Dopo il restauro, particolare con la decorazione a foglia d'oro del manto della Madonna

dell'Abruzzo, di una cultura di 'confine' non priva di fascinazioni antoniazzesche. Il risultato è un'opera che può essere accolta nel catalogo del Maestro dei polittici crivelleschi a patto di registrarne le specificità, considerarne la difficile storia conservativa e collocarla al termine del percorso finora conosciuto, nell'ultimo decennio del XV secolo, a qualche anno di distanza dal pannello datato di Tocco.

Va aggiunta una glossa riguardo l'ubicazione originaria dell'opera: l'attribuzione al Maestro dei polittici crivelleschi avvalora di per sé la provenienza da San Francesco, luogo degli Osservanti di Caramanico; la più tarda notizia di un'appartenenza alla chiesa di Santa Maria, tramandata da Piccirilli (**1915**, p. 271), è difficilmente ritenibile: mentre il comune acquisì proprietà e arredi della soppressa chiesa francescana, non avrebbe avuto alcun titolo per appropriarsi di un'opera della parrocchia; il legame con San Domenico, indicato nella schedatura del 1897 (citata da **Lucandri 2001**, p. 90), appare poco affidabile, dal momento che riporta la pertinenza a un trittico (nessuna traccia di un tale assemblaggio è emersa nel restauro). Va osservato che la tavola non è citata nemmeno nell'inventario steso al momento della soppressione dei Minori Osservanti di San Francesco, nonostante la dettagliata descrizione di arredi e dipinti presenti in chiesa e sagrestia (ASCh, Intendenza di Abruzzo Citra, Monasteri Soppressi, b. 3): circostanza che però, a ben vedere, risulterebbe compatibile con lo sciagurato riuso segnalato da De Nino.

Bibliografia

De Nino 1896, pp. 449-450; **Piccirilli 1915**, p. 271; **Carli 1942**, pp. 184-197; **Bologna 1948**, pp. 367-370; **Carandente 1960**, p. 12; **Moretti 1968**, pp. 84-89; **Cannatà 1981**, pp. 58-59; **Carli 1998**, pp. 226-228; **Lucandri 2001**, pp. 89-91, 193, 195; **Ludovici 2003**, pp. 252-266; **Bologna 2006**, p. 473; **Bologna 2009**, pp. 204-207; **Arbace, in *Il Rinascimento danzante* 2011**, pp. 58-62; **Santangelo 2017**, pp. 80-84, 127-133

Relazione di restauro

Descrizione

La Vergine, seduta su un trono monumentale con il viso leggermente rivolto verso sinistra (figg. 1-2), sorregge con la mano destra il Bambino in piedi, mentre con la sinistra solleva l'elegante velo trasparente che lo avvolge. Gesù stringe con la mano sinistra un cardellino; la destra, invece è sollevata in atto benedicente. Una cornice fissa e decorata, con rombi neri e quadrati rossi, contorna l'opera sostituita nelle sue parti mancanti da listelli lignei con la stessa sagomatura (fig. 3). Non sono state rilevate tracce a sostegno della supposizione che il dipinto fosse stato il pannello centrale di un polittico, come ipotizzato da alcuni critici.

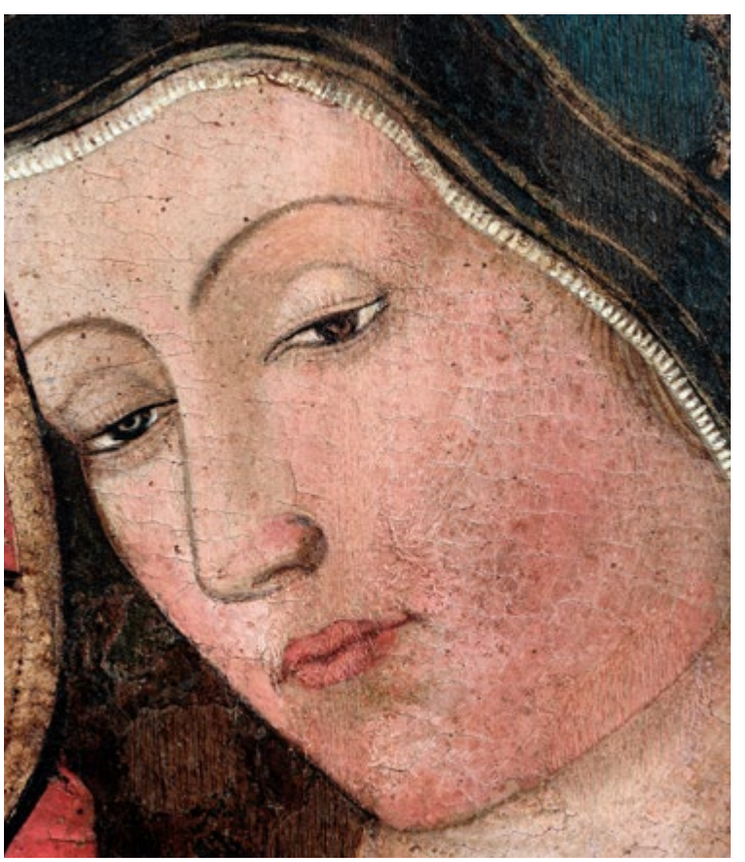
Stato di conservazione

Durante le operazioni di restauro si è potuto accertare che il dipinto aveva subito almeno due precedenti interventi di restauro: il primo, presumibilmente condotto nel Sette-Ottocento, e il secondo, peraltro ben documentato, eseguito nel 1913 dal restauratore Pier Giuseppe Colarieti Tosti (**Lucandri 2001**, pp. 89-91, 193).

Al primo intervento si possono probabilmente ascrivere: la ridipintura del manto della Madonna di colore verde nerastro, stesa sopra a grossolane pennellate più chiare con le quali si è voluto rendere più plastico il rilievo delle pieghe, puntualmente interrotte per lasciare ancora visibili i fiori dorati del decoro; le stuccature molto dure che sbordano sulla pittura originaria. Queste lacune così stuccate furono reintegrate con colori a olio che oramai sono completamente polimerizzati e solo parzialmente rimovibili, soprattutto sul volto della Vergine.

Il secondo intervento di restauro, a differenza dei rimaneggiamenti eseguiti in passato, si caratterizza per alcuni aspetti 'colti', quali l'uso *ante litteram* di reintegrazioni distinguibili eseguite a tratti incrociati: un *modus operandi* questo, che anticipa la moderna

1. Prima del restauro, particolare del viso della Vergine



2. Dopo il restauro, particolare del viso della Vergine

3. Dopo il restauro, particolare della cornice

4. Durante il restauro, particolare della pulitura con Nevek

reintegrazione a tratteggio teorizzata da Cesare Brandi e messa poi a punto dall'Istituto Centrale del Restauro solo nel 1946, in occasione del restauro degli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella chiesa della Verità nell'omonima città: alcune di queste reintegrazioni sono state conservate, come negli angoli in basso in alcune zone marginali del dipinto. Le cautele adottate da Colarieti Tosti inducono a pensare che lo stesso non possa essere l'autore della ridipintura del manto della Madonna, che deve essere stata eseguita precedentemente. Occorre aggiungere che dalla documentazione sul restauro si evince chiaramente come Colarieti Tosti fosse intervenuto prevalentemente «sul manto della Vergine verso il basso» dove la pellicola pittorica era più rovinata (**Lucandri 2001**, p. 91). Infine va ricordato che le reintegrazioni eseguite dal restauratore riprendono le cromie scure della ridipintura, che doveva dunque essere già esistente.

Dai documenti si evince che il restauro era inoltre consistito nella disinfestazione dei legni, nell'apposizione di rinforzi dal retro con tre traverse rigide avvitate, in consolidamenti e reintegrazioni della pellicola pittorica.

Prima dell'attuale restauro, la pellicola pittorica si presentava coperta da sudiciume e si erano riaperte le giunture verticali tra le tavole che costituiscono il supporto del dipinto. Il manto azzurro (azzurrite, come ha accertato l'analisi del pigmento) presentava numerose ed estese lacune, sollevamenti della pellicola pittorica e abrasioni delle sue dorature, tant'è che queste ultime furono rifatte con colore giallo, come si può notare nelle decorazioni 'a fiore' sul manto della Madonna. Altre dorature erano presenti sul nastro decorato con segni calligrafici (ora pressoché persi) che corre lungo i bordi delle vesti, sulle decorazioni apicali dei braccioli del trono, sulle *ramages* della tenda rossa appesa dietro il gruppo figurato e sulle aureole.

Il *verso* era macchiato da colature e da stuccature non rifinite.

Tecnica d'esecuzione

Il dipinto è realizzato, con una tecnica che contraddistingue la maggior parte delle opere dell'epoca, su un supporto ligneo composto da due tavole con una giuntura verticale centrale. La pittura è eseguita con colore a tempera su una preparazione a stucco (gesso e colla) su cui sono state incise le linee principali del disegno di riferimento per la successiva stesura dei colori. I contorni delle raffigurazioni sono marcati da una sottile linea nera. Le dorature probabilmente sono state applicate a missione per la tenda e

5. Durante il restauro, pulitura e consolidamento, particolare del Bambino

per i decori delle vesti, e a guazzo su una preparazione di bolo per le decorazioni apicali del trono e le aureole punzonate.
Sulla giuntura verticale, dove mancava il colore, era visibile un frammento di tessuto di una camottatura.

Intervento di restauro
Una volta in laboratorio l'opera è stata esaminata nel dettaglio con l'ausilio di lenti di ingrandimento sia con luce naturale sia artificiale, compresa la lampada di Wood.
Grazie a questa accurata indagine visiva è stata constatata l'esistenza della ridipintura del manto.
Con saggi mirati eseguiti sulla superficie ridipinta si è accertata la presenza di un colore originario su questo panneggio: tali indagini sono state condotte con il bisturi e con alcuni solventi, per testarne l'efficacia circa la rimozione in sicurezza della ridipintura; tuttavia esse non hanno dato i risultati sperati. Si è dunque posta da subito la questione di come la delicata operazione potesse essere eseguita senza danneggiare l'originale. In accordo con Mariella Gatta (direzione lavori) si è deciso di prelevare alcuni campioni della pellicola pittorica dal manto ridipinto e analizzarli per accertarne la composizione fisico-chimica e individuare la procedura più corretta per la loro rimozione.
Nell'attesa dei risultati si è comunque dato corso alla disinfestazione della tavola lignea con il metodo anossido, ossia per sottrazione di ossigeno, all'interno di un involucro ermetico Nitrex.
Si è poi operato sul *verso* del dipinto rimuovendo meccanicamente,

6. Durante il restauro, stuccatura

sempre a bisturi, le grezze stuccature esistenti e pulendo ove necessario il supporto ligneo.
I risultati delle analisi hanno rilevato la presenza di uno strato di origine proteica fortemente alterato e la presenza di alcuni pigmenti in commercio solo a partire dal XVIII secolo, confermando la presenza di una ridipintura *ex post*, in quanto l'opera, attribuita al Maestro dei Polittici crivelleschi, viene datata intorno al 1490. Sulla base di questi risultati, grazie anche ai preziosi consigli di Leonardo Borgioli, chimico del restauro, è stato possibile sviluppare una strategia che ha permesso una più agevole pulitura con rimozione delle soprammissioni impiegando il gel rigido Nevek come veicolo con l'aggiunta di ammoniaca in varie percentuali (figg. 4-5). Il gel è stato riscaldato e applicato per

7. Durante il restauro, particolare in luce radente prima del consolidamento

determinati tempi, a seconda dello spessore, della durezza dello strato da rimuovere e delle condizioni in cui verteva lo strato originario sottostante, iniziando con tempi d'applicazione brevi per poi, ove possibile, aumentarli a seconda della necessità. Una parte dello strato proteico è stato assorbito dal gel e il resto è stato asportato a bisturi sotto lenti di ingrandimento. Le altre zone della pellicola pittorica dove lo strato proteico era assente sono state pulite a tampone con tensioattivo detergente concentrato C 2000 e rifinite a bisturi per rimuovere le innumerevoli deiezioni prodotte dagli insetti.

Le precedenti reintegrazioni sul volto della Vergine con colori a olio sono state conservate per gran parte poiché ancora abbastanza a tono. Per la loro rimozione si sarebbe dovuti intervenire con solventi molto forti che avrebbero potuto danneggiare lo strato originario, qualora ancora esistente. Durante l'abbassamento della vecchia stuccatura verticale, che attraversa anche il volto della Vergine, per recuperare, finché possibile, frammenti della stesura originaria, è stato scoperto il punto d'arrivo della linea superiore dell'occhio, che è più alto di quanto realizzato durante la precedente reintegrazione pittorica (figg. 1-2).

A pulitura ultimata la pellicola pittorica è stata lavata con essenza di petrolio con l'aggiunta di 10% di Mek, per togliere i residui di sporcizia e quelli del solvente utilizzato in fase di pulitura.

La grande stuccatura verticale che interessava a tutta altezza il dipinto, dove le due tavole che compongono il supporto si erano aperte, è stata allargata e incisa a forma di cuneo e quindi ripresa leggermente sotto livello utilizzando lo stucco bicomponente Balsite, reso leggermente più fluido con l'aggiunta di alcol. Si è optato per lo stucco Balsite in considerazione del suo ottimo potere adesivo e della sua maggiore elasticità rispetto allo stucco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio, con il quale, invece, sono state eseguite e rifinite rispettivamente le nuove stuccature e quelle esistenti, compresa quella verticale centrale, in modo da avere una base idonea per le reintegrazioni pittoriche (fig. 6).

La pellicola pittorica sollevata è stata consolidata e abbassata con colla di coniglio, attraverso foglietti di carta giapponese, e con l'impiego del termocauterio praticando così una stiratura locale attraverso fogli di Melinex (fig. 7). Un consolidamento ulteriore di tutta la superficie pittorica è avvenuto applicando la resina Plexisol P 550 in White Spirit e praticando ulteriori stirature localizzate sempre con il termocauterio.

Le reintegrazioni non più idonee dell'ultimo restauro sono state in gran parte rimosse; le reintegrazioni pittoriche sulle stuccature sono state eseguite con la tecnica riconoscibile del tratteggio con colori ad acquerello, mentre le piccole lacune e le abrasioni sono state reintegrate con colori a vernice per il ritocco, al fine di ottenere una migliore presentazione estetica e leggibilità dell'opera. La superficie pittorica, infine, è stata protetta con un leggero strato di vernice Regal Varnish Mat.

Bibliografia

Lucandri 2001, pp. 89-91, 193.

Relazione tecnico-scientifica

L'indagine è stata eseguita allo scopo di individuare la successione stratigrafica dei materiali utilizzati per l'opera e la loro composizione.

Legenda

SS: studio al microscopio polarizzatore in luce trasmessa di sezione sottile trasversale; SL: studio al microscopio polarizzatore in luce riflessa di sezione lucida trasversale; SEM: studio al microscopio elettronico a scansione; XRD: analisi diffrattometrica ai raggi X; TGA: analisi termogravimetrica; EDS: microanalisi chimica elementare alla microsonda elettronica in dispersione di energia; FT/IR: analisi spettrofotometrica all'infrarosso; GCMS: analisi gascromatografica con rivelatore di massa; HPLC: dosaggio dei sali solubili mediante misure conduttimetriche e analisi cromatografica in fase liquida; OM: studio al microscopio ottico da biologia; CMB: colture microbiologiche.

Metodi di prova

Ciascuna prova è stata eseguita secondo i metodi di seguito indicati: il prelievo dei campioni è stato eseguito in conformità alla norma UNI EN 16085:2012; il lessico utilizzato nella descrizione del degrado dei campioni è conforme alla norma UNI11182:2006; la sezione lucida viene allestita secondo le tecniche indicate nella NORMAL 14/83.

Le determinazioni analitiche che non sono normate da metodi ufficiali sono state effettuate nel rispetto di metodi interni di prova.

Ubicazione dei prelievi

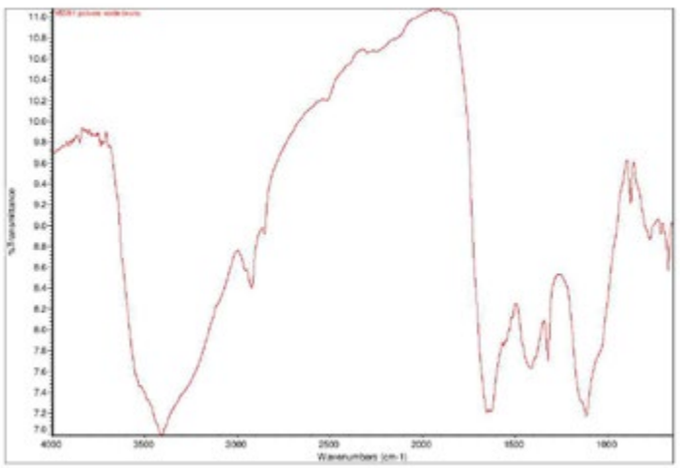
L'ubicazione dei punti di prelievo dei campioni esaminati è risultata dalle indicazioni e dalla documentazione fotografica fornita dal restauratore e riportata per ciascun campione della rispettiva scheda analitica (cfr. *Appendice*).

Risultati analitici

I risultati delle prove effettuate

Analisi											
Sigla campione	Petrografiche e mineralogiche					Chimiche e fisiche				Biologicvhe	
	SS	SL	SEM	XRD	TGA	EDS	FT/IR	GCMS	HPLC	OM	CMB
4538/1							×				
4538/2		×				×					
4538/3						×					

Prospetto delle prove eseguite



4538/1, analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR

vengono riportati, commentati e corredati dalla relativa documentazione fotografica (cfr. *Appendice*).

Conclusioni

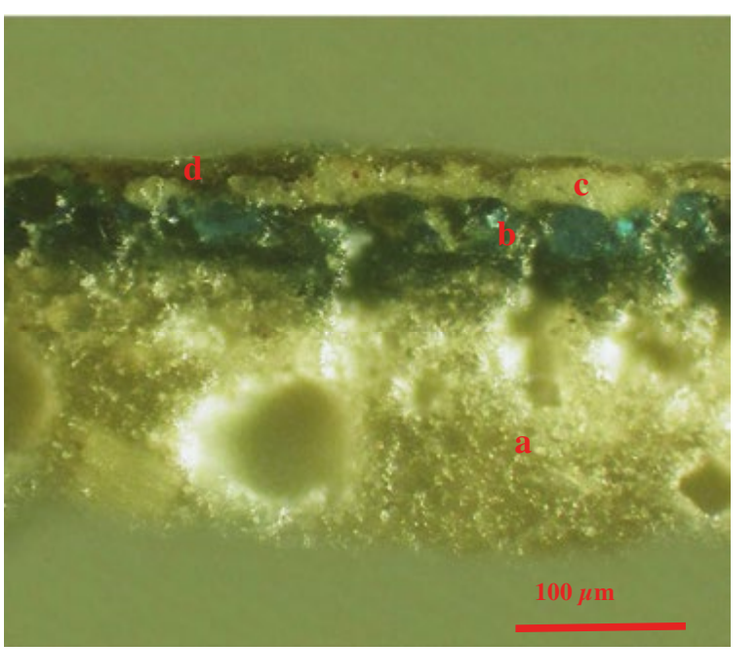
Sulla base dei risultati ottenuti dalle analisi eseguite sui campioni esaminati è possibile concludere quanto segue: *Campione 1*. nel campione di polvere analizzato è stata riconosciuta la presenza sia di fasi inorganiche quali gesso, biacca, silicati e ossalati, sia di fasi organiche quali le sostanze proteiche. In particolare gli ossalati sono interpretabili come prodotto del degrado della sostanza proteica; *Campione 2*. il frammento di pellicola pittorica esaminato risulta costituito da: uno strato di preparazione a base di gesso; uno strato azzurro-verdastro a base di biacca e azzurrite con minime quantità di quarzo, giallo Napoli, bianco di bario e arseniato di rame; uno strato di colore bianco a base di biacca e calcite (nello strato è stata rilevata la presenza di cloro e fosforo); uno strato di natura organica (vernice) con tracce di calcite e di ocre; *Campione 3*. il frammento di pellicola pittorica esaminato risulta costituito da: uno strato di preparazione a base di gesso; uno strato azzurro a base di calcite e minore gesso con azzurrite.

Integrando e interpretando i risultati sopra riportati è possibile concludere che: il legante pittorico del dipinto risulta essere di natura proteica ora in parte degradata in ossalato; lo strato azzurro originale risulta a base di calcite e minore gesso miscelati con azzurrite (tutti e tre questi pigmenti sono in uso fin dall'antichità); lo strato azzurro di ridipintura risulta a base di biacca (in uso dall'antichità fino al XIX secolo) miscelata con azzurrite e scarse quantità di quarzo, giallo Napoli (dalla metà del XVII secolo), bianco di bario (dalla metà del XVIII secolo) e arseniato di rame (dalla metà del XVIII secolo).

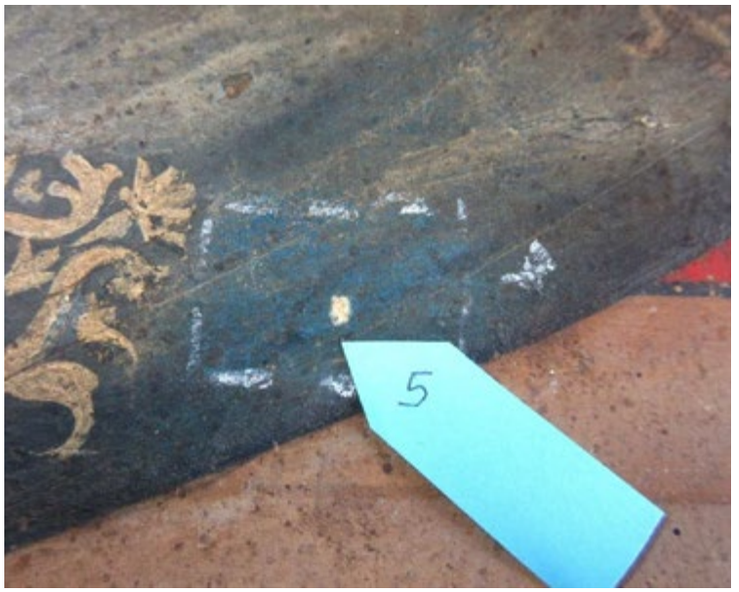
4538/1, punto di prelievo del campione

4538/2, punto di prelievo del campione

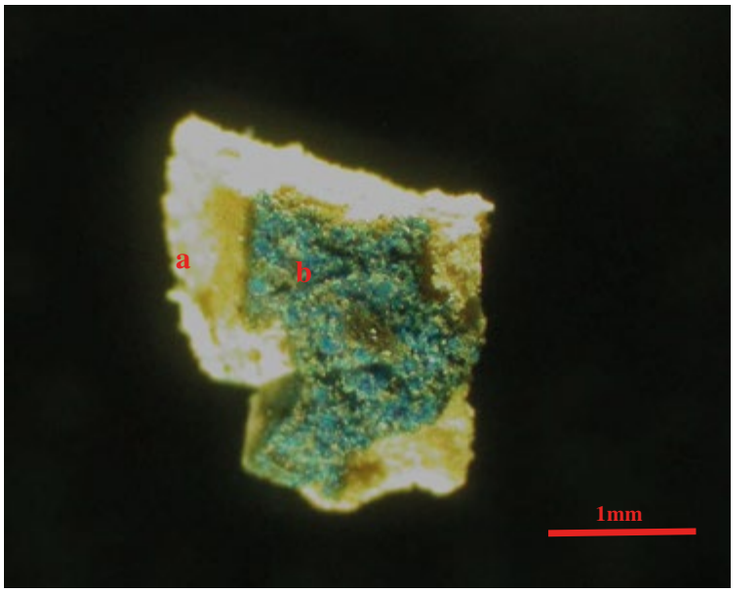
Campione 4538/2, sezione lucida, Nicols incrociati



Campione 4538/2, sezione lucida, Nicols incrociati, particolare



Campione 4538/3, punto di prelievo



Campione 4538/2, sezione lucida, Nicols incrociati, particolare

Appendice

Campione 4538/1 (Vs. rif. Prelievo 1)
Punto di prelievo del campione: orlo del manto della Madonna, a destra in basso.
Descrizione del campione: polvere di colore scuro prelevata grattando con il bisturi il materiale soprammesso.
Scopo dell'indagine: determinazione della natura dei leganti.
Prove eseguite: analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR.
Documentazione allegata: punto di prelievo del campione.
Risultati: l'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di determinare che il campione esaminato è costituito da solfati (attribuibili a gesso), ossalati e minori carbonati (attribuibili a biacca) con tracce di sostanza proteica e di silicati.

Campione 4538/2 (Vs. rif. Prelievo 3)
Punto di prelievo del campione: manto della Madonna, al centro in basso (zona di probabile ridipintura).
Descrizione del campione: pellicola pittorica blu-verdastro con strato superficiale bianco.
Scopo dell'indagine: individuazione della stratigrafia e analisi dei pigmenti.
Prove eseguite: allestimento e studio della sezione lucida, analisi alla microsonda elettronica EDS.
Documentazione allegata: punto di prelievo del campione; successione stratigrafica del campione; successione stratigrafica del campione, dettaglio.
Risultati: il campione esaminato presenta la seguente successione stratigrafica:
A. Strato di preparazione di colore bianco-giallastro, poroso e ricco di sostanza organica imbrunita, avente spessore variabile da 30 a 200 µm. L'analisi alla microsonda EDS ha evidenziato nello strato la presenza di gesso (S, Ca);
B. Strato pittorico di colore d'insieme blu-verdastro, a struttura da colloforme a criptocristallina con granuli di dimensioni variabili tra 15 e 60 µm di colore blu e, occasionalmente, sia semitrasparenti sia gialli. Lo strato ha spessore irregolare da 20 a 50 µm e il limite con lo strato soprastante (c) risulta ondulato. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha evidenziato nella matrice la presenza di biacca (Pb), i granuli blu risultano a base di azzurrite (Cu), i granuli semitrasparenti di quarzo (Si) e quelli gialli a base di giallo Napoli (Pb, Sb); in minime quantità sono stati rilevati bianco di bario (S, Ba) e arseniato di rame (As, Cu);
C. Strato pittorico di colore bianco a struttura criptocristallina leggermente grumosa nel quale è riconoscibile un unico granulo rosso da 5 µm. Lo spessore dello strato è piuttosto regolare, pari a 30-40 µm e il limite con lo strato soprastante (d) appare irregolare e ondulato. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha evidenziato la presenza di biacca (Pb) e calcite (Ca) con tracce di cloro (Cl) e fosforo (P);
D. Strato di colore bruno traslucido dall'aspetto colloforme e omogeneo, con spessore irregolare da 0 a 20 µm. L'analisi EDS ha evidenziato la presenza di abbondante sostanza organica con tracce di calcite (Ca) e di ocra (Fe, Si, Al).

Campione 4538/3 (Vs. rif. Prelievo 5)
Punto di prelievo del campione: manto della Madonna, zona originale.
Descrizione del campione: pellicola pittorica azzurra.
Scopo dell'indagine: analisi dei pigmenti.
Prove eseguite: analisi alla microsonda elettronica EDS sul campione tal quale.
Documentazione allegata: punto di prelievo del campione; foto del campione tal quale.
Risultati: l'analisi del frammento di pellicola pittorica tal quale ha permesso di evidenziare i seguenti strati:
A. Strato di preparazione di colore bianco-giallastro. L'analisi alla microsonda EDS ha evidenziato nello strato la presenza di gesso (S, Ca);
B. Strato pittorico di colore d'insieme azzurro L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha evidenziato nella matrice la presenza di calcite (Ca) e di gesso (Ca, S) mentre i granuli blu risultano a base di azzurrite (Cu).

43. Andrea Solario
(Milano, *post* 1470 ? - 1524)
Madonna con il Bambino (Madonna dei garofani)
1495 ca

tecnica/materiali
tempera e olio su tavola

dimensioni
77 × 64 cm
97 × 83 cm (con cornice)

provenienza
Venezia, Carlo Merlo, fino al 1701;
Venezia, Scuola di San Pasquale Baylon presso San Francesco della Vigna

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera
(Reg. Cron. 315)

scheda storico-artistica
Cristina Quattrini

relazione di restauro
Delfina Fagnani, Roberto Buda

restauro
Delfina Fagnani; Roberto Buda (supporto)

con la direzione di Cristina Quattrini (Pinacoteca di Brera)

Scheda storico-artistica

La *Madonna dei garofani* entra nella Pinacoteca di Brera il 7 settembre 1808 dall'Intendenza Generale dei Beni della Corona (*Inventario Napoleonico* [1802-1842]; *Inventario generale*, s.d.). Viene da Venezia, dalla soppressa Scuola di San Pasquale Baylon presso San Francesco della Vigna. Verrà poi identificata con la *Madonna* su tavola di Giovanni Bellini lasciata alla confraternita da Carlo Merlo, con testamento redatto il 15 maggio 1700 e pubblicato il 25 aprile 1701 (**Attardi 1989**). All'arrivo a Brera il quadro reca sulla fascia neutra lungo il margine inferiore una firma falsa, «Johannes Bellinus», che sarà a lungo ritenuta autentica. Essa è ben visibile nell'incisione di Michele Bisi contenuta nella *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, dove un breve commento di Robustiano Gironi, pur mantenendo il nome di Bellini, dichiara qualche perplessità a causa di «quella secchezza propria de' tempi più che del pittore» (**Bisi, Gironi 1812-1833**, I).
I primi a riconoscere nella *Madonna dei garofani* una delle più antiche prove di Andrea Solario sono Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe (**1871**), che la avvicinano a un altro dipinto di Brera, la *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe e Simeone* proveniente dalla cappella Ballarin in San Pietro Martire a Murano, firmata e datata «Andrea Mediolanensis F. 1495». Questa era ritenuta precedentemente opera di un ipotetico Andrea da Milano di cultura veneziana e di generazione precedente a Solario (**Albuzzi s.d. [ca 1773/1778]**, ed. 2015, p. 94; **Bisi, Gironi 1812-1833**, IV, tav. XXXVI; **Passavant 1838**, ed. it. 2014, pp. 42-43, con un giudizio alquanto riduttivo). L'attribuzione ad Andrea è fatta propria da Giovanni Morelli (**Lermolieff 1880**, ed. it. 1886), e di seguito Giuseppe Molteni, direttore della Pinacoteca, decide la rimozione dell'iscrizione apocrifa (Frizzoni 1899b). Il riferimento a Solario nella fase veneziana è poi accolto nella gran parte degli studi. Fanno eccezione Lisa De Schlegel (**1913**), che non include la *Madonna dei garofani* nel catalogo dell'artista, e Kurt Badt (**1914**), che pensa a un allievo. Tancred Borenius (**1914**; **1916**), invece, recensendo le loro monografie insiste sull'autografia.
Tra la fine del XIX secolo e i primi del XX Andrea Solario gode di buona fortuna critica. Per Morelli (**Lermolieff 1880**, ed. it. 1886, p. 9) «era innanzi a tutti i suoi contemporanei lombardi per la maniera di modellare le sue teste», in debito con il fratello scultore Cristoforo detto il Gobbo; Herbert Cook (**1899**, pp. XVII-XIX, LXI) e Francesco Malaguzzi Valeri (**1908**) lo considerano il migliore dell'ambito leonardesco; nel 1914 Badt gli dedica una monografia, con una severa revisione del catalogo. Sui pittori milanesi della fine del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento, tuttavia, si abbatte la scure di Bernard Berenson, che nel volume ***North Italian Painters of the Renaissance*** (1907, pp. 108-109, 120-121, 293) li bolla come imitatori stucchevoli e ripetitivi di Leonardo. C'è solo Bernardino Luini peggio della pittura di porcellana di Andrea sotto l'influsso leonardesco; la fase migliore è quella giovanile veneziana.
Se per Gustavo Frizzoni (1899b) è una «tavola di umile apparenza», la *Madonna dei garofani* è valutata positivamente da Francesco Malaguzzi Valeri (**1908**) e da Adolfo Venturi (**1915**) il quale, pure in un giudizio generale sul pittore affine

Prima del restauro

Dopo il restauro

a quello di Berenson, vede in una certa incertezza giovanile un punto di forza di quest'opera, in cui coglie l'influenza di Jacopo de' Barbari. Wilhelm Suida (**1929**) propone una datazione posteriore al 1496, quando Andrea, tornato a Milano, si confronta con temi leonardeschi, e segnala in una collezione fiorentina (quella dell'antiquario Eugenio Ventura) una *Madonna con il Bambino che si protende verso un vaso di ciliegie* simile per stile e impostazione. Ettore Modigliani (**1935**), Franco Mazzini (**1957**), Fritz Heinemann (**1962**) e Maria Teresa Fiorio (**1982**) pongono la *Madonna dei garofani* fra il 1490 e il 1495. Luisa Cogliati Arano (**1966**) ridimensiona il rapporto con Jacopo de' Barbari a favore di Dürer e propone una datazione fra la paletta di Brera del 1495 e la *Crocifissione* del Louvre del 1503. Al tempo stesso lascia aperte le ipotesi che Andrea abbia svolto un'attività di scultore accanto al fratello Cristoforo e che l'irreperibile dipinto segnalato da Suida sia invece di un pittore da lui influenzato. Anche Mauro Natale (**1982**) considera la *Madonna dei garofani* di poco posteriore al 1495 della *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe e Simeone*, riscontrandovi una componente foppesca e bergognonesca spia di un'esecuzione dopo il ritorno a Milano, come pure la piccola *Madonna con il Bambino* del Museo Poldi Pezzoli (Milano) e quella dalla collezione Kress presso il Columbia Museum of Art. David Allan Brown (**1987**; in ***Pinacoteca di Brera*** **1988**) colloca il dipinto sul 1493-1494, insieme alla *Madonna* già Ventura e sottolinea i rimandi a Giovanni Bellini e alle sculture del fratello Cristoforo e la familiarità – a livello iconografico più che di stile – con modelli della cerchia leonardesca, tale da fare pensare a sporadici ritorni di Andrea a Milano durante il periodo trascorso a Venezia. Pietro Marani (**1987**) pone l'accento sulla derivazione del Bambino dagli studi di Leonardo per una *Madonna del gatto* e ipotizza che Dürer abbia visto quest'opera fra il 1494 e il 1495 e ne abbia riproposto in controparte le figure nell'incisione della *Madonna della scimmia* (1498). Franco Moro (**1990**) accoglie la datazione intorno al 1493-1494 e ribadisce il rapporto con Jacopo de' Barbari. Anche Giulio Bora (**1992b**) ritiene che la *Madonna dei garofani* preceda quella datata 1495 e sottolinea la forte componente dureriana di entrambe. Ritiene plausibile la diretta conoscenza del maestro di Norimberga e rileva l'assenza di caratteri stilistici lombardi. Alessandro Ballarin (**2010a**) ritiene anch'egli la nostra opera di poco successiva alla *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe e Simeone* e mette in luce la corrispondenza della posa del Bambino ai cartoni di Boltraffio per una perduta *Madonna del fiore* del Louvre e della collezione del duca del Devonshire a Chatsworth.

Dopo il restauro, particolare con il Bambino

Andrea Solario appartiene a una ramificata famiglia di architetti, scultori e muratori originari di Carona, in Canton Ticino. Figlio di Bertola, è fratello, presumibilmente minore, di Alberto, Giacomo, Pietro e Cristoforo. Le sue vicende si intrecciano soprattutto a quelle di quest'ultimo, scultore di grandissima fama che come lui muore nella peste che colpi-

Dopo il restauro, particolare con il volto della Madonna

sce Milano nel 1524 (**Agosti 1986**; **Markham Schulz 1988-1989** e **2013**; **Zanuso 2000**; **Ceriana, Markham Schulz 2011**; **Morscheck 2016**; **Zanuso 2018** con bibliografia precedente). Di Andrea si ignorano anno di nascita, di solito posto alla metà o alla fine del settimo decennio del Quattrocento, e prima formazione. Il suo nome si trova in atti rogati a Milano nel 1481, nel 1486 e nel 1487 in cui Alberto, Giacomo e Pietro Solari di volta in volta agiscono da procuratori per gli altri fratelli, compresi lui e Cristoforo (**Biscaro 1912**, p. 76; **Shell 1987**, pp. 290-291, docc. 1, 2, 3). Solario compare in prima persona, senza la qualifica di maestro, in un documento del 16 agosto 1488, come testimone alla stesura di un testamento (**Shell 1987**, p. 291, doc. 4). Il contratto di apprendistato quinquennale di Cristoforo presso il cugino Francesco Solari del 1483 (Schultz 2013) porta a collocarne la nascita verso il 1470; quella di Andrea dovrebbe dunque essere successiva se davvero era il minore dei fratelli Solari. In due documenti del 1491 Alberto e Giacomo nominano procuratori i fratelli, in uno del 1492 Giacomo agisce da procuratore per gli altri (**Biscaro 1912**, p. 76; **Shell 1987**, pp. 291-292, docc. 5. 6; **Morscheck 2016**, p. 437). Andrea e Cristoforo si trovano da tempo a Venezia quando l'8 aprile 1494 il priore del monastero camaldolese di San Michele in Isola a Murano, l'umanista Bernardino Gadolo, invia una risposta a una richiesta di informazioni su Cristoforo del cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, protettore dell'ordine e futuro papa Pio III (**Meneghin 1970**, pp. 360-361). Gadolo scrive fra l'altro di avere saputo da Giovanni Bellini che Andrea e Cristoforo Solari appena giunti a Venezia erano molto legati, ma poi erano stati divisi dalla rivalità e dalla gelosia di certi pittori. Cristoforo torna in patria quando, fra ottobre e novembre 1495, Ludovico il Moro decide di chiamarlo alla Certosa di Pavia per sostituire il defunto Antonio Mantegazza. Per trovare di nuovo Andrea attestato a Milano bisogna attendere il 31 gennaio 1500, quando con Cristoforo affitta una proprietà a Francesco Vimercati (**Shell 1987**, p. 292, doc. 7); dunque non è dato sapere se si sia fermato a Venezia più a lungo del fratello o se siano tornati insieme, come si crede solitamente.

Nelle opere del periodo lagunare – oltre alle *Madonne* di Brera e già Ventura, la piccola *Madonna con il Bambino* del Museo Poldi Pezzoli, il *Ritratto d'uomo* del Museum of Fine Arts di Boston, il *Davide con l'arpa* di collezione privata, il *Ritratto di gentiluomo con un garofano* della National Gallery di Londra – è difficile indovinare una precedente formazione di Solario a Milano. Andrea si muove nello stesso contesto in cui avviene la formazione di Giorgione. Guarda a Giovanni Bellini e ad Alvise Vivarini e pare conoscere opere fiamminghe (in particolare di Memling); nel *Ritratto di gentiluomo con un garofano* registra la presenza del Perugino a Venezia, del quale dà a vedere di conoscere il *Ritratto di Francesco delle Opere* degli Uffizi (1494) (**Brown 1987**, p. 41). Nella *Madonna dei garofani* l'unico riferimento all'ambiente milanese si trova nella posizione del Bambino, derivante dagli studi di Leonardo per una *Madonna del gatto* (ad esempio

Dopo il restauro, particolare con la finestra e il paesaggio

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 421 E*r*), che i pittori della sua cerchia declinano all'infinito dagli anni Novanta del Quattrocento, e nel tema della Vergine con il piccolo Gesù che si protende verso un vaso o afferra dei fiori, frequente nell'ambiente leonardesco (si vedano la *Madonna* di Boltraffio del Szépművészeti Múzeum di Budapest o le varie versioni di Marco d'Oggiono). Se il volto del Bimbo ricorda le sculture di Cristoforo, la figura della Vergine denota la conoscenza di Dürer, forse avvenuta direttamente fra il 1494 e il 1495, e di Jacopo de' Barbari (il punto su quest'ultimo in **Angelini 2012**, pp. 131-132). Tale componente è un po' più accentuata in questa *Madonna* che in quella datata 1495, che parrebbe appena più antica. In questa fase la cultura di Andrea è simile a quella di Antonio Solario lo Zingaro (**Pagnotta 2011**), con il quale talvolta è stato confuso. La formula della Vergine con il Bambino in un interno con una finestra aperta sul paesaggio, di origine fiamminga, è frequente sia in Ambrogio Bergognone sia nella pittura veneziana coeva e sarà adottata da Solario durante tutta la sua carriera. Nella *Madonna dei garofani* colpisce il contrasto tra l'improvvisazione prospettica e la sommaria coloritura marezzata dell'architettura e l'attenzione ai dettagli nel paesaggio e nelle figure.

Durante il restauro di *Restituzioni* si è visto con il microscopio digitale, con punti di rilievo lungo tutto il margine superiore, che la fascia neutra lungo il lato inferiore è almeno in parte originale (fig. 7): poteva ospitare un'iscrizione, della quale però non resta nulla, o fungere da battuta per una cornice. Vecchie puliture hanno quasi cancellato i capelli e compromesso la resa delle stoffe, che dovevano apparire cangianti. Le diverse consistenze e reazioni alla luce delle superfici sono rese con imprimiture e tecniche pittoriche differenziate, descritte nella relazione del restauro.

Una pittura preziosa, attenta agli effetti di luce, decreterà il successo di Andrea Solario tornato a Milano, con la parentesi del soggiorno a Gaillon al servizio del cardinale Georges d'Amboise (**Delieuvin 2017**, con bibliografia precedente), iniziato nel 1507 e concluso prima dell'agosto 1511 (presumibilmente dopo la morte del prelato il 25 maggio 1510). Quadri devozionali, di piccole e medie dimensioni, e ritratti sono la sua specializzazione. La più antica menzione letteraria sottintende una clientela selezionata: Galeazzo Flavio Capra (Milano, 1487-1537), segretario di Girolamo Morone (ritratto da Solario nel celebre quadro della collezione Gallarati Scotti di Milano) e poi di Francesco II Sforza, nell'*Anthropologia* (Venezia 1533, f. 15*v*: cfr. Agosti 2015, p. XIV) – un dialogo fra i poeti Lancino Curzio e Francesco Musicola e il medico poeta Girolamo Segazzone ambientato nella Milano di Luigi XII – paragona Andrea e Cristoforo Solari, Leonardo, Raffaello e Michelangelo ai grandi artisti dell'antichità. L'etichetta di leonardesco è riduttiva per questo pittore, la cui influenza a Milano dei primi decenni del Cinquecento, in primo luogo su Luini, non va trascurata.

Bibliografia

Bisi, Gironi 1812-1833, I, tav. LIII; **Cavalcaselle, Crowe 1871**, ed. 1912, ed. it. 2003-2005, II p. 375, nota 1; **Lermolieff [Morelli] 1880**, ed. it. 1886, p. 60; Frizzoni 1899b, pp. 150-151; **Berenson 1907**, p. 203; **Malaguzzi Valeri 1908**, p. 168; **Badt 1914**, pp. 169-171; **Borenius 1914**; **Venturi 1915**, p. 946; **Borenius 1916**; **Suida 1929**, ed. it. 2001, pp. 240, 524; **Berenson 1932**, ed. it. 1936, p. 466; **Modigliani 1935**, p. 79, cat. 283; **Mazzini 1957**, p. 585; **Heinemann 1962**, I, p. 267, cat. V343; **Cogliati Arano 1966**, pp. 22, 64-65, cat. 16; **Berenson 1968**, I, p. 410; **Fiorio 1982**, p. 62; **Natale 1982**, p. 84; **Brown 1987**, pp. 39-40, 68-69, cat. 4 (con bibliografia precedente); **Marani 1987**, pp. 84-86, cat. 5; D.A. Brown, in ***Pinacoteca di Brera 1988***, pp. 376-379, cat. 169; **Attardi 1989**, p. 162; **Moro 1990**, p. 242; **Bora 1992b**, p. 115; **Ballarin 2010a**, I, pp. 13-14, 601.

1. Riprese UV, IR, IRFC

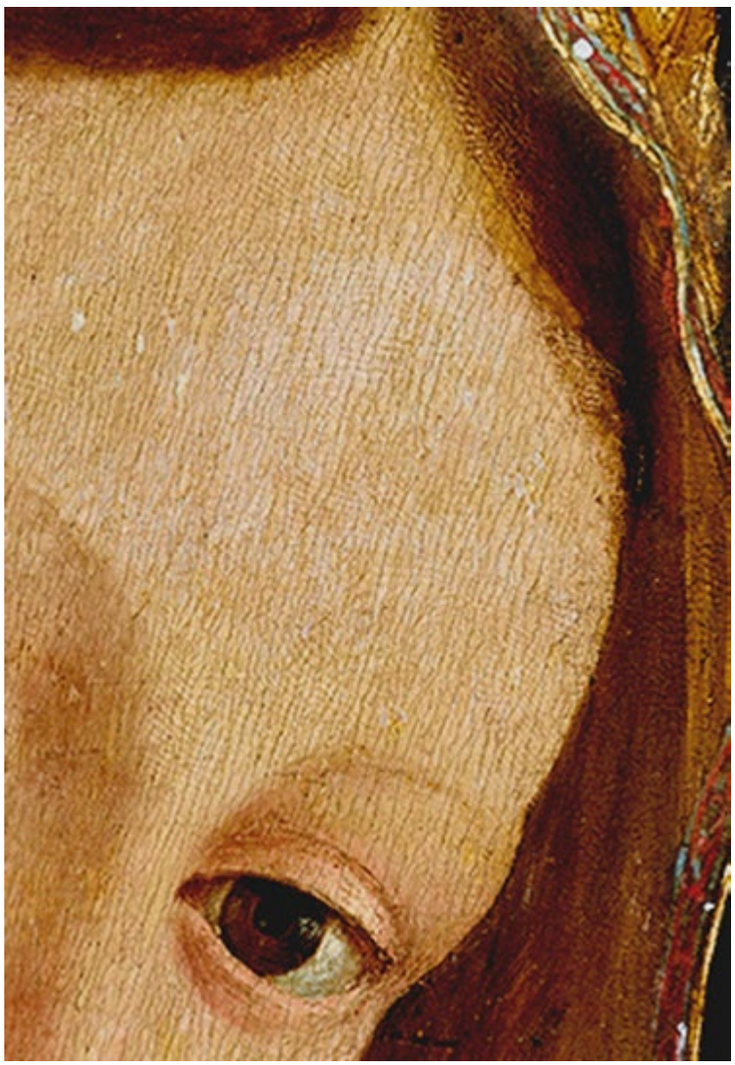
Relazione di restauro

L'opera, che dal 2009 era esposta nella sala XIX della Pinacoteca di Brera, il 22 maggio 2017 è stata trasportata in laboratorio, dove si sono eseguite tutte le fasi di intervento completate nel gennaio 2018. Il percorso conservativo della *Madonna dei garofani* ci riporta con interventi significativi documentati in un periodo compreso fra la seconda metà dell'Ottocento a quella del Novecento, e non documentati ancora prima del suo ingresso nel museo nel 1808.
L'ultimo intervento, che sembra riferibile a Mauro Pelliccioli, ha comportato una modifica strutturale di rilievo e operazioni di pulitura e patinatura della superficie pittorica.

I materiali costitutivi e le tecniche d'esecuzione
Sia in fase preliminare che durante l'intervento sono state eseguite diverse indagini diagnostiche non invasive, allo scopo di raccogliere più informazioni su materiali costitutivi e tecniche d'esecuzione: riflettografia infrarossa (IRR con fotocamera digitale e con scanner ad alta risoluzione), infrarosso falso colore (IRC), fluorescenza ultravioletta (UVF), utilizzo del microscopio digitale (fig. 1).
Il supporto dell'opera è stato realizzato con l'unione di due assi in legno di pioppo di spessore di circa 2,8 cm, disposte in senso verticale, unite a facce piane e incollate con adesivo proteico. Nel corso del tempo ha subito delle modifiche: l'aggiunta di due listelli laterali nella metà inferiore, a probabile risarcimento dei bordi dissestati e un radicale intervento sull'intera superficie, che verosimilmente era deformata dall'imbarcamento delle assi, ricavate con un taglio intermedio tangenziale. In un intervento risalente alla metà del secolo scorso, per ridurre questa deformazione e per ricreare un profilo planare sono state eseguite una serie di sedi in senso longitudinale a sezione rettangolare, larghe circa 4 cm e distanziate tra loro di altrettanti e profonde più della metà del supporto, in cui sono stati inseriti tasselli in legno di conifera di sezione corrispondente: si riteneva di garantire così maggiore godibilità del dipinto e migliore conservazione della superficie pittorica (fig. 2).

2. Prima e dopo il restauro, verso

3. Margine superiore prima e dopo il restauro



4. Segni di lavorazione con spatola dentata dello strato preparatorio

5. Incisioni dirette

6. Rilievi dello strato preparatorio

Per mantenere poi le tavole costrette in questa posizione erano state applicate due traverse del tipo a coda di rondine di sezione robusta in legno di pino americano (*pitch pine*), inserite in sedi a sezione corrispondente, ricavate ortogonalmente nello spessore del tavolato. Non disponiamo di informazioni sul tipo di traverse originali. Un'ipotesi potrebbe essere che ve ne fossero altre a coda di rondine sostituite poi da quelle attuali.

Lo strato preparatorio (figg. 4, 6), di probabile natura gessosa e di un colore chiaro e caldo, non è particolarmente consistente e lascia leggibili a luce radente i segni delle fibre lignee verticali. La stesura eseguita a pennello è stata uniformata con una spatola dentata che ha conferito una particolare connotazione alla superficie pittorica: nella zona di fondo i segni dei dentini della spatola evidenziano un andamento disordinato e allargato, nelle figure invece, soprattutto per gli incarnati, i rilievi provocati sono molto più regolari e ridotti di dimensioni, a formare una sorta di vibrazione alla stesura pittorica che in alcuni punti ricorda quella ottenuta da impronte digitali. L'utilizzo di incisioni dirette (fig. 5) per l'architettura di fondo è resa particolarmente evidente da molteplici revisioni di impostazione. Più ordinate e precise quelle perpendicolari relative al vaso di fiori di cui si coglie anche il lieve foro della punta metallica utilizzata per l'impostazione delle stesse.

Lineare, pulito e privo di indecisioni è invece il disegno a carboncino dei contorni delle figure e dei dettagli fisionomici. Qualche minimo aggiustamento l'artista lo esegue durante la stesura pittorica: nelle colline del piccolo paesaggio, nel polsino della camicia della Madonna. Solario utilizza imprimiture diverse per le vesti: di un color grigio piombo sottostante la stesura di cinabro per la veste rossa della Madonna, poi completata a tampone con lacche rosse; bianco candido per la 'pittura a smalto' del manto a lapislazzuli della Madonna; una velatura rosata, possibile lacca pura, sul fondo chiaro e la biacca che precede il verderame del manto. In corrispondenza delle campiture contenenti biacca si è rilevata una caratteristica granulosità che dovrebbe riferirsi a un fenomeno di trasformazione, noto in letteratura, che porta alla formazione di grumi nei casi in cui pigmenti a base di piombo entrano in contatto con una certa quantità di componente lipidica.

Netta è la contrapposizione tra modalità di costruzione e stesura pittorica della zona di fondo, del paesaggio, delle figure: il fondo più trasparente e approssimativo con evidenti pennellate liquide aperte e 'trascinate' a seguire l'andamento del contorno della figura della Madonna e altre disordinate; il

7. Punti di rilievo

paesaggio più compatto e materico e con minuscoli particolari descrittivi resi come in una miniatura; le figure infine tecnicamente e accuratamente definite in una stesura dalla resa morbida per gli incarnati, più materica e originariamente compatta e sfavillante nelle vesti. Sono purtroppo evidenti le abrasioni delle stesure elaborate e completate dal pittore a tampone nella veste rossa, nel manto blu, negli incarnati e nel cielo del paesaggio di fondo ove lo strato preparatorio affiora con rilevanza.

Stato di conservazione

Lo stato di conservazione del supporto presentava alcune criticità dovute a sofferenze della superficie pittorica. Si rilevavano infatti numerose fessurazioni in corrispondenza degli inserti, a causa del loro ritiro e del comportamento non omogeneo rispetto al tavolato, legato alla loro diversa essenza. Inoltre la forte costrizione generata dalle traverse produceva tensioni sia sul legno che sulla superficie pittorica, rese evidenti da segni di compressione. La consistente profondità delle sedi degli inserti, che in alcuni punti arrivava a circa 7/8 mm dal fronte, ha determinato deformazioni importanti che conferiscono alla superficie pittorica un andamento ondulato in larga parte irreversibile.

I bordi perimetrali apparivano indeboliti e in numerosi punti presentavano mancanze che coinvolgevano sia gli strati pittorici che il supporto, causate probabilmente da movimentazioni e vincoli con la cornice. I bordi denunciavano la loro particolare fragilità anche per il forte indebolimento del legno, leggibile in corrispondenza di queste mancanze a stretta vicinanza degli strati pittorici, provocato dal ripetuto attacco di insetti xilofagi che hanno eroso la fibra diffusamente sull'intera superficie, provocando inoltre sul manto dipinto leggibili lievi avvallamenti. Si notavano problemi minimi di adesione degli strati pittorici in corrispondenza delle zone lacunose. La diversa tonalità dei vecchi ritocchi, evidenziata sul manto pittorico ai raggi UV, riportava ad almeno due interventi diversi (quello sui volti della Madonna e del Bambino più recente e invasivo). Sull'intera superficie una stesura di vernice pigmentata, che risultava più spessa e coprente nella campitura del manto blu e della quale si coglievano a occhio nudo i segni lasciati dalle setole aperte del pennello, celava un generale impoverimento delle campiture degli incarnati, delle vesti e del cielo.

Intervento di restauro

I principali obiettivi dell'attuale intervento sono stati il recupero della stabilità del supporto ligneo, la verifica dello stato delle stesure originali e la loro piena leggibilità.

In seguito alla rimozione dei depositi atmosferici con un pennello a setole morbide, si è provveduto al trattamento preventivo antiparassitario a base di permetrina per iniezione in tutte le zone lacunose presenti sui margini perimetrali e nei fori da sfarfallamento sulla superficie pittorica. I lievi problemi di adesione nelle zone limitrofe alle lacune perimetrali sono stati fermati con colla di coniglio stesa a caldo a pennello, con l'ausilio di un termocauterio. Per le piccole porzioni avvallate di strato pittorico e preparatorio, si è proceduto con il distacco delle stesse, previa protezione con carta giapponese e colla di origine organica, e successiva riadesione con letto di balsite sottostante per permetterne il riposizionamento corretto.

Il complesso stato di sovrapposizioni di strati non originali evidenziati dalle riprese UV – ritocchi precedenti e vernici pigmentate e differenziate per campiture – e il diverso stato di conservazione delle stesse hanno suggerito fasi di pulitura del manto pittorico molto graduali, selettive e sistematicamente eseguite sotto il controllo della luce ultravioletta e del microscopio digitale (fig. 8). Un primo campione di pulitura eseguito in una zona concordata con la direzione lavori, ha previsto test mirati alla rimozione iniziale dei depositi più superficiali con l'utilizzo di tensioattivo (saliva artificiale) e dei successivi strati di vernici pigmentate e dei ritocchi con miscele in basi acquose (carbopol pH 7 e 8,5/ alcool isopropilico) e solventi (fd ligroina/etanolo80/20 - fd 67 85 ligroina etanolo50/50) per la loro rimozione graduale. Su ogni campitura si è riproposto un test similare per individuare le miscele adatte al differente stato di conservazione e alle peculiarità dei vari pigmenti. Lo strato di vernice pigmentata è stato rimosso completamente sulla zona di fondo meglio conservata e parzialmente sulle figure e il cielo che sovrasta il piccolo paesaggio. Queste campiture sono risultate purtroppo danneggiate da un probabile intervento di pulitura eccessivo che ha alleggerito lo spessore delle stesure facendo riaffiorare in più punti la preparazione per gli incarnati e il cielo ed eliminando le velature originali di lacche e lapis nelle zone d'ombra, e non solo delle vesti.

Terminate le fasi di pulitura, il manto pittorico è stato protetto con carta giapponese e colla di origine cellulosica per poter eseguire le operazioni sul supporto (fig. 9) che hanno previsto l'iniziale rimozione delle traverse inserite nelle sedi di scorrimento e la verifica di quanto il tavolato modificasse il suo profilo libero dai vincoli costrittivi.

Per accompagnare l'opera durante l'intervento sono stati preparati due elementi di sostegno provvisorio. Sono stati asportati tutti gli inserti lignei applicati nel precedente intervento con l'ausilio di un'elettrofresatrice che ha permesso la

8. Durante il restauro, pulitura

9. Durante il restauro, verso

rettifica delle sedi e un corretto incollaggio dei nuovi tasselli preparati con legno di pioppo invecchiato e disposti su più file sfalsate tra di loro. Il risanamento delle fenditure è stato eseguito mediante l'inserimento di tasselli a sezione triangolare in legno di pioppo invecchiato, incollati con adesivo vinilico dopo aver riallineato i margini.

Le sedi delle traverse di sostegno sono state integrate, dopo aver eseguito la loro rettifica, con piccoli tasselli in legno di pioppo invecchiato incollati su doppio livello per ottenere una corretta e funzionale integrazione con il tavolato. Sono state preparate con legno di castagno due nuove traverse di sostegno aventi lo stesso profilo che il tavolato presenta libero da vincoli costrittivi pari a una freccia di imbarcamento di 1,8 cm (fig. 3). Per il loro ancoraggio al tavolato sono stati inseriti nelle due sedi integrate dei tasselli lignei circolari recanti una vite inox su cui sono avvitati altrettanti registri in ottone, con l'interposizione di molle coniche per conferire al controllo un determinato grado di elasticità, e rispondere quindi in modo corretto alle sollecitazioni a carico dell'opera determinate dalle variazioni climatiche dell'ambiente espositivo. Le superfici lignee sono state trattate infine con permetrina stesa a pennello in solvente per proteggerle da eventuali attacchi di insetti xilofagi.

Rimossa la carta e le colle di protezione, la stabilità degli strati pittorici è stata ulteriormente controllata e poi protetta con una stesura a pennello di vernice acrilica. Le profonde lacune perimetrali sono state in prima battuta colmate con della resina bicomponente e poi portate a livello del manto pittorico, come le restanti sulla superficie, con una miscela di gesso e colla con l'aggiunta di terre per adeguare la pigmentazione allo strato preparatorio originale.

La fase dedicata al recupero estetico è stata eseguita per campiture, saturando le mancanze con stesure omogenee in sottotono, rifinite poi a minuto tratteggio, seguendo l'orientamento del tessuto figurativo e mantenendo costante attenzione nell'ottenere risultati di trasparenza e nitidezza. Sull'intero manto pittorico sono state infine apposte leggere e ripetute nebulizzazioni di vernice a protezione e garanzia dell'equilibrio di brillantezza tra le stesure originali e gli interventi di risarcimento pittorico.

44. Giorgio, arciprete di Sant'Anza
(attivo a L'Aquila nella seconda metà del XV secolo)
Crocifisso
1498

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
205 × 230 cm (*Cristo*)
295 × 205 cm (croce)

provenienza
L'Aquila, chiesa di San Silvestro

collocazione
L'Aquila, chiesa di San Silvestro

scheda storico-artistica
Biancamaria Colasacco

relazione di restauro
Michele Paoletti, Cinzia Berti, Daniela Frati

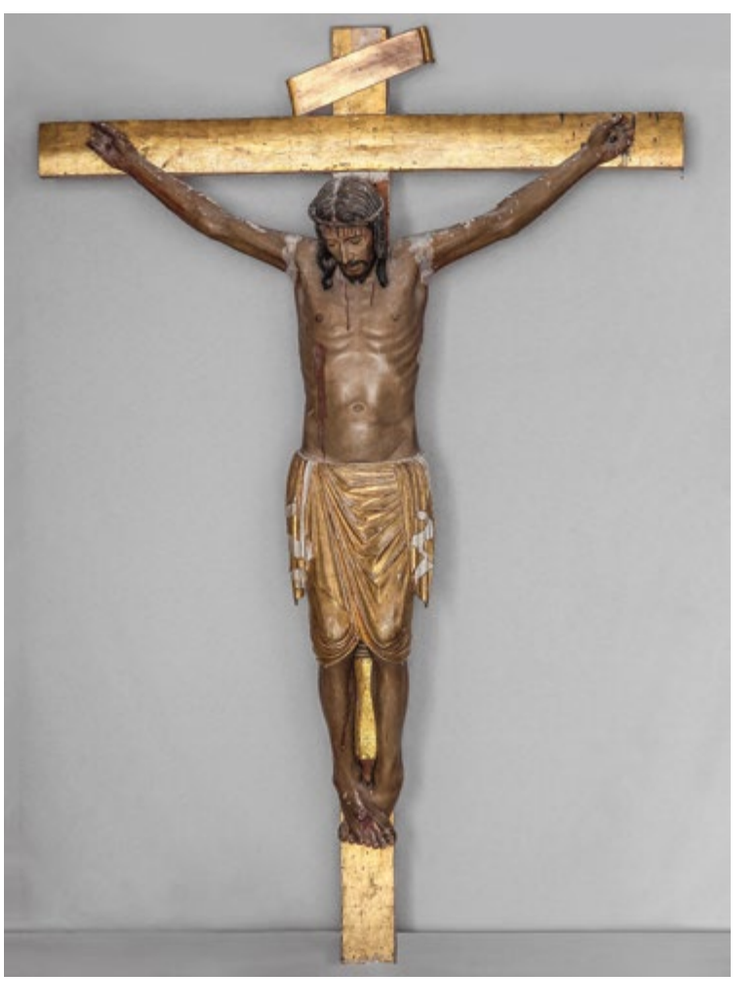
restauro
Michele Paoletti (Centro di Restauro Ligneo di Michele Paoletti), Cinzia Berti, Daniela Frati

con la direzione di
Biancamaria Colasacco (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere)

indagini
Marcello Spampinato

Scheda storico-artistica

La chiesa di San Silvestro, che i filiani del piccolo castello di Collebrincioni orgogliosamente seppero creare nel XIV secolo, consiste in un vano diviso in tre navi da archeggiature ogivali sorrette da fusti cilindrici, che, in assenza di transetto, sfociano direttamente in tre absidi poligonali coperte da volte a crociera.
Tale effetto unitario di spazialità era molto più evidente in antico, quando la materialità stessa delle superfici e delle agili colonne era annullata dall'espediente cromatico degli affreschi, che, considerata la dislocazione sparsa dei frammenti ritrovati, dovevano rivestire l'intera aula.
Oggi di questa preziosità pittorica non rimane che qualche brano, fatta eccezione per lo splendido ciclo di affreschi del primo decennio del XV secolo che tappezza con autorità grandiosa la volta carenata della tribuna maggiore, le facce dei sottarchi e la fronte dell'arco trionfale, già occultato da una controsoffittatura a incantucciato nel corso degli ammodernamenti settecenteschi e fatto riemergere nel 1947 per volontà del soprintendente Umberto Chierici sotto lo sguardo attento di Ferdinando Bologna, ispettore storico dell'arte neoassunto, non ancora ventunenne.
All'ambiente interno caratterizzato da una certa soffusa penombra si contrappone l'ampia facciata tutto sole e chiarezza, che lo scarso addensamento urbanistico, l'innalzamento della scalinata e la tensione verticale della torre campanaria contribuiscono a esaltare.
Gli elementi orizzontali dell'esile cornice divisoria e del coronamento piano ad arcatelle cieche equilibrano la spinta ascensionale, mentre i temi decorativi del portale e del rosone temperano la pienezza e la semplicità del prospetto definito da lesene angolari.
In fondo alla navata sinistra è la sontuosa cappella della famiglia Branconio che ospitò la bella tela della *Visitazione*, dipinta da Raffaello per il suo sodale Marino Branconio, predata legalmente nel 1655 dal viceré di Napoli che la spedì in dono a Filippo IV di Spagna per abbellire l'Escorial, oggi esposta al Museo del Prado.
La profonda arcata di una cappella cinquecentesca, sorta dal riutilizzo di un antico torrione lì addossato, si spalanca su un cospicuo dossale templare in stucco bianco e dorato, che accoglie la pala del *Battesimo di Costantino*, rilevante autografo di Baccio Ciarpi, datata 1617.
La reinterpretazione spaziale barocca dell'interno di San Silvestro è scomparsa a seguito dei radicali lavori di ripristino, condotti da Mario Moretti tra il 1967 e il 1969, che hanno riguadagnato l'integrità della struttura medioevale (**Antonini 2010**, pp. 243-259).
Fra i tanti tesori di questo autentico scrigno di pregevolezze, il famoso gruppo scultoreo ligneo trecentesco di *Madonna con Bambino* dagli spiegati accenti francesizzanti, oggi acquisito alle collezioni d'arte del Museo Nazionale d'Abruzzo insieme con molti significativi dipinti provenienti dalla stessa chiesa, e un monumentale Crocifisso, «di color bruno con perizoma dorato, realistico di espressione, arcaico di forme, specie nel petto e nel panno che gli cinge i fianchi», come lo



Prima del restauro, fronte

Dopo il restauro

Prima del restauro, Cristo*, fronte*

Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo

illustra Mario Chini, attribuendone la paternità a Giorgio arciprete di Sant'Anza, che avrebbe eseguito l'opera sullo scorcio del Quattrocento, quando era ormai vecchio e prossimo alla morte (**Chini 1954**, pp. 130-131).

Il benemerito studioso toscano è l'unico che, pur lamentando la penuria di dati documentali, ha tentato di tracciare un profilo dell'attività del prete artista, al contempo pittore e scultore, basandosi essenzialmente sui manoscritti di Anton Ludovico Antinori.

Grazie alle sue diligenti ricerche d'archivio, sulla scia dell'autorevole fonte compulsata, veniamo a sapere che il nostro arciprete, il quale nel 1493 aveva realizzato per la chiesa di San Crisante «una statua di rilievo della Vergine, sedente con il figlio in grembo, dipinta a colori fini e dorata e col tabernacolo pure dipinto alla maniera dell'altra fatta nella chiesa di S. Amico» (**Antinori,** ***Annali manoscritti*****, XVIII secolo**, 17, p. 155), a distanza di cinque anni ultimò il Crocifisso, unica opera superstite delle tre, che il 28 dicembre 1498 fu posto sull'altare del Corpo di Cristo avanti alla sagrestia, con un tabernacolo fatto fare da Giovanni Angelo di Civita detto Tuttofratto, come attesta il cronista contemporaneo Vincenzo Basili di Collebrincioni (Antinori, *Monumenti e Cose varie,* XVIII secolo, 49, p. 37).

C'è da credere che l'opera abbia mantenuto per diversi secoli la stessa ubicazione, giacché lì figura nella prima visita pastorale del vescovo Gaudenzio Manuelli del 21 febbraio 1932 e lì la videro, agli inizi del Novecento, sia Mario Chini con l'aggiunta di una «tardiva Maddalena in gesso, piangente ai piedi della croce», sia Mariarosa Gabbrielli, che nella scheda redatta per l'*Inventario degli oggetti d'arte* della Provincia di Aquila del 1934, la descrive all'interno dell'edicola dell'altare, coperta da un vetro opaco e ne rileva la netta dicotomia tra lo stilizzato perizoma e l'accentuato naturalismo del volto.

Essendo nel frattempo sparita la *facies* barocca dell'aula, il Crocifisso ha perso la collocazione originale, tanto che Ferdinando Bologna, per ipotizzare un'analogia di impianto con il Crocifisso di Santa Margherita [cat. 39], ritiene di doverlo evocare attraverso le scritture che ne discorrono (Bologna 2014, p. 31).

Negli archivi di Soprintendenza non risultano interventi conservativi eseguiti sul bene in esame: si trova solo una nota, datata 24 settembre 1936, in cui il parroco del tempo, Luigi Cordeschi, chiede, senza esito, di poter rimuovere l'antica vetrata artistica, che, essendo scura, non consente una corretta fruizione del bene.

Il restauro svolto nell'ambito di *Restituzioni* è stato finalizzato da una parte al recupero dell'opera nella sua primaria istanza di leggibilità formale ed estetica, dall'altra a un approfondimento degli aspetti tecnici, utili a fare luce su un prototipo di difficile inquadramento critico e cronologico.

Il Crocifisso in argomento, riconducibile al filone dei 'Crocifissi dolorosi', è di vigore monumentale nel sostenuto impianto arcaico dato dal segmentarsi rigido delle costole lungo l'accentuato arco sternale, dall'andamento delle gambe parallelo sino al malleolo, dal lungo drappo teso a coprire entrambe le ginocchia, caratterizzato da pieghe schiacciate di cadenza decorativa e antinaturalistica.

Prima del restauro, Cristo*, fianco destro, fianco sinistro e retro*

Il nudo del Cristo si presenta squadrato in rigide definizioni plastiche, nelle quali ogni ulteriore accenno descrittivo viene ridotto alla più elementare semplicità d'espressione.
Un tentativo di aggiornamento e di affrancamento da un linguaggio arcaizzante si ravvisa, al contrario, nella rappresentazione patetica del volto, colto nell'attimo di estrema tensione emotiva, nobilmente idealizzato da un linearismo asciutto in termini di grafia sorvegliata e compiaciuta e risolto con una magistrale capacità di sintesi.
Artista enigmatico dunque il nostro, privo, per capriccio della sorte, di una riconoscibile fisionomia, protagonista di ampie concessioni goticheggianti, coniugate, però, con scatti di carattere più spiccatamente rinascimentale.
Secondo Mario Chini, il prete scultore a fine Quattrocento, nell'alveo della modernità rinascimentale, ostenta una cultura programmaticamente arcaizzante perché molto anziano e forse stanco di un'attività più che cinquantenaria (**Chini 1913**, p. 51).
Non trovando traccia di lui dopo il 1498, neppure nel *Libro dei Fuochi* del 1508, ritiene quella data ultimo estremo cronologico certo della sua biografia.
Di fatto il nostro Crocifisso si pone al di là di ogni altro documento di plastica lignea coeva, dominata da una molteplice varietà di influssi: improponibile, in termini stilistici, un collegamento al Maestro di Visso, avanzato con cautela da Giovanni Previtali a proposito del Crocifisso di San Biagio, come pure un confronto, per un'illusoria analogia di indirizzo nella resa fisionomica del volto, con il *corpus* di opere tramandato sotto il nome di Giovanni Teutonico, di cui di cui Daniele Benati ha individuato un esemplare anche a L'Aquila nel Crocifisso della chiesa di Santa Maria del Soccorso.
Concordanze significative non è dato cogliere né con il Crocifisso quattrocentesco della chiesa parrocchiale di Santa Giusta, notevolissimo intaglio restaurato nel post sisma, né con il Crocifisso di Santa Margherita, che viene proposto in mostra proprio per uno stimolante parallelo critico [cat. 39].
Una folgorante eccezione a tale solitudine stilistica è rappresentata da un nobile esemplare di pertinenza dell'abbazia di San Giovanni Battista di Collimento di Lucoli, sprovvisto di qualsiasi letteratura di riferimento, all'infuori di una epigrafica citazione di Elisa Amorosi con una attribuzione poco convincente al Maestro di Visso (Amorosi 2013, p. 173).
Le affinità formali con l'*imago* lignea di San Silvestro sono tali da alimentare la convinzione di trovarsi di fronte a un'unica e definita personalità: identica la fattura del perizoma, analoga la trattazione di barba e capelli che incorniciano il volto scarno, medesime le peculiarità anatomiche delle braccia, delle gambe, del ventre pingue, persino il dettaglio morelliano delle falangi allungate.
È pertanto fermo auspicio di chi scrive che il previsto imminente intervento conservativo dell'opera, volto a sanare i danni da sisma, sia anche occasione di approfondimenti della tecnica esecutiva e di gradite conferme.
Il Cristo di San Silvestro è realizzato in un unico tronco di pioppo bianco, svuotato internamente per evitare la formazione di spacchi radiali.
Elementi aggiunti al corpo princi-

Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo

pale sono le braccia e la testa, mentre il perizoma e alcune ciocche di capelli potrebbero essere volumi lignei applicati.
Prima dell'intervento di restauro il Crocifisso si presentava coperto da un greve strato di sudicio e di vernici ossidate.
La superficie pittorica, insolitamente priva di ridipinture, risulta costituita da pigmenti poco corposi, particolarmente sensibili a solventi polari, con un cretto superficiale, appena visibile, a differenza del Crocifisso di Lucoli, la cui policromia, tenace e consistente, vistosamente crettata, restituisce magistralmente la sofferenza della carne con toni lividi a contrasto con il rosso dei rivoli di sangue.
Il perizoma esibisce una doratura integrale, seriore, con tecnica a guazzo su una preparazione a base di gesso e colla, molto chiara, seguita da una stesura di bolo rosso in sostituzione dell'impianto originario, non recuperabile, caratterizzato da una decorazione a strisce orizzontali rosse e azzurre su fondo bianco con finiture dorate, parzialmente visibile su alcuni risvolti interni, imparentata a evidenza con il sobrio perizoma del Cristo di Lucoli pervenuto ai nostri giorni esente da rimaneggiamenti.
L'attuale stato degli studi, in una pagina totalmente inesplorata, non consente maggiore sicurezza di enunciazione.

Bibliografia

Antinori, *Annali manoscritti*, XVIII secolo; **Chini 1913**, p. 51; **Chini 1954**, pp. 130-131; **Antonini 2010**, pp. 243-259; Bologna 2014, p. 31.

Relazione di restauro

Modalità esecutive dell'opera
Crocifisso realizzato in un unico elemento ligneo (pioppo bianco) internamente scavato attraverso un'apertura tergale che corre dalla zona interscapolare a quella sacrale con un'interruzione 'a ponte', successivamente chiusa con tabelle (fig. 1). È molto probabile che alcuni volumi sporgenti (quali ad esempio le ginocchia) siano stati realizzati incrementando i volumi con elementi applicati.
Elementi realizzati in blocchi sicuramente aggiunti al corpo principale sono le braccia e la testa, mentre per il perizoma e alcune ciocche di capelli esiste una possibilità che si tratti, almeno in parte, di volumi applicati. Le braccia sono collegate alle spalle con perni in legno di grossa sezione. Si è potuto registrare la presenza, in alcuni punti, di una tela di incamottatura.
La figura del Cristo è saldamente fissata alla croce con un chiodo in ferro a sezione quadrata lungo circa 30 cm infisso nel coccige. Altri ancoraggi fissano le mani (elementi in ferro forse bloccati con una sorta di dado) e i piedi (un perno in legno del diametro di circa 25 mm).
La croce su cui è applicato il Crocifisso di San Silvestro risulta attualmente composta da un'asse in legno pieno di sezione piuttosto ridotta, rivestita da una serie di tabelle dorate applicate esternamente senza rimuovere preventivamente la scultura, in quanto evidentemente sagomate intorno ai punti di contatto della figura sulle assi più antiche.

Superfici dipinte
Le superfici apparivano ricoperte da una vernice piuttosto imbrunita e interessata da sedimentazioni di particolato parzialmente inglobato. Tale superficie presentava un cretto sottile e superficiale, molto leggero e poco visibile. Alcuni elementi, come le tracce di sangue, sono realizzati a rilievo. Tutte queste stesure risultavano costituite da un materiale pittorico poco corposo e piuttosto omogeneo; capelli e sopracciglia risultavano realizzati con buona tecnica di intaglio e dipinti 'in punta di pennello' come del resto i capezzoli.
Il perizoma si presentava completamente dorato con la tecnica del guazzo su preparazione gesso e colla molto bianca e una stesura di bolo rosso-bruno.
Su alcuni risvolti interni si conservavano alcune tracce di una decorazione a strisce orizzontali sui toni del rosso, blu e oro, su fondo chiaro (fig. 2). Le superfici dorate del perizoma e della croce sembrano riferirsi a un medesimo intervento manutentivo per modalità di esecuzione e materiali impiegati.

Stato di conservazione
I principali danni a carico della struttura erano rappresentati dal distacco totale di due dita (anulare e medio) della mano destra (fig. 3); le due dita sono state tuttavia rinvenute e conservate assieme al cartiglio dorato. La mano sinistra era mancante delle falangi terminali di alcune dita che, a giudicare dalla sezione fortemente imbrunita, risultavano perdute da molto tempo.
La connessione delle braccia al tronco appariva imperfetta, con un allontanamento delle superfici di contatto tra gli elementi, così come, in parte, le tabelle di copertura delle aperture tergali di svuotamento. Ugualmente da verificare il livello di adesione delle parti del braccio destro in corrispondenza alle imperniature sopra descritte: sembrava infatti di percepire sulle superfici dell'avambraccio una differenziazione netta longitudinale, che potrebbe indicare una linea di frattura tra due elementi. Il collo pareva avere subito un distacco traumatico successivamente risarcito anche tramite perni.
Le superfici dipinte non presentavano particolari zone di sollevamento della pellicola pittorica, se non in corrispondenza della testa e del collo del Crocifisso. Il problema principale sembrava risiedere in un generalizzato imbrunimento del colore dovuto all'ossidazione delle vernici protettive e ai depositi di polvere e particolato spesso inglobati nelle stesse.
Le superfici dorate del perizoma apparivano consumate e spesso abrase

1. Prima del restauro, particolare della modalità esecutiva dello scavo interno

2. Prima del restauro, tracce della decorazione a strisce orizzontali

3. Durante il restauro, particolare con il distacco delle due dita della mano destra

4. Durante il restauro, consolidamento

5. Durante il restauro, pulitura

6. Durante il restauro, pulitura

7. Durante il restauro, pulitura

8. Durante il restauro, pulitura

in corrispondenza di alcune zone particolarmente esposte.

Intervento di restauro

Il restauro è stato preceduto da una campagna di documentazione fotografica iniziale relativa al fronte e retro della scultura sulla croce e, in seguito alla sua rimozione, sui quattro lati.

Rimosse le fermature provvisorie a carta giapponese, si è proceduto al consolidamento puntuale, dove necessario, del film pittorico tramite iniezioni di adesivo e pressatura.

Le connessioni strutturali sono state verificate e, dove necessario (ciocca di capelli, braccio sinistro), consolidate con inserimento di adesivi. In due casi (braccio sinistro e tabella di chiusura tergale alta) data l'estrema precarietà e/o disallineamento delle parti si è proceduto al distacco delle parti malcoese, previo rammollimento della colla animale di giunzione con impacchi di agar agar. Successivamente gli elementi sono stati riadesi (fig. 4).

È stata quindi effettuata una campagna di test di solubilità e test con soluzioni acquose tamponate a pH variabile per determinare una opportuna metodologia di pulitura (figg. 5-7).

Nel corso delle operazioni si è potuta verificare la presenza di un unico ciclo pittorico, che è stato liberato dalle sedimentazioni di sporcizia inglobate a strati manutentivi ossidati e ispessiti. Le superfici hanno evidenziato una particolare sensibilità al mezzo acquoso e la pulitura è stata quindi effettuata con emulsioni gelificata (w-o). Sul perizoma le superfici dorate sono state pulite con emulsioni gelificate apolari (*solvent gel* apolare) (fig. 8).

Le lacune evidenziate dalle operazioni di pulitura sono state trattate con stesure di gesso e colla successivamente rasato. La superficie di integrazione è stata trattata riproponendo una *texture* opportuna e quindi cromaticamente integrata a tratteggio.

Tutte le superfici sono infine state protette con una stesura di prodotto specifico, di natura sintetica, modulato, a seconda delle campiture al fine di ottenere un effetto più o meno lucido. Il trattamento disinfestante è stato eseguito internamente impregnando le superfici a legno con un prodotto alla permetrina; esternamente miscelando il medesimo prodotto, in forma concentrata, al protettivo finale. Gli elementi di rivestimento dorati della croce sono stati smontati e la croce interna, più antica, ripulita dagli strati di sedimentazione e cromaticamente uniformata.

45. Bottega tortonese dei Boxilio (Bosilio)
(seconda metà del XV secolo)
Madonna in trono e santi con donatore
(*Cristo della Passione*, *Madonna con Bambino*, *San Martino con donatore*, registro principale; *San Sebastiano*, *Crocifissione*, *San Giacomo*, registro superiore)
149[8]

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
190 × 148 cm

iscrizioni
in basso, al centro, sulla pedana del trono: «149[...] die III aprilis»

provenienza
Carbonara Scrivia (Alessandria), chiesa vecchia di San Martino

collocazione
Carbonara Scrivia (Alessandria), chiesa parrocchiale di San Martino

scheda storico-artistica
Valeria Moratti

relazione di restauro
Studio d'Arte e Restauro Gabbantichità

restauro
Studio d'Arte e Restauro Gabbantichità

con la direzione di Valeria Moratti (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti e Cuneo)

indagini
Studio d'Arte e Restauro Gabbantichità

Scheda storico-artistica

Il polittico, conservato nella chiesa parrocchiale di San Martino a Carbonara Scrivia, si compone di tre scomparti verticali dipinti a tutta altezza, collegati tra loro da un sistema di spine lignee, inserite lungo i fianchi delle tavole. È corredato da una cornice monumentale che conferisce all'opera una struttura architettonica, inquadrando le figure sotto un doppio registro di arcate rette e suddivise da esili colonnine. La carpenteria, dorata a pastiglia, risale alla seconda metà dell'Ottocento, ma tracce di rosso originale, rinvenute in fase di pulitura negli incavi delle colonnine verticali, lasciano presumere un considerevole intervento di integrazione piuttosto che una nuova realizzazione in stile gotico rinascimentale, rimandando a confronti serrati con analoghi elementi presenti nella cornice – anch'essa rimaneggiata – del polittico, proveniente dalla chiesa della Madonna delle Ghiare di Pozzolo Formigaro (Alessandria) e conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora, datato 1494 e molto vicino a questo per esecuzione.
La catalogazione dei retri delle tavole con le lettere dell'alfabeto 'A', 'C' e 'D' sembra riferire dell'esistenza di un quarto scomparto, contrassegnato con la lettera 'B': confermano quest'ipotesi la mancata consequenzialità delle scene raffigurate nel primo e nel secondo pannello a partire da sinistra; con buona probabilità avrebbe dovuto esisterne un quinto, se si considera correttamente la *Madonna in trono* ubicata al centro dell'ancona con i *Santi* disposti ai lati. Tale dispersione dovrebbe risalire al XIX secolo, a un periodo antecedente l'esecuzione della cornice attuale, quando fu eseguito un consistente restauro dell'opera: l'etichetta posta sul retro, che riporta la data «1938» e il nome del restauratore «Riccardo De Bacci Venuti da Firenze», ne documenta, infatti, lo stato conservativo iniziale segnalando che elementi di pittura quattrocenteschi sono stati rintracciati sotto una ridipintura completa dell'Ottocento. A questa data le tavole erano già in numero di tre, dal momento che l'inventario redatto dal canonico Ruggero Lovazzano in occasione della visita pastorale del vescovo Melchiorri tra 5 e 6 febbraio 1938 riporta tra i quadri un «trittico prezioso antico dato da restaurare». L'archivio della Soprintendenza conserva un serrato carteggio relativo agli anni 1925-1938 tra l'Ufficio di tutela e il parroco don Clelio Goggi, illustre teologo e storico della diocesi di Tortona, il quale, in opposizione ai fabbricieri che vorrebbero vendere l'opera, si attiva per procedere al suo restauro, riconoscendone la valenza artistica. L'operatore indicato dalla Soprintendenza, avendo già lavorato in piena soddisfazione nei castelli di Issogne e Fenis, è il restauratore pittore fiorentino De Bacci Venuti (**Torresi 1999**, p. 53-54; **Torresi 2003**, p. 69) che trasporta il trittico a Firenze: dalla relazione di restauro, datata 20 maggio 1938, si evince che il dipinto è stato consolidato, sono state rimosse le dense ridipinture a olio, è stata preparata l'imprimitura mancante, sul retro delle tavole molto incurvate sono state fissate quattro traverse, si è proceduto al rifacimento di tutte le pastiglie cadute sia dalle tavole dipinte sia dalle cornici, si è dorato

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino*, particolare con il volto della Vergine*

a foglia e reintegrato il colore a tempera con una leggerissima differenziazione di tono per rendere riconoscibile l'intervento, si è costruito in legno, patinandolo a finto oro, lo zoccolo di base.

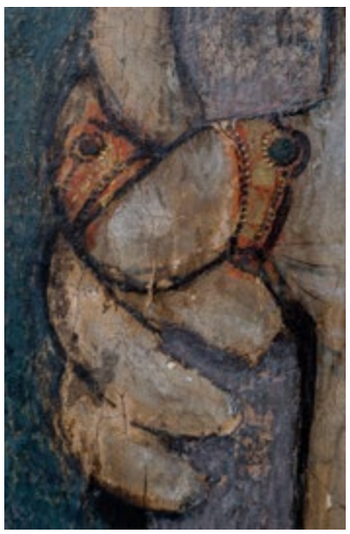
Esposta dal 29 agosto all'8 settembre 1954, quale esempio prodotto dalla «scuola tortonese del Rinascimento», alla mostra *Attività economiche e artistiche del Tortonese* organizzata dalla Società storica e dal Comune di Tortona, nella sezione d'arte sacra abbinata alla rassegna d'arte contemporanea e allestita nell'edificio dell'Asilo (**«Il Popolo»**, 33, 26 agosto **1954**), evidenzia da subito preoccupanti sollevamenti di pellicola pittorica, che prontamente don Goggi segnala alla Soprintendenza ottenendo il trasferimento del dipinto presso l'istituto torinese, che si farà carico del restauro. Inizia da qui un nuovo carteggio tra il parroco, cui succede il vicario don Fiorentino Tacchella, e la soprintendente Noemi Gabrielli, che si conclude nel 1963 con la restituzione alla chiesa parrocchiale di Carbonara del polittico «riparato nei pannelli e nella cornice traforata e dorata» a spese del Ministero della Pubblica Istruzione. Questo intervento, effettuato in successive riprese per mancanza di fondi, consistette, in base alla perizia di restauro conservata presso l'Archivio della Soprintendenza nel faldone di

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino

Dopo il restauro, San Martino con donatore

Dopo il restauro, Madonna con il Bambino*, particolare con l'angelo di sinistra*

Carbonara Scrivia relativo ai beni storico-artistici, in consolidamento del supporto ligneo, fissaggio del colore, rimozione delle vernici ossidate, stuccatura delle parti mancanti e loro reintegrazione pittorica. La sofferta storia conservativa del polittico, evidenziata dai restauri documentati, viene messa in luce dai dati conoscitivi raccolti nella fase iniziale del restauro odierno che riscontrano fino a sei strati di ridipintura sovrapposti al colore originale.
L'opera, raffigurata su due livelli, rappresenta al centro la *Madonna in trono con il Bambino*, a sinistra il *Cristo con i simboli della Passione*, a destra *San Martino e il donatore* – il committente, inginocchiato in preghiera, è da identificarsi in un chierico essendo tonsurato, ma allo stato attuale delle ricerche non ancora riconosciuto –; nel registro superiore la *Crocifissione* tra le figure a mezzo busto di *San Sebastiano* e *San Giacomo Maggiore*.
Eseguita alla fine del XV secolo come attesta l'iscrizione con la data frammentaria «149[...]», letta da don Goggi alternativamente 1492 e 1495, ma – alla luce degli approfondimenti di restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – da considerarsi 1498, è opera della bottega tortonese dei Boxilio, pittori attivi in un'area geografica di cerniera tra Liguria e Lombardia dalla seconda metà del XV secolo agli inizi del successivo, protagonisti della svolta rinascimentale del territorio con un nutrito *corpus* di opere su tavola e ad affresco (**Spantigati 1985**, pp. 103-127; **Natale 1996**, pp. 99-103; **Miotti 1999**, pp. 21-

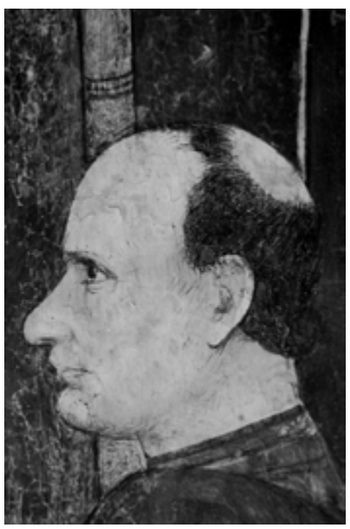


Dopo il restauro, San Martino e il donatore, *particolare con la mano destra di san Martino*

Dopo il restauro, San Martino e il donatore, *particolare con la mano destra di san Martino*

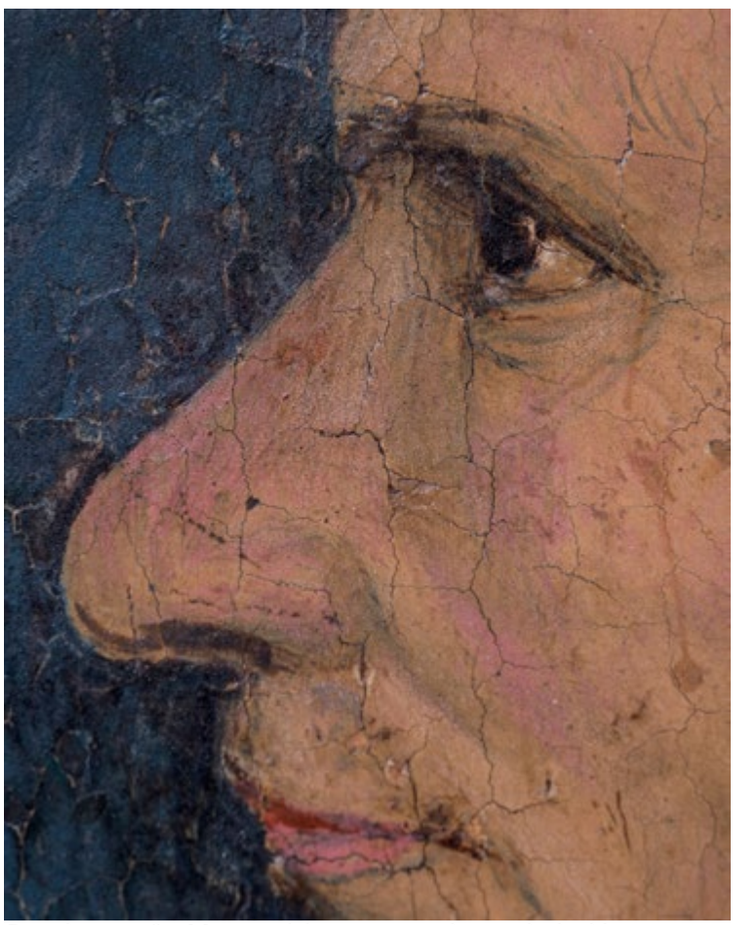
Riflettografia, San Martino e il donatore, *particolare con il volto di san Martino*

Dopo il restauro, San Martino e il donatore, *particolare con il volto di san Martino*



Riflettografia, San Martino e il donatore, *particolare con il volto del committente*

Dopo il restauro, San Martino e il donatore, *particolare con il volto del committente*



Dopo il restauro, San Martino e il donatore, *particolare con il volto del committente*

26; **Dalerba 2005**, pp. 149-164; **Gabrieli 2007**, pp. 41-61).
Il polittico apparteneva alla chiesa antica intitolata a San Martino e ubicata fuori dall'abitato in un luogo ancora oggi denominato San Martino (l'originaria pieve) e la posizione privilegiata del santo titolare ne avvalora la destinazione originaria. Don Goggi riporta che si trovasse all'altare della Beata Vergine delle Grazie, appunto nella chiesa vecchia, e che fu poi trasferito nella sacrestia della chiesa parrocchiale attuale (**Goggi 1973**, p. 30).

Poiché questa chiesa dipendeva dai canonici della cattedrale di Tortona, potrebbe essere verosimile l'individuazione del committente in uno dei canonici tortonesi dell'epoca.
Noemi Gabrielli, nelle notizie storico artistiche allegate alla documentazione di perizia (allegato n. 2) del restauro ministeriale sopra evidenziato, riconduce il polittico a Quirico da Tortona, ovvero Giovanni Quirico de Boxilio, figlio di quel Beltramo fratello di Manfredino anche lui pittore ma senza opere firmate, considerandola unica opera dell'artista esistente in Piemonte e ricordando dello stesso autore quella datata 1503 presente nella chiesa dell'Ospedale civile di Vigevano (Pavia). Gli studi successivi non raccolgono tale attribuzione e lo riconducono a Franceschino Boxilio, figlio di Manfredino (Angelo

Foto storica prima del restauro del 1938

Dalerba citato in **Brunetti 1982**, p. 122), approdando con cautela a un mastro ligure-piemontese data la difficoltà di confrontarlo con opere sicure di Franceschino e pur riconoscendo evidenti connessioni con opere certe di Manfredino (**Spantigati 1985**, p. 123; **Natale 1996**, pp. 99-101) e ipotizzando successivamente una collaborazione di Franceschino Boxilio con il padre Manfredino (**Dalerba 2005**, p. 156).

Sembrerebbe di poter seguire questa linea, riconoscendo l'intervento di Manfredino – la cui prima opera certa, i dipinti murali della pieve di Novi Ligure, datano al 1494, e che muore nel 1496 – nelle figure allungate con fisionomie dalla fronte bassa e ampi mantelli bordati d'oro, nella pennellata materica che definisce i naturalistici, negli incarnati raffinati delle fisionomie; particolari quali gli occhi arrotondati e la resa a canne di alcune pieghe possono ricondursi all'intervento di Franceschino, che alla morte del padre completa l'opera probabilmente insieme a un terzo pittore (lo zio Beltramo, nella cui bottega Franceschino lavora ma a cui non sono appaiate opere?). Le indagini scientifiche hanno, infatti, fornito importanti informazioni per la conoscenza dell'opera: se l'osservazione all'ultravioletto ha rilevato la presenza di estese ridipinture e ritocchi, che in parte compromettono la lettura della stesura pittorica originaria, la riflettografia ha evidenziato la tecnica esecutiva che vede l'impostazione generale tramite linee veloci e leggere a costruire i volumi, che diventano marcate nei volti a definire con sicurezza gli occhi e le labbra e si infittiscono per creare le ombre nelle zone non colpite direttamente dalla luce. Pochi risultano i pentimenti e le variazioni in corso d'opera: la posizione del dito di san Giacomo, l'inclinazione del volto del committente, la posizione delle dita di san Martino. Il confronto con le risultanze delle riflettografie eseguite su due opere firmate e datate, rispettivamente il polittico di Quirico del 1503 per il duomo di Vigevano, passato poi all'Ospedale cittadino, e il trittico di Franceschino del 1507 per la chiesa della Trinità di Pozzolo Formigaro, conservato nel palazzo della Provincia di Alessandria (Palazzo Ghilini), non ha trovato particolari somiglianze nella resa del disegno sottostante da parte dei due cugini rispetto al dipinto di Carbonara; interessante a questo proposito potrebbe rivelarsi l'analisi riflettografica sull'ancona di Gavi, opera firmata da Manfredino e datata 1478, che sebbene anteriore di oltre vent'anni potrebbe restituire analogie di tecnica disegnativa comprovanti le determinazioni dell'analisi stilistica. Confronti stilistici con le opere certe del maestro Manfredino consentono, infatti, di riscontrarne l'intervento non solo nell'invenzione generale, ma in alcuni dettagli che il recente restauro ha maggiormente evidenziato: i panneggi delle vesti sono arricchiti da bordure dorate, realizzate sia a guazzo su bolo rosso con motivi in pastiglia sia mediante punzonature del tutto simili a quelle del polittico di Gavi; il pastorale di san Martino richiama da vicino per forma e punzonatura quello del sant'Agostino conservato nell'ex sala d'archivio del duomo di Voghera e attualmente esposto nel Museo Diocesano d'Arte Sacra di Tortona (**Cairati 2013**, pp. 72-73). Sovrapponibili risultano anche le preparazioni dei fondi dorati e la punzonatura a rosette. I dettagli della carpenteria – come sopra anticipato – sono ripresi dalla cornice del polittico oggi a Baltimora, con cui il polittico di Carbonara mostra somiglianze ad esempio nella raffigurazione del Cristo crocifisso e gli stessi riferimenti stilistici orientati in direzione ligure, già peraltro presenti nel polittico di Gavi del 1478.

La presenza – riscontrata dalla lettura ravvicinata dell'opera attraverso il restauro – di più mani che lavorano a uno stesso progetto evidenzia, ancora una volta, la prassi operativa consolidata nelle botteghe artistiche rinascimentali e, al contempo, l'articolata complessità dell'esecuzione figurativa rispecchia il continuo passaggio di dati culturali che sullo sfondo del Quattrocento legano Milano, Pavia e Genova.

Bibliografia

«**Il Popolo**», 33, 26 agosto 1954; **Goggi 1973**, p. 30; **Brunetti 1982**, p. 122; **Spantigati 1985**, pp. 103-127; **Natale 1996**, pp. 99-103; Miotti 1999, pp. 21-26; **Torresi 1999**, p. 53-54; **Torresi 2003**, p. 69; **Dalerba 2005**, pp. 149-164; **Gabrieli 2007**, pp. 41-61; **Cairati 2013**, pp. 72-73

Relazione di restauro

L'ancona lignea si compone di tre tavole verticali in legno di pioppo, collegate tra loro da un sistema di spine lignee inserite sul fianco delle tavole. La pala è racchiusa in una cornice, costituita da parti lignee dorate a pastiglia, in stile tardogotico/proto-rinascimentale, e integrata da alcuni elementi non originali. Essa nasconde la giunzione delle tavole, con effetto di spazialità tridimensionale, costituendo una vera e propria opera architettonica. La pittura si svolge presentando le figure sotto il succedersi delle arcate, separate da colonne. La tavola centrale rappresenta la Madonna in trono che regge il Bambino, alla sua sinistra la figura di Cristo con i simboli della Passione, mentre a destra sono raffigurati san Martino e, inginocchiato davanti a lui, la figura del committente o forse, vista la tonsura, di un chierico. Nel registro superiore la lunetta centrale rappresenta la Crocifissione di Gesù, con la Madonna, Maria Maddalena e san Giovanni; a sinistra è rappresentato san Sebastiano e nella lunetta di destra si trova san Giacomo.

Le condizioni di conservazione del supporto non erano buone: un'intensa attività di insetti xilofagi lo aveva reso particolarmente fragile; inoltre, nel tentativo di consolidare la fibra lignea, nel precedente restauro erano state effettuate stuccature a gesso e colla particolarmente invasive.

Il retro della tavola era completamente ridipinto a tempera e nella parte alta, su ogni tavola, si trovavano incollati alcuni frammenti cartacei, che sono stati mantenuti, recanti la scritta «Carbonara Scrivia-Parrocchiale. Trittico. RESTAURO ESEGUITO NEL 1938 XVI DA RICCARDO BACCI VENUTI DI FIRENZE. Elementi di pittura 400 c.ca rintracciati sotto una ridipintura completa ad olio del 1800». Le ricerche condotte hanno rivelato che Riccardo De Bacci Venuti, artista e, soprattutto, restauratore, era figlio di Gualtiero, anch'egli pittore che, alla fine dell'Ottocento aveva goduto di una certa notorietà come autore di quadri storici. Riccardo, invece, aveva iniziato la sua

1. Prima del restauro, condizione di degrado della preparazione e della pellicola pittorica

2. Durante il restauro, test di pulitura

3. Durante il restauro, particolare degli elementi decorativi in oro in conchiglia del manto della Madonna

attività di restauratore, in giro per l'Italia e all'estero, negli anni antecedenti alla Prima guerra mondiale per conto del Ministero della Pubblica Istruzione. Durante il suo intervento sulla tavola in oggetto, è stato applicato nel retro, tramite viti, un telaio in abete per assicurare maggiore solidità tra le assi e impedirne il movimento. Tuttavia, in particolare nella tavola in cui è raffigurato il Cristo deposto – essendo vincolata al telaio solo nel senso della lunghezza – si è verificata un'accentuata arcuatura dell'asse trasversale, per cui, dopo la rimozione dei vincoli posti durante l'ultimo intervento di restauro, si è provveduto al raddrizzamento della tavola stessa.

La ridipintura a tempera è stata interamente rimossa a bisturi; questa operazione ha fatto riemergere la lavorazione manuale del materiale e ha permesso di determinare con più chiarezza lo stato di conservazione del supporto, che in effetti presentava importanti problemi legati all'attacco degli insetti xilofagi; ha inoltre garantito una migliore esecuzione del trattamento antitarlo e del consolidamento del materiale costitutivo.

Le parti strutturali mancanti e/o fortemente impoverite dalla massiccia azione dei tarli – contro i quali è stato eseguito un trattamento biocida a pennello e tramite siringature a base di permetrina – sono state consolidate attraverso l'impregnazione di consolidante e ricostruite con stucco epossidico bicomponente per legno solo nelle mancanze gravi. La parti lignee e la tavola dell'ancona che presentavano un'accentuata deformazione, vaporizzate giornalmente dal retro, sono state

4. Durante il restauro, test di pulitura con solventi del triangolo delle solubilità ICR

6. Durante il restauro, particolare al terzo livello di pulitura

5. Durante il restauro, particolare al terzo livello di pulitura

contemporaneamente immorsate e regolate micrometricamente, sotto morsa per novanta giorni, al fine di portare l'asse alla corretta planarità. La struttura della cornice presentava notevoli problemi conservativi, dovuti a deformazione del supporto, che aveva generato sbollature della preparazione e lacune. Si notavano inoltre sovrapposizioni di foglia oro e vernici, avvenute in tempi diversi. In fase di restauro si è notato che tra la tavola centrale e quella di destra, l'elemento ligneo verticale della cornice copriva le mani del personaggio inginocchiato ai piedi della Vergine, lasciando presupporre che il polittico fosse formato da più tavole. Ogni elemento che compone la cornice è contraddistinto da una lettera dell'alfabeto: 'A', 'C', 'D'. La mancanza di un elemento contraddistinto dalla lettera 'B', lascerebbe pensare che la pala risulti mancante di almeno una tavola. Sembra infatti improbabile che l'opera sia stata composta solamente da tre tavole; inoltre alcune testimonianze orali riporterebbero che prima del restauro fiorentino del 1938 le tavole fossero cinque.

Lo stato generale dell'opera era grave, poiché l'intera superficie era interessata da evidenti e numerose sollevamenti di preparazione e colore, per cui è stato necessario effettuare una prima fermatura, *in loco*, con iniezioni di colla di storione, per mettere in sicurezza l'opera prima del trasporto in laboratorio (fig. 1). Molti dei sollevamenti erano determinati dalle stuccature a gesso e colla effettuati nei secoli; le ridipinture erano numerosissime (risultano esecuzioni in momenti temporali differenti),

7. Durante il restauro, particolare nella fase di reintegrazione pittorica con il raffronto delle immagini riflettografiche

8. Durante il restauro, particolare della cornice durante il riposizionamento dei frammenti di doratura

9. Durante il restauro, fase di reintegrazione della doratura

molto estese e debordanti rispetto alle lacune effettive, come è confermato dalle comparazioni tra le indagini all'ultravioletto e riflettografia (720 nm, 850 nm, 950 nm). La pellicola pittorica appariva annebbiata e alterata nella cromia per effetto dei restauri avvenuti nel tempo e dalle verniciature di protezione ingiallite e ossidate. La leggibilità dell'opera risultava ulteriormente compromessa dai depositi carboniosi e dal pulviscolo depositato in superficie e in parte inglobato negli strati di film protettivo. Contemporaneamente sono stati eseguiti piccoli saggi di pulitura su zone selezionate in modo da indagare tutte le campionature di colore.

I dati raccolti hanno evidenziato un passato molto sofferto dell'opera, mettendo in evidenza lacune di colore molto estese. I test del triangolo delle solubilità ICR hanno messo in luce la presenza di uno spesso strato di gommalacca e vernici fortemente alterate, che è stato possibile rimuovere con essenza di spigo. I tasselli di pulitura, inoltre, hanno messo in evidenza uno splendido colore originale anche dove erano presenti strati di ridipintura spessi e coprenti che occultavano il degrado della pellicola pittorica (figg. 2, 4).

Si sono riscontrati fino a sei strati di ridipintura sovrapposti all'originale, eseguiti sia a tempera, sia a vernice, tutti non intonati con l'originale; si potevano notare inoltre pesanti e invasive gessature, ottocentesche e novecentesche, relative alle parti di doratura.

La pellicola pittorica pesantemente ridipinta a tempera e a vernice è stata pulita selettivamente per livelli, utilizzando miscele di solventi, con polarità differenziate, utilizzando il triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità ICR ed eseguendo una pulitura meccanica a bisturi di rifinitura con l'ausilio di tensioattivi deboli, valutando di volta in volta con il video-microscopio e la fluorescenza UV gli strati da eliminare, in modo da procedere all'assottigliamento in sicurezza. La pulitura ha fatto emergere – al di sotto degli spessi strati di ridipinture e vernici che rendevano piatte le superfici – le bellissime stesure originali, in alcuni casi realizzate anche con lacche naturali, ridonando espressività agli incarnati e tridimensionalità ai panneggi. Nel manto della Vergine sono riemersi i simboli mariani eseguiti come decoro in oro a conchiglia (fig. 3).

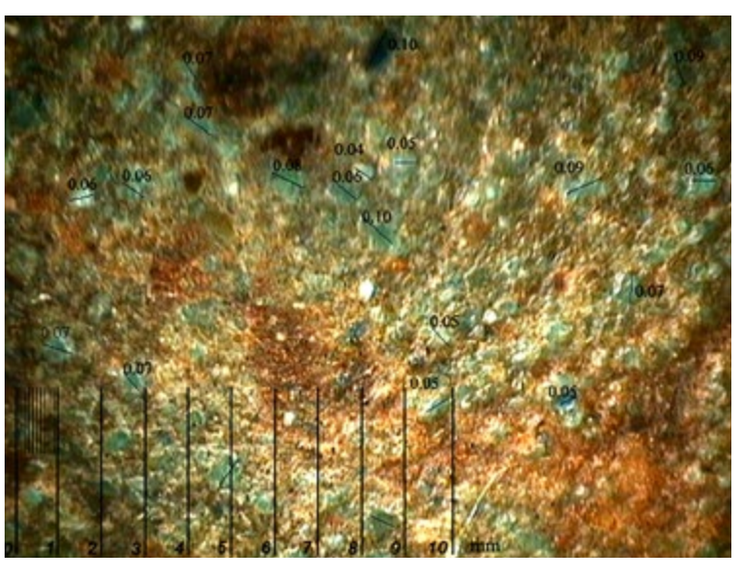
Durante le fasi di rimozione per livelli degli strati soprammessi alla pellicola pittorica originale si è evidenziata la disomogeneità delle precedenti puliture. Molte campiture sono risultate abrase a causa di puliture aggressive e altre, non sufficientemente pulite, conservavano ancora tracce di sporco sulla superficie (figg. 5-7). L'integrazione pittorica delle parti lacunose è stata realizzata con colori ad acquerello, con tecnica mimetica in accordo con il funzionario responsabile di Soprintendenza. Il restauro si è concluso con la stesura di sottili velature di vernice trasparente con filtro UV e con una stesura finale di un sottilissimo strato di cera microcristallina.

Le parti che costituivano la cornice sono state rimosse dalla tavola, revisionate e ove necessario riportate in condizione di planarità. Dove opportuno, sono stati riposizionati e incollati con colla di storione i frammenti di doratura distaccati e sollevati. Le stuccature sono state eseguite con cera-resina, materiale che per la sua natura garantisce il mantenimento di una certa elasticità, eliminando tensioni e forzature a danno della preparazione originale. In seguito ai test di pulitura si è ritenuto opportuno effettuare la rimozione degli strati soprammessi fino al raggiungimento del livello di doratura originario e riarmonizzare le dorature più recenti con quelle originali, con colori ad acquerello e oro in conchiglia (figg. 8-9). Durante la fase di pulitura si sono trovate stesure di colore a tempera originale

10. Prima del restauro, particolare in fluorescenza ultravioletta

11. Prima del restauro, particolare in riflettografia 950 nm

12. Dopo il restauro, mappatura indagini al video microscopio



13. Dopo il restauro, ingrandimento al videomicroscopio 200x con misurazioni

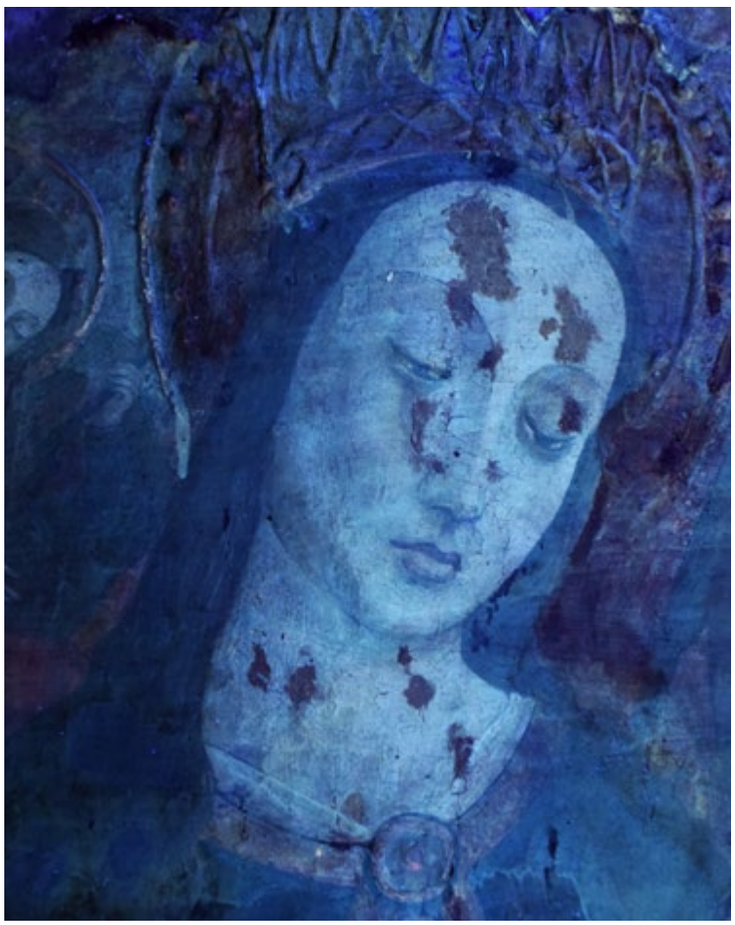
di colore rosso nelle scanalature degli elementi a colonnina verticale, che in effetti si ritrovano stilisticamente nelle opere della famiglia Boxilio e contribuiscono ad arricchire e rendere cromaticamente più armonico tavolato e cornice.

Al fine di garantire una corretta conservazione del manufatto e rendere più duraturo il restauro, in sede di ricollocazione dell'opera sarà opportuno effettuare il monitoraggio con strumenti di rilevazione, effettuando la registrazione dei dati di temperatura e umidità relativa in modo continuo per esprimere attraverso grafici giornalieri, settimanali e mensili l'evoluzione delle variazioni termo igrometriche. Al termine delle rilevazioni si potrà, se necessario, mettere in opera provvedimenti per migliorare il microclima della zona in cui si custodirà l'opera.

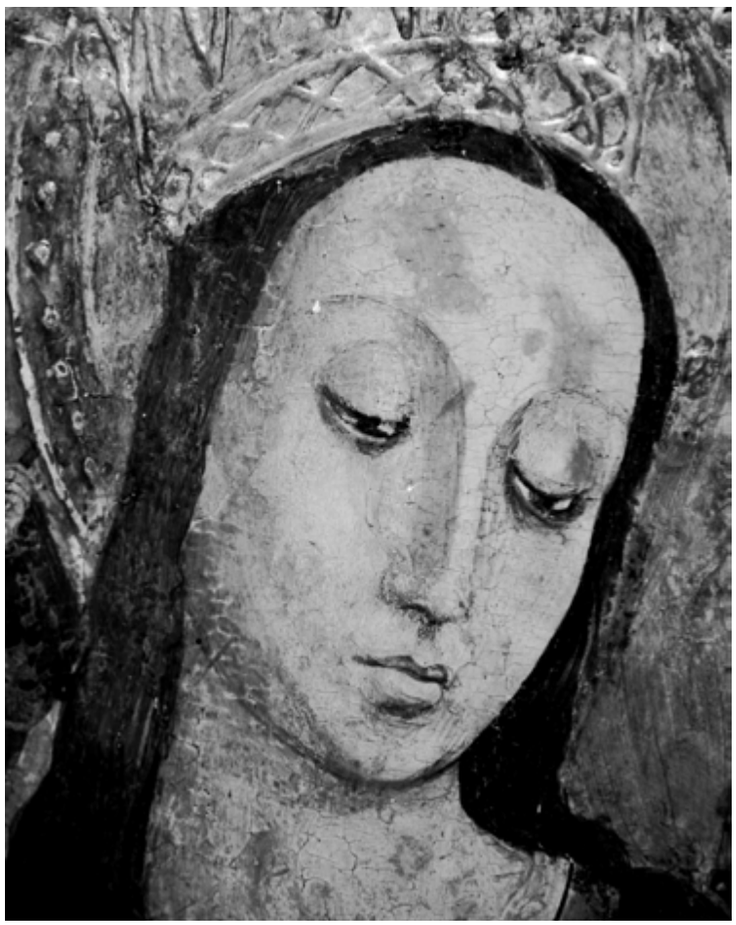
Indagini diagnostiche non invasive

Alle operazioni di restauro si è anteposta una campagna iniziale di indagini scientifiche finalizzata a comprendere la tecnica utilizzata, i materiali, lo stato di conservazione, i modi e i tempi di eventuali interventi successivi. Attraverso il confronto delle indagini scientifiche svolte si sono ottenute importanti informazioni necessarie alla conoscenza dell'opera e indispensabili per un approccio deontologicamente corretto e ampiamente documentato grado per grado.

La tecnica all'ultravioletto è utilizzata principalmente nella fase di accertamento dello stato di degrado dell'opera e, in particolare, nella verifica dell'esistenza e dell'estensione delle parti originali e non del tessuto pittorico. In questo caso le ridipinture si sono rivelate molto invasive ed estese (figg. 10, 14). Durante le operazioni di pulitura si sono effettuati



14. Prima del restauro, particolare in fluorescenza ultravioletta



15. Prima del restauro, particolare in riflettografia 950 nm

ripetuti controlli con l'ausilio della lampada di Wood in modo di verificare il lavoro svolto e controllare il grado di omogeneità dell'assottigliamento delle vernici, la presenza degli strati al di sotto di questa ed evidenziare macchie di colla o altri materiali, residuo di precedenti interventi. Attraverso la microscopia ottica che consente l'osservazione di campioni (fino a ingrandimenti di 200×) tramite fibre ottiche e l'archiviazione ed elaborazione delle relative immagini permette di determinare la presenza dei pigmenti originari ed è un utile supporto durante le fasi di pulitura, nella scelta del mantenimento e/o dell'asportazione dei livelli sovrapposti all'originale. Inoltre le verifiche effettuate con le comparazioni con il nostro database ci ha permesso il confronto tra opere dello stesso periodo, ottenendo uno strumento indispensabile per la determinazione dell'epoca del granulo del pigmento attraverso il controllo visivo e le misure dimensionali.

La riflettografia è una metodologia di indagine ottica che permette di rendere visibile il disegno preparatorio (*underdrawing*) tracciato dall'autore sulla preparazione presente sotto lo strato pittorico. Le indagini sono state effettuate a 720 nm, 850 nm, 950 nm (figg. 11, 15). Nella tavola in oggetto il disegno è costituito da tracce essenziali nel caso della determinazione dei panneggi, mentre è eseguito con grande dettaglio e precisione, fino al tratteggio delle ombre, per quanto concerne i volti. L'analisi riflettografica ha mostrato piccole variazioni in corso d'opera (la posizione del dito di san Giacomo, l'inclinazione del volto del personaggio in ginocchio ai piedi della Vergine, la posizione delle dita di san Martino). L'esame ha evidenziato l'estensione di interventi di restauro sul perizoma del Cristo e ridipinture effettuate con pigmenti moderni e, in generale, ha permesso di avere un quadro dettagliato dello stato di conservazione della superficie dell'opera. Durante il restauro è stata effettuata una campagna di rilevazione riflettografica su opere della bottega dei Boxilio tra cui il *Polittico della Madonna in trono e santi* di Quirico Boxilio da Tortona, conservato nell'Ospedale di Vigevano; il Polittico di Franceschino Boxilio con la *Vergine con il Bambino, san Bartolomeo e san Sebastiano* e gli affreschi della scuola dei Boxilio della pieve di Volpedo.

Sono state effettuate inoltre co Van Asperen de Boer 1990 mparazioni fotografiche con una serie di fotogrammi provenienti dall'archivio della Fototeca Federico Zeri e il *Polittico di Baltimora*, proveniente dalla Chiesa della Madonna delle Ghiare di Pozzolo Formigaro, accertando caratteristiche stilistiche vicine al polittico in oggetto. Confrontando le immagini del *Polittico di Gavi* di Manfredino Boxilio, conservato all'Accademia Ligustica di Genova e la tavola con un *Santo vescovo* conservata nel duomo di Voghera, si sono evidenziate fondamentali analogie nella preparazione dei fondi dorati nelle punzonature 'a rosetta' e nella forma del pastorale.

Bibliografia

Crowley, Teague, Lowe 1966; Feller 1968; **Teas 1968**, pp. 19-25; **Van Asperen De Boer 1968**, pp. 1711-1714; **Feller 1972**; **Feller, Curan 1975**; **Feller, Stolow, Jones 1985**; , pp. 3-6; **Masschelein Kleiner 1991**; **Talarico, Coladonato 1997**; **Barton 1998**; **Galassi 1998**; **Cremonesi 2000**; **Wolbers 2000**; Coladonato 2008; Cremonesi, Signorini 2008; ***L'Underdrawing del disegno genovese* 2014**; Galassi 2016, pp. 27-33.

46. Scultore lombardo
Coppia di candelabre
(*Candelabra con putti e mascheroni*; *Candelabra con delfini*)
inizio del XVI secolo
inizio del XVI secolo e XVII secolo

tecnica/materiali
marmo di Carrara (*Candelabra con putti e mascheroni*)
marmo di Carrara, marmo di Candoglia, pietra Molera (*Candelabra con delfini*)

dimensioni
145 × 34,5 cm (*Candelabra con putti e mascheroni*)
148 × 34,5 cm (*Candelabra con delfini*)

iscrizioni
sul plinto del basamento della *Candelabra con delfini*: «RESTAVRATO 1696»

provenienza
Pavia, Certosa

collocazione
Pavia, Museo della Certosa

scheda storico-artistica
Flora Berizzi

relazione di restauro
Fabio Bevilacqua

restauro
Fabio Bevilacqua

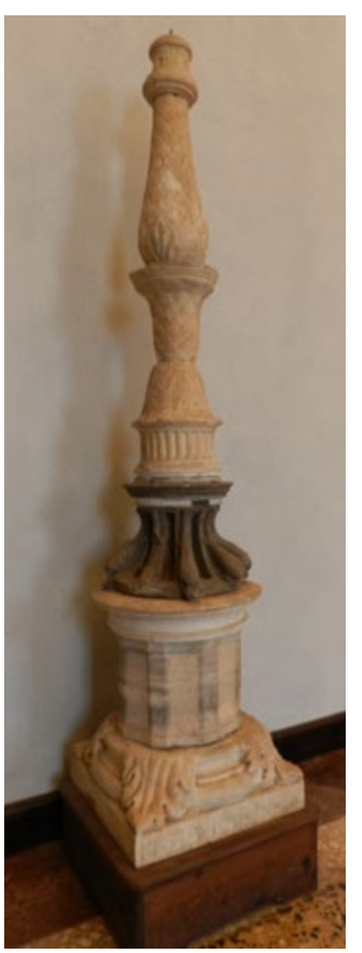
indagini
Roberto Bugini (indagini petrografiche)

con la direzione di
Rosanina Invernizzi (direttore Museo della Certosa di Pavia)

Scheda storico-artistica

Le due colonnine a candelabra hanno in comune le dimensioni – solo leggermente più bassa la prima, mutila – il tipo di decorazione del fusto e, verosimilmente, la provenienza.
Stilisticamente uniforme e composta in pezzi di marmo di Carrara scolpito, la prima candelabra presenta un basamento quadrangolare con un putto al centro di ogni faccia e grandi foglie d'acanto angolari che si trasformano in mascheroni con occhi e bocca fortemente incavati. Tre dei quattro putti sono raffigurati nudi e frontali, il quarto è visto di schiena e vestito di una corta tunica aderente. Al ripetersi dei mascheroni si contrappongono le differenti pose dei putti che atteggiano diversamente braccia e gambe. Sopra il primo basamento si innesta un altro elemento a base quadrangolare in cui ogni faccia presenta la stessa decorazione: da ognuno dei quattro bucrani angolari fuoriescono due steli che terminano in due cornucopie e, girando, incorniciano al centro una rosetta.
I rilievi, bassissimi nelle volute, nei dettagli fisionomici dei putti, nella veste, nelle scanalature delle foglie, si alzano nei corpi, nei baccelli dei fiori e nei frutti delle cornucopie e acquistano profondità nelle rosette, nelle teste e negli arti fino a staccarsi dal fondo. Bocche e occhi dei mascheroni sono cavità profonde.
Una cornice rettangolare raccorda la base poligonale con la sezione circolare della colonna, che è retta da un vaso all'antica con decorazione a palmette e consiste in due elementi, uno scanalato e uno baccellato, che slanciano il fusto della candelabra. Il dado che termina il fusto non è completo e al suo interno è visibile una cavità a sezione rettangolare nella quale originariamente doveva essere inserito un terminale metallico, forse una croce.
Molto diversa la seconda colonnina, soprattutto nel gruppo di basamento e nodo, costituito dalla sovrapposizione di parti di origine e materiale diverso, probabilmente di riuso.
Il basamento si compone, in successione, di una base in marmo di Carrara dotata di plinto, toro, scozia, toro con foglie d'acanto agli spigoli, un rocchio scanalato ottagonale in marmo di Candoglia, un abaco con collarino e gola in marmo di Carrara. La parte più interessante è, però, il nodo in pietra Molera, articolato in sette (l'ottavo è mancante) delfini scolpiti con le teste orientate verso il basso e il corpo verso l'alto. Un foro di innesto in corrispondenza della parte terminale degli animali lascia pensare che dovesse uscire come ulteriore elemento anche la coda, forse a ricciolo. Altri otto fori nella parte in piano sopra il collarino, esattamente corrispondenti a quelli sottostanti, dovevano servire a raccordare le code arricciolate o a innestare altri elementi oggi perduti.
La colonnina a candelabra si alza sopra il nodo e presenta un vaso rovesciato, scanalato e decorato a foglie d'acanto, un vaso decorato a pelte e un fusto in cui l'iniziale fogliame si trasforma nuovamente in pelte. Anche per questa candelabra la terminazione, con piccolo nodo a fogliette lanceolate, doveva reggere un sottile elemento metallico.
Sul plinto, l'iscrizione in lettere

Prima del restauro, Candelabra con putti e mascheroni



Prima del restauro, Candelabra con delfini

Dopo il restauro, Candelabra con putti e mascheroni

Dopo il restauro, Candelabra con delfini

Dopo il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, particolare del basamento decorato da putti e mascheroni*

Dopo il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, particolare del basamento decorato da putti e mascheroni*

Dopo il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, particolare dell'elemento quadrangolare decorato da bucrani, steli, cornucopie e rosette*

Dopo il restauro, Candelabra con delfini*, particolare del basamento decorato da foglie d'acanto, con l'iscrizione sul plinto*

capitali «RESTAVRATO 1696» si riferisce con ogni probabilità alla data in cui la candelabra, evidentemente molto rovinata, dovette essere assemblata con i diversi pezzi costituenti base e nodo, nuovi o di riuso, da una parte, e vaso e fusto originari dall'altra.

I putti e il gioco della rappresentazione speculare di immagini frontali e da tergo, così come le varie ornamentazioni all'antica dei fusti delle due candelabre – volute, cornucopie, rosette, baccelli, pelte, foglie d'acanto – sono elementi consueti del repertorio ornamentale e decorativo della scultura lombarda tra la fine Quattrocento e l'inizio Cinquecento e sono diffusi nell'apparato decorativo della Certosa di Pavia, ad esempio nelle numerose candelabre che decorano le lesene della facciata della chiesa e del museo. Compaiono altrove anche i mascheroni, come ad esempio nelle mensole della facciata e, con la stessa tipologia di foglia d'acanto angolare che muta in maschera, nella candelabra del coronamento sopra la finestra a sinistra del portale della chiesa. Sono meno frequenti i bucrani, simbolo apotropaico classico, abituali nell'architettura rinascimentale, ma non in Certosa. Nonostante motivi e modelli figurativi rientrino nel repertorio

Dopo il restauro, Candelabra con delfini*, particolare del nodo decorato da delfini*

caratteristico della scultura di tardo Quattrocento, la compostezza e la misura dei rilievi e la modulazione classicheggiante lasciano pensare a una datazione verso l'inizio del Cinquecento.

I delfini sono un soggetto molto frequente del repertorio figurativo non solamente rinascimentale, il che rende di difficile datazione il blocco in pietra Molera della seconda candelabra. Si tratta di un'arenaria di tipo silicatico i cui affioramenti sono sparsi nell'alta Brianza tra le cave di Viganò e di Oggiono. È diffusa nell'architettura lombarda a partire dal Medio Evo, utilizzata sia per conci murari sia per elementi decorativi, e nel milanese soprattutto per le decorazioni architettoniche tra XVII e XVIII secolo. Non sembra essere presente altrove nella Certosa di Pavia.

Le due candelabre sono state pubblicate nel catalogo generale del Museo della Certosa di Pavia (**Albertini Ottolenghi 1992a**, p. 107, nn. 138, 139) senza indicazione di provenienza. Tuttavia, è possibile che le due sculture provengano, insieme a due pilastrini e due cippi funerari oggi nei depositi del museo (**Albertini Ottolenghi 1992a**, p. 67, nn. 27-30), dal cimitero dei monaci che, fino al 1843, occupava il quadrante nordorientale del chiostro grande. Nel dipinto *Veduta della Certosa a volo d'uccello*, conservato presso il Museo della Certosa e databile tra il 1630 e il 1640 (**Giacomelli Vedovello 1992a**, p. 192, n. 40), e, ancora più dettagliatamente, nell'incisione di inizio Seicento da cui è tratto di Giovanni Paolo Bianchi (**Lodi, Tolomelli 2014**, p. 21) è infatti ben visibile il recinto del cimitero, al cui centro svetta la croce dorata di Giovanni Solari (**Buganza 2017**, pp. 583-594). Lungo il muro perimetrale del recinto sorgono a intervalli regolari cinque o sei basamenti che reggono croci forse in ferro battuto, nere nel dipinto e nel disegno. Le due fonti sono abbastanza precise nei dettagli: le insegne paiono di forma piramidale e, almeno a giudicare dal disegno, con una sfera sulla sommità, appena al disotto della croce. Sembrano piuttosto simili all'unica insegna rimasta in quello che oggi è il cimitero dei monaci, dietro l'abside della chiesa: si tratta di una colonna a candelabra con teschi scolpiti sulle quattro facce della parte superiore della base che, tuttavia, è più alta (circa 175 cm) e pare più tarda delle nostre. Le due candelabre, quindi, potrebbero verosimilmente provenire dal cimitero per struttura e tipo di decorazione – anche se prive dei consueti *memento mori* –, ma potrebbero non essere esattamente quelle dipinte, perché già sostituite entro l'inizio del Seicento, o poste in funzione analoga, ma in posizione diversa da quelle ritratte, oppure, ancora, perché eccessivamente stilizzate in disegno e dipinto.

Per completare il quadro, il restauro eseguito in occasione di *Restituzioni* ha portato luce sulla storia conservativa delle due candelabre che presentano lo stesso tipo e la stessa intensità di degrado da agenti atmosferici sulle parti in marmo di Carrara, quindi tutta la prima candelabra e il fusto della seconda che ritengo le parti originarie delle due opere. Le parti di provenienza diversa non presentano degrado di questo tipo. La pietra Molera del nodo con i delfini non presenta tracce di erosione e solfatazione tipiche di una lunga esposizione all'aperto (Bugini, Folli 2008, *ad vocem*). Se ne può dedurre che, dopo essere state collocate all'aperto per un lungo periodo, devono essere state ricollocate all'interno del complesso, in posizione ignota, entro il 1696, anno in cui la seconda candelabra fu ricomposta con pezzi diversi, anche di riuso, e da quella data in poi conservate sempre al riparo.

Oggi le due colonnine a candelabra sono esposte all'interno del percorso museale, collocate su di un basamento ligneo risalente all'allestimento di Beltrami del 1911, ai lati della porta d'ingresso dello Studiolo al primo piano del Palazzo Ducale.

Bibliografia

Albertini Ottolenghi 1992a, pp. 51-145; **Fabjan 1992**, pp. 11-19; **Giacomelli Vedovello 1992a**, p. 192, n. 40; ***Lezioni di petrografia* 2008**; **Massari 2008**, pp. 91-115; **Napoleone 2008**, pp. 83-89; **Lodi, Tolomelli 2014**, p. 21; **Buganza 2017**, pp. 583-594.

Scheda di restauro

Stato di conservazione

I due manufatti, prima del restauro, presentavano le tipiche alterazioni prodotte dall'esposizione agli agenti atmosferici con aree più degradate e parti meglio conservate (figg. 1, 3). Le zone caratterizzate da degrado dovevano tale caratteristica probabilmente al loro posizionamento nel cimitero dei monaci nel chiostro grande. I manufatti presentavano inoltre un'erosione della superficie con presenza di piccole alveolizzazioni e concrezioni calcaree (figg. 1, 3) nella parte basamentale con mascheroni e putti (*Candelabra con putti e mascheroni*) e in un vaso rovesciato (*Candelabra con delfini*).

Si potevano osservare residui di infestazioni biologiche (formazioni algali, fungine e di talli lichenici) e macchiature da ossidi metallici; mancanze di porzioni di modellato e piccole fratture percorrevano la superficie lapidea, segnata in alcuni punti da una serie di stuccature gessose poste a integrazione nelle giunzioni dei pezzi. Le candelabre in passato hanno subito sicuramente interventi di pulitura e restauro, prima di essere musealizzate nell'allestimento Beltrami del 1911. La presenza della data «1908 A.R.» dipinta all'interno di un basamento ligneo ci può indicare quando questi interventi manutentivi possono essere avvenuti.

I due manufatti sono realizzati non in un blocco unico di pietra, ma da una serie di elementi scolpiti, sovrapposti e assemblati con perno metallico e colatura a piombo.

La prima candelabra è composta da sette pezzi e realizzata in marmo di Carrara; la seconda candelabra è invece composta da nove pezzi, in parte in marmo di Carrara con l'inserto di un blocco poligonale in marmo di Candoglia, sormontato da un elemento a corona con delfini in pietra arenaria di Molera (elementi forse inseriti nell'intervento di restauro del 1696). Nelle due basi lignee realizzate per la loro musealizzazione sono inseriti perni metallici a sezione quadrangolare di sostegno; tali elementi, che un tempo erano ancoraggio di base nel cimitero,

1. Prima del restauro, particolare della Candelabra con putti e mascheroni *con aree di alveolizzazione e incrostazioni con residui biodeteriogeni*

2. Durante il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, particolare del basamento dopo la pulitura*

3. Prima del restauro, Candelabra con delfini*, stato di conservazione*

4. Durante il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, impacco di pulitura*

5. Durante il restauro, Candelabra con putti e mascheroni*, dopo la pulitura*

6. Durante il restauro, Candelabra con delfini*, pulitura, impacco di sepiolite per l'estrazione degli ossidi metallici*

contribuiscono alla staticità degli elementi lapidei.

Intervento di restauro

Dopo un attento controllo sulla consistenza della matrice lapidea si è provveduto a trattare il tutto con una soluzione di sale quaternario d'ammonio (benzalconio cloruro al 2,5% in acqua deionizzata) per rimuovere i biodeteriogeni ancora in atto. In successione sono stati applicati impacchi di polpa di carta con carbonato d'ammonio al 20% per detergere e pulire i vari residui e depositi superficiali; in particolare per la prima candelabra è stato applicato un impacco a base di EDTA al 10% e carbonato d'ammonio al 15% al fine di rimuovere alcune incrostazioni localizzate nella base (figg. 1, 4, 5). L'intervento ha poi previsto la rimozione delle diverse stuccature non più funzionali e, successivamente, lo smontaggio di alcune parti di modellato dalle imperniature.

Con l'estrazione di alcune macchiature prodotte da sali metallici (ossido di rame) con impacchi di sepiolite e ETDA al 20% sono terminate le operazioni di pulitura (figg. 2, 6).

Il restauro ha poi compreso il riassemblaggio delle parti; in particolare per la seconda candelabra è stato ripristinato l'ancoraggio rigenerando il piombo; sono state quindi eseguite le operazioni di stuccatura (polveri di calcare addizionate a resina acrilica al 20% in acqua) grazie alle quali sono state saturate le zone di giunzione tra i pezzi lapidei e il ripristino di alcune fratture e porzioni di modellato. L'intervento è stato concluso da operazioni mirate alla salvaguardia della superficie lapidea: considerando la particolare situazione di erosione dello stato superficiale si è dunque deciso di proteggere le superfici con un trattamento di cera microcristallina al 5% in solvente.

47. Ambito del Maestro della Messa di San Gregorio
(Alta Valle di Susa, 1475/1480 - 1500 ca)
Santa Lucia
inizi del XVI secolo

tecnica/materiali
legno di pino cembro intagliato, dipinto, dorato

dimensioni
117 × 37 × 24,5 cm

provenienza
Caramagna Piemonte (Cuneo), chiesa abbaziale di Santa Maria (?)

collocazione
Caramagna Piemonte (Cuneo), chiesa parrocchiale Assunzione di Maria Vergine, casa canonica

scheda storico-artistica
Valeria Moratti

relazione di restauro
Chiara Bettinzoli

restauro
Chiara Bettinzoli, Carmagnola (Torino)

con la direzione di Valeria Moratti (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti e Cuneo)

indagini
L.A.R.A. s.n.c., Genova; Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"

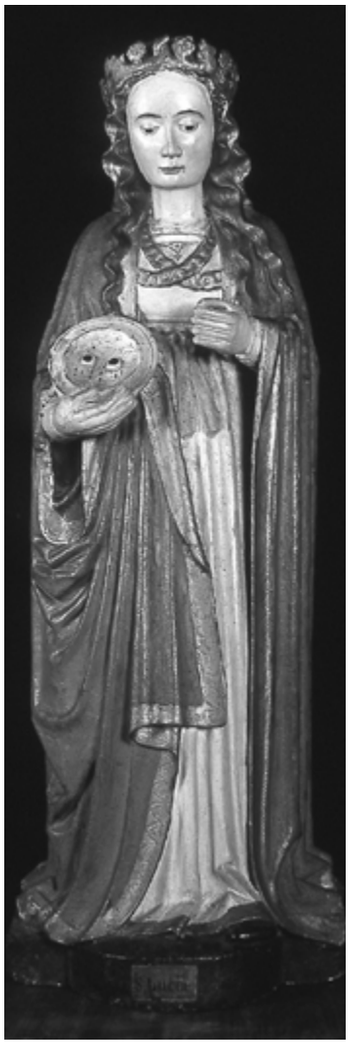
Scheda storico-artistica

Il restauro della statua raffigurante *Santa Lucia* della chiesa parrocchiale dell'Assunzione di Maria Vergine a Caramagna Piemonte, realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, ha rappresentato l'acquisizione di un nuovo tassello nel panorama delle immagini scolpite e dipinte di cultura alpina proprie dell'Alta Valle di Susa, terra di collegamento tra le vallate al di qua e al di là delle Alpi, tra Savoia e Delfinato, nonché porta d'accesso alla pianura padana.
Prima dell'intervento la scultura presentava una modifica del modellato, realizzata agli inizi del Novecento tramite aggiunte di stucco in corrispondenza delle maniche, dei capelli e del panneggio della veste lungo il fianco destro: il cambiamento di gusto e forse l'irrigidirsi dello spirito cattolico, infatti, determinarono un intervento manutentivo dell'opera piuttosto consistente che comportò la rivisitazione della pettinatura con l'abbassamento dell'attaccatura dei capelli sulla fronte della santa, della foggia del corpetto e delle maniche dell'abito e la sua ridipintura con tinte meno squillanti (rosa pallido e verde salvia in sostituzione del rosso e del blu) e con semplici decori dorati a bronzina. La modifica delle dimensioni del panneggio, probabilmente più ricco, parrebbe invece legata alla necessità contingente di un assottigliamento laterale, visti i segni meccanici realizzati sul legno vivo da una pialla e l'ampia lacuna determinatasi sul fianco destro della veste.
Liberata dalle integrazioni e dalla ridipintura novecentesca, la scultura ha recuperato i caratteri propri d'inizio Cinquecento: la caratteristica della fronte alta, realizzata rasando i capelli all'attaccatura per ampliarne la dimensione, rappresentava un canone di bellezza per le donne dell'età rinascimentale, così come i dettagli della maniche a sbuffo e il corpetto a vita alta rimandano alla moda dell'epoca e in particolar modo allo stile diffuso in area tedesca, testimoniando la ben nota circolazione di modelli iconografici nelle botteghe artistiche attraverso le copie incise da dipinti illustri.
Il livello pittorico che si è deciso di mantenere in sede di restauro è quello relativo alla fase intermedia, restituita dalle osservazioni stratigrafiche e ricondotta per i pigmenti contenuti all'inizio del XIX secolo: ha portato a questa scelta il fatto che tale livello sia discretamente integro e impreziosito dall'argentatura di molti particolari decorativi, nonché rispettoso delle cromie sottostanti; più rischioso e dall'esito incerto sarebbe stato tentare di recuperare il livello di pittura originario, che appariva dalle indagini piuttosto discontinuo. La fase pittorica di inizio Ottocento rispetta la *facies* rinascimentale, riproponendo le tinte originarie (vermiglione con tracce di minio, verderame con azzurrite e alcuni punti di doratura) e aggiungendo un'argentatura a foglia d'argento brunita e meccata, stesa con tecnica a guazzo su bolo di colore aranciato, che si riscontra in corrispondenza del corpetto dell'abito, delle maniche a sbuffo, della corona e del piattino che contiene gli occhi della santa. Su alcuni sfondati argentati la meccatura risulta dipinta con lacca di garanza di colore violaceo, a simulazione dell'oro, con tonalità più o meno chiara per conferire l'effetto cangiante del metallo.
L'abito della santa vuole rappresentare il prestigio sociale detenuto in vita dalla giovane, attualizzato sulle tendenze della moda del periodo storico di realizzazione della scultura per renderne più immanente e viva la devozione. Lucia nacque, infatti, nel 283 da nobile famiglia di Siracusa e qui venne martirizzata poco più che ventenne nel 304 durante le persecuzioni di Diocleziano: il suo culto si diffuse presto in tutta la Chiesa e il suo attributo, unitamente alla palma del martirio, è il piatto contenente gli occhi. Priva di fondamento sembra la notizia del suo supplizio attraverso il cavamento degli occhi e pertanto verosimile è il collegamento di questo simbolo all'etimologia del suo nome (da *lux*, luce), che la rende protettrice della vista contro tutte

Prima del restauro

Dopo il restauro, recto

Dopo il restauro, verso*, lato destro e sinistro*



Ambito del Maestro della Messa di San Gregorio, Santa Lucia*, inizi del XVI secolo, Susa (Torino), Museo Diocesano d'Arte Sacra*

le malattie oftalmiche, espressione della luce sia materiale che spirituale come attesta nella *Legenda aurea* Iacopo da Varazze (**Jacobus de Varagine ed. 1890**, 29-30).
Specificatamente in ambito alpino e per il periodo d'interesse, la venerazione della santa si manifesta con alcune raffigurazioni ben note: intorno agli anni Ottanta del Quattrocento a Pinerolo, nella cappella a lei intitolata, un artista prossimo alla bottega pinerolese dei Serra, attiva anche in Valle di Susa, Canavese e Savoia, dipinge un ciclo di affreschi con episodi della sua vita sulle pareti e sulle vele della volta dell'abside (**Fratini 2000**), estesi anche alla facciata esterna – divenuto arco trionfale con l'ampliamento settecentesco – come ha documentato, liberando le scene scialbate, il restauro del 2013 seguito da scrive; nei primi decenni del Cinquecento nella cappella dei Santi Andrea e Giacomo a Horres, località presso Millaures in prossimità di Bardonecchia, santa Lucia è raffigurata sempre ad affresco entro un riquadro con una preziosa veste damascata (**Ludovici 2014**, p. 251, con bibliografia precedente). La stessa devozione è documentata anche da immagini plastiche coeve, ad esempio quella della chiesa di San Carlo a Susa, attualmente ricoverata per ragioni di sicurezza presso il Museo Diocesano d'Arte Sacra, esposta nella mostra *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo* del 1977 e pubblicata in catalogo: una statua del tutto simile alla santa Lucia di Caramagna, ricoperta da una spessa ridipintura di fine Ottocento, i cui caratteri stilistici hanno indotto Guido Gentile (**Gentile 1977**, cat. a p. 112) a includerla nel gruppo delle opere prodotte dalla bottega del Maestro della Messa di San Gregorio, scultore dell'Alta Valle di Susa attivo fra ultimo quarto del XV e primi anni del XVI secolo, che deve la sua ormai convenzionale denominazione all'altarolo di Château Beaulard con pari soggetto, purtroppo depauperato delle figure per un furto avvenuto nel 1976. La somiglianza è stringente per dimensioni, modellato, iconografia: la scultura, ugualmente compressa in profondità e svuotata sul retro, rappresenta la santa a figura intera, frontale e speculare alla nostra con la sinistra che regge il piatto contenente i suoi occhi e la destra stretta a pugno anche se ormai priva dell'elemento della palma, coperta da un ampio mantello profilato in oro con pieghe a simile andamento. Sulla scorta di questa caratterizzazione non si può non inserire anche la scultura cuneese nel *corpus* di opere che lo studioso riconduce a questa fiorente bottega (**Gentile 1977**, catt. a pp. 105-112; **Gentile 2005**, pp. 227-228; **Gentile 2008**, pp. 63, 74, 75), e specificatamente all'ambito di attività di aiuti che replicano tipologie consolidate. Le due statue raffi-

Dopo il restauro, particolare del volto

Dopo il restauro, particolare del piatto

guranti santa Lucia rivelano uno stretto apparentamento con la *Madonna con il Bambino* proveniente dalla cappella della Madonna della Neve di Vazon presso Oulx, con il *San Ciriaco* della chiesa di San Giovanni a Cirié, con il *San Tiburzio*, già nella cappella di San Valeriano a Borgone Susa e ora nel Museo Diocesano segusino, ma anche con la *Santa Cecilia* della parrocchiale di Termignon. Spostando l'attenzione al territorio dell'arco alpino, nel Brianzonese, in Moriana e nel Delfinato circolavano agevolmente sculture devozionali di questo ambito: proprio nella chiesa di Santo Stefano di Vallouise si trovano, ad esempio, un *San Rocco* e una *Madonna* stilisticamente affini.

Se dunque le statue devozionali del Quattro-Cinquecento, per i serrati contatti esistenti nello spazio alpino, circolano e si diffondono sull'ampio territorio della Savoia, la presenza della *Santa Lucia* in un'area abbastanza decentrata quale la chiesa parrocchiale di Caramagna, borgo del cuneese posto a una trentina di chilometri a sud di Torino, non pare così scontata né semplicisticamente riconducibile al fatto che le immagini sacre possano migrare su grandi distanze.

La nostra scultura, inedita, era conservata in un locale della adiacente casa canonica, senza una specifica collocazione in chiesa ed esposta solo occasionalmente. Il culto della santa è però ben documentato: Lucia è contitolare della quarta cappella della navata di sinistra ed è raffigurata ad affresco in un riquadro, corredato di cornice dipinta, sul lato sinistro della controfacciata in continuità stilistica con l'adiacente ciclo pittorico datato 1607, che decora la volta e la parete della prima cappella. La scultura di ambito segusino potrebbe essere collegata alla presenza nello stesso luogo dell'abbazia benedettina femminile di Santa Maria, fondata nel 1028 dai marchesi di Susa Olderico Manfredi e Berta, passata all'ordine maschile nel 1444, che fu retta proprio dal 1490 al 1523 dall'abate commendatario Urbano di Miolans, signore di Caramagna ma anche abate di San Michele della Chiusa, di Santo Stefano di Vercelli, di San Ramberto in Savoia e vescovo di Dia e Valenza in Francia (**Greco, Palma 1992**). La mediazione dell'alto prelato poté forse fare approdare qui la scultura, anche se l'ipotesi, allo stato attuale delle ricerche, non ha trovato alcun riscontro documentale.

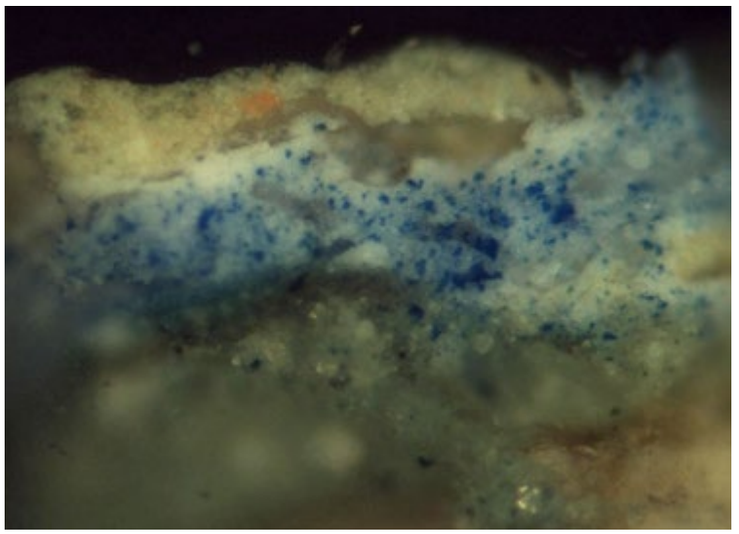
Bibliografia

Inedita.

Relazione di restauro

Prima del restauro, la scultura si presentava completamente ridipinta, in seguito a un intervento presumibilmente riconducibile intorno ai primi anni del Novecento e realizzato con materiali a base di tempera grassa e dettagli in porporina color finto oro e argento. Scolpita solo sul fronte con tecnica a mezzo tondo in essenza legnosa di pino cembro (*Pinus Cembra*) sul *verso* è scavata, in legno a vista sbozzato grossolanamente con sgorbie e scalpelli. Una piccola aggiunta originale di legno della stessa specie ricavata da una differente sezione della pianta (alburno) è visibile nella parte alta a rinforzo di una zona carente di supporto ligneo. Il manufatto è ricavato da un unico massello a esclusione della mano destra e della palma del martirio, che risultano scolpite in due masselli distinti.

I saggi stratigrafici preliminari all'intervento di restauro hanno rivelato la presenza di altri palinsesti decorativi sottostanti quello attuale. Sul *verso* a un'attenta osservazione diretta erano evidenti alcune discrepanze nel modellato in corrispondenza delle maniche dell'abito, che risultavano modificate nella forma con aggiunta di materiale a base gessosa misto a legante cementizio. Le stesse tipologie di modifica erano presenti sul *recto* in corrispondenza della fronte della santa, al confine fra le spalle e i capelli e sul corpetto dell'abito. A conferma dei saggi stratigrafici eseguiti sono stati effettuati due prelievi di campioni per l'esecuzione di indagini microstratigrafiche in sezione sottile, osservate al microscopio ottico in luce riflessa e luce ultravioletta, che hanno consentito di individuare il numero delle sovrammissioni e la loro morfologia (fig. 1). Sugli stessi campioni sono state inoltre eseguite alcune colorazioni istochimiche per l'individuazione della natura della composizione degli strati pittorici e di quelli preparatori. L'indagine radiologica a raggi X sulla scultura ha permesso di individuare con una discreta precisione i confini e l'estensione delle integrazioni plastiche del modellato già trovate con l'osservazione diretta (fig. 2). Tale indagine ha inoltre consentito di vedere e quantificare la presenza di piccoli chiodi metallici inseriti come armatura e rinforzo dell'ancoraggio tra il supporto originale e l'integrazione plastica di manutenzione, la quale potrebbe essere imputabile soprattutto a un cambiamento di gusto estetico ma anche a una condizione di degrado.



1. Prima del restauro, sezione stratigrafica al microscopio ottico del campione prelevato in corrispondenza dell'abito (microfotografia LR200x)

Le indagini di tipo invasivo (stratigrafiche e microstratigrafiche) confermano che, a esclusione di quello attuale, erano presenti altri due palinsesti decorativi.

Vi era un palinsesto intermedio, risalente ai primi anni dell'Ottocento o poco dopo (presenza di pigmento blu cobalto, scoperto e utilizzato solo dopo l'anno 1800), recuperato in fase di restauro e privo delle integrazioni plastiche del modellato sopra descritte. Tale palinsesto presentava maniche a 'sbuffo' di colore blu con sfondati di colore violaceo a base di lacca di garanza, stesi su una lamina metallica in argento meccato, utilizzata a simulazione della lamina d'oro, e alternati a una fascia liscia centrale in argento meccato. Anche il corpetto, la cintura e la veste presentavano la stessa tipologia di finitura a base di lacca di garanza con tonalità differenti stese su lamina metallica in argento meccato. Apparivano inoltre alcune tracce di doratura effettuata con tecnica a missione, localizzata sui profili delle maniche e dell'abito di colore blu; di questa attualmente risultano visibili le tracce lasciate dalla missione utilizzata per l'applicazione, costituita da materiale oleo-resinoso e qualche piccolissimo frammento di foglia metallica. Il basamento della scultura appariva decorato con tonalità di colore grigio azzurrato e venature a imitazione del marmo.

Prima dell'applicazione dello stucco utilizzato per dare una nuova forma ai modellati, era stata rimossa meccanicamente la meccatura in corrispondenza delle maniche e della corona, dove attualmente si rileva solo in tracce e in corrispondenza del piatto; sono infatti visibili diversi graffi e abrasioni di tipo meccanico che interessano la lamina d'argento. La palma, attributo iconografico di santa Lucia, si presentava laccata con un colore verde brillante al di sopra di una argentatura in foglia d'argento, anch'essa meccata superficialmente.

Prima dell'esecuzione delle modifiche del modellato, era stato applicato a pennello un sottile strato chiaro di separazione; tale strato, steso su pellicole pittoriche in fase di decoesione superficiale, ha assunto tonalità diverse a seconda del tono di colore sul quale è stato steso: rosato in corrispondenza delle lacche di garanza e grigio freddo dove la stesura sottostante era di colore blu. Il palinsesto originale, presumibilmente di epoca cinquecentesca, era costituito da colore blu scuro, attualmente tendente al verde a causa di una probabile alterazione (composto da verderame misto a biacca) con legante a base di sostanza proteica collocato in corrispondenza dell'abito dove attualmente è visibile la colorazione blu azzurrata dello strato ottocentesco. Una colorazione rosso arancio costituita da una miscela di pigmenti a base di solfuri e piombo (colore rosso vermiglione o cinabro misto a una piccola percentuale di minio) era stesa in corrispondenza delle zone

2. Prima del restauro, indagine radiologica a raggi X

3. Durante il restauro, rimozione dell'integrazione plastica nella zona della manica sinistra

4. Durante il restauro, rimozione della ridipintura novecentesca e relativa preparazione nella zona del viso

5. Durante il restauro, tassello di rimozione della ridipintura e relativa preparazione nella zona del piede sinistro e del basamento

6. Durante il restauro, rimozione ultimata delle ridipinture e integrazioni plastiche del modellato con tasselli ancora da rimuovere sul corpetto dell'abito e sul viso

con lacca di garanza corrispondenti al palinsesto ottocentesco.
Il palinsesto ottocentesco riproponeva le cromie di quello originale, che risultava più semplice nell'esecuzione e privo degli arricchimenti in lamina metallica.

Dopo le valutazioni scientifiche e tecniche, la fase preliminare dell'intervento di restauro ha previsto l'eliminazione delle integrazioni plastiche del modellato di epoca novecentesca e il recupero del palinsesto decorativo sottostante

7. Dopo il restauro, particolare della corona e dei capelli, lato destro

8. Dopo il restauro, particolare dell'intaglio della manica, lato destro

(fig. 3). Le integrazioni sono state rimosse tramite mezzo meccanico, prevalentemente con bisturi, ed eseguite tramite consunzione fino ad arrivare al sottile strato di preparazione che le separava dal palinsesto pittorico da mantenere. Durante la fase di consunzione sono stati rimossi i piccoli chiodi in metallo ormai completamente arrugginiti e discretamente ancorati al supporto originale. La presenza dei chiodi era più numerosa nelle zone di maggior aggetto dell'integrazione plastica, in particolare in corrispondenza delle maniche e della fronte.

Durante la rimozione delle integrazioni sono stati eseguiti fissaggi di alcuni sollevamenti di lamina metallica tramite micro-iniezioni di adesivo alifatico Weldwood (Dap) in soluzione acquosa (1:1) veicolato con soluzione alcolica (1:3) e apporto di pressione. Dove le integrazioni plastiche non erano presenti è stata asportata la ridipintura tramite l'ausilio di *solvent gel* a base di alcool etilico combinato a mezzo meccanico (bisturi) con rifinitura a tampone e successivo risciacquo a base di White Spirit (figg. 4-6). La rimozione delle porporine presenti nella zona della corona, del piatto e in alcuni dettagli che arricchivano i profili delle vesti e delle maniche nonché delle piccole croci dipinte sul manto, è stata eseguita tramite utilizzo di solvente addensato a pH alcalino, rimosso a tampone con successivo risciacquo a base di White Spirit. Dopo la rimozione delle ridipinture sono emerse numerose e ampie zone che a causa di piccole lacune di superficie erano state ripreparate con una stesura a pennello di uno stucco a base di gesso di Bologna e legante organico con la stesura superficiale di ulteriore legante organico. Le rimozioni di queste ampie preparazioni sono state eseguite con mezzo meccanico (bisturi) combinato a mezzo solvente tramite impacchi a base di acqua demineralizzata tiepida. Nella zona del viso la presenza consistente ed estesa di questo stucco modificava il modellato degli occhi riempiendolo e alterando il rapporto originale fra gli aggetti e gli sfondati.

L'utilizzo dello stucco a base di gesso grosso e inerti con percentuale di legante cementizio nell'impasto, utilizzato per le integrazioni plastiche sotto forma di preparazione, era diffuso in diverse zone nelle quali il supporto ligneo era privo di pellicole pittoriche. Tale materiale era stato inoltre utilizzato come materiale di riempimento per colmare alcune profonde lacune presenti sul basamento, causate da attacchi di insetti xilofagi. In particolare, sul fianco destro della scultura, nella zona al di sotto della manica e nella parte terminale del corpetto in prossimità della cintura, tale stucco era stato steso sul supporto ligneo in consistente spessore, dopo una modificazione della forma della scultura, finalizzata a mascherare i danni causati dall'utilizzo di strumenti meccanici come pialla e scalpelli. Sul fianco destro un'evidente piallatura della superficie aveva ridotto le pieghe aggettanti dell'abito; la pellicola pittorica risulta attualmente presente solo nelle zone corrispondenti alle pieghe rientranti. In corrispondenza del corpetto sono state scalpellate alcune pieghe di colore azzurro che in origine erano più rialzate rispetto al livello attuale. Dopo la rimozione della grossolana manutenzione presente nella zona della mano destra, sono state riancorate le prime due dita grazie a un'imperniatura realizzata con cavicchi in legno e adesivo alifatico Weldwood (Dap). Alcune limitate ricostruzioni del supporto sono state eseguite con utilizzo di resina epossidica araldite, specifica per supporti lignei. La stuccatura delle lacune di superficie effettuata mediante l'utilizzo di stucco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio è stata integrata tramite velatura con colori ad acquerello e vernice (Windsor & Newton) e con riproposizione della meccatura, nelle zone rimaste prive, con lamina in argento a vista.

48. Marco Basaiti
(Venezia, 1470/1475 - *post* 1530)
Cristo risorto
primo lustro del XVI secolo

tecnica/materiali
tempera e olio su tela

dimensioni
106 × 69 cm

iscrizioni
a sinistra, sulle rocce: «MORS MIHI VLTRA NON DOMINABITVR»; in basso a destra, su un cartiglio: «MARCVS BAS[I]TI P[INXIT]»

provenienza
collezione conte Giovanni Edoardo De Pecis, 1827

collocazione
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (inv. 14)

scheda storico-artistica
Laura Paola Gnaccolini

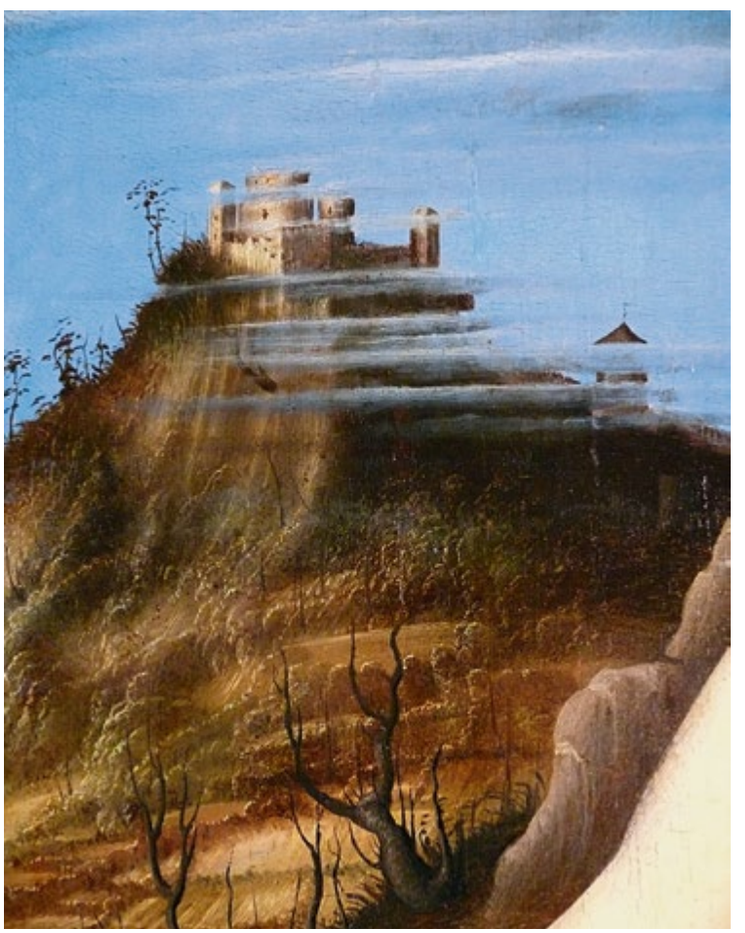
relazione di restauro
Roberta Grazioli

restauro
Roberta Grazioli

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano)

Scheda storico-artistica

Il dipinto raffigura Cristo risorto, perno ideale della composizione, ritratto con grande originalità non in piedi a figura intera, ma seduto al centro della scena, su un gradone di roccia, in un attimo di riposo «in cui offre alla contemplazione del fedele la piaga del costato» (**Lucco 1996**, p. 63), completamente immerso in uno straordinario paesaggio roccioso, toccato dagli albori di una nuova creazione, a cui alludono gli arbusti che sembrano spuntare dal terreno 'in tempo reale' nella parte sinistra della composizione, sullo sfondo di un cielo azzurrissimo. L'alba viene evocata dall'umidità che risale dalla pianura sotto forma di filamenti che velano appena il castello sulla collina in lontananza. Lo spazio si allarga anche al di là della finestra visibile, grazie allo stendardo che fuoriesce dalla parte superiore della composizione.
Lo sguardo concentrato cerca un contatto diretto con il fedele, a cui pare quasi accenni una benedizione (giusta l'osservazione di **Fossaluzza 2005**, p. 59), con il gesto non ancora svolto della mano destra; la sinistra è aperta nel ricordo della morte in croce; i segni dei chiodi sono ben in evidenza nei delicati piedi in primo piano. Alludono alla Passione anche le erbe ritratte con attenzione quasi miniaturistica nel primo piano, come l'issopo, l'aquilegia e la melanzana (cfr. **Levi D'Ancona 1977**, pp. 128-129, n. 54, pp. 181-183, n. 77), eredi di una trattatistica ancora medioevale, molto amata per tutta l'epoca tardogotica, tornati in auge in pieno Rinascimento forse per il tramite della pittura nordica. Completamente nuova è però l'atmosfera sentimentale, partecipata, quasi commossa, ottenuta grazie alla completa immersione della figura nel paesaggio, per cui non si colgono immediatamente certe ingenuità, come l'ingresso del sepolcro in piccolo nel primo piano a sinistra, simile a una tana, su cui campeggia l'iscrizione «MORS MIHI VLTRA NON DOMINABITVR», espressione tratta dalla *Lettera ai Romani* di san Paolo (6,9), così come sintetizzata nel *Missale Romanum* della quarta domenica di Pasqua (***Missale* 1899**, p. 228; **Bonario 1974**, p. 120; **Fossaluzza 2005**, p. 59), che dà il senso alla composizione. Entrato in Ambrosiana dalla collezione del conte Edoardo De Pecis nel 1827, il dipinto viene letto da Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (1971) in aggiornamento su Giovanni Bellini e Bernardino Luini, per l'eleganza e il morbido sfumato del volto, con una datazione di poco successiva alla pala con la *Chiamata dei figli di Zebedeo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), realizzata dall'artista nel 1510 per Sant'Andrea alla Certosa, anche se il confronto proposto dagli studiosi con la *Madonna col Bambino e santi* del Museo Civico di Padova, oggi letta per lo più ancora entro il crinale del XV secolo (**Lucco 1988**, p. 638; **Momesso 1997**, pp. 14-16), anticipa i termini di riferimento cronologici. Raimond van Marle (**1935**) ne ritarda la datazione al 1517, in contemporanea con il molto più lezioso e dilatato *Cristo benedicente* datato dell'Accademia Carrara di Bergamo, e su questa soluzione si attesta anche Bonario (**1974**). Roberto Longhi (**1946**, p. 61) ne



Dopo il restauro, particolare con la collina e il castello

Dopo il restauro

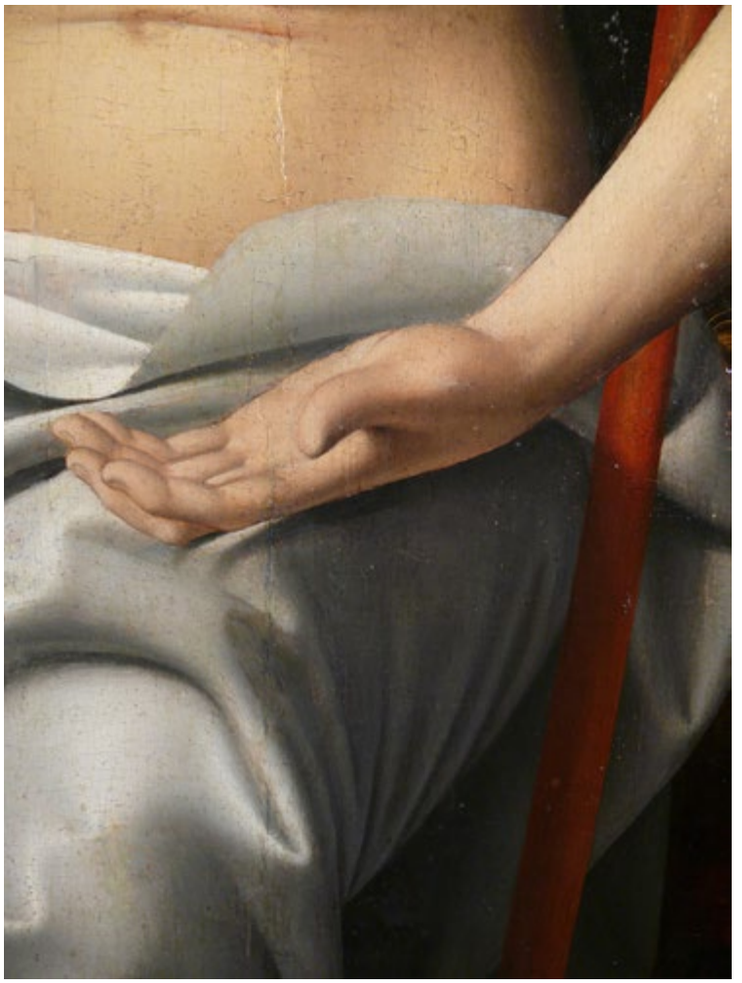
Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con gli arbusti

loda in particolare lo scorcio di paesaggio, sulla scia di Bellini, con la «ragna di nubi sul monte». La datazione si assesta in generale sul 1510 (**Pischel Fraschini 1957**; **Bassi 1965**; **Dell'Acqua 1967**), con l'eccezione di Terisio Pignatti (**1961**), che la anticipa verso il 1500, per «il terso impianto volumetrico del *Cristo risorto*, memore ancora di Antonello, [che] si intenerisce nella cornice di paesaggio, splendidamente belliniana in tratti come la rocca sul colle rigata di nubi sottili». Ancora Mauro Lucco (**1988**, **1996**), pur riconoscendo una fase protoclassica dell'artista sul crinale del nuovo secolo, forse su suggestione congiunta di Perugino e Giovanni Agostino da Lodi, e un contatto con la pittura lombarda, in particolare di Andrea Solario, si orienta per una datazione al 1510, che viene accolta anche nell'ampia e documentata scheda di Giorgio Fossaluzza (**2005**), per il catalogo dell'Ambrosiana.

Non è ancora stata notata dalla critica la possibile connessione, nella novità della scelta iconografica, con un'opera come la straordinaria *Meditazione sulla Passione* di Vittore Carpaccio (New York, Metropolitan Museum of Art), dipinto di datazione piuttosto controversa ma plausibilmente da collocarsi tra il 1500 e il 1505 (**Borean 2004**, p. 104; **Blass-Simmen 2006**, pp 75-79, 82-84, 87, 88, nn. 1-2), eseguito per la Scuola di San Giobbe a Venezia, dove il Cristo morto è raffigurato seduto, al centro di un suggestivo paesaggio roccioso dominato da una natura primordiale, su un trono di pietra diruto, il corpo molle, abbandonato, le pieghe sul ventre in grande evidenza, le gambe aperte. La novità dell'immagine, sia nella scelta della posa del Cristo, sia nel rapporto tra figura e paesaggio, non deve aver lasciato indifferente Basaiti (ammesso che sia corretta la direzione del rapporto di dare-avere), che sembra ricordarsi nel dipinto qui in discussione persino di certi particolari, come la posa della gamba destra o quella (ripresa specularmente) del braccio destro, oltre al fisico asciutto e adolescenziale del Cristo. Il paesaggio però si anima di presenze che non sono solo quelle della tradizione veneziana: le rocce si fanno inquietanti profili, come esseri primordiali che ugualmente partecipano alla nuova creazione, con soluzioni di lontana reminiscenza leonardesca – al pari della grotta che si apre tra le rocce sulla destra – che potrebbero essere giunte al nostro per il tramite di quel Giovanni Agostino da Lodi, presente nel Veneto dall'ultimo lustro del XV secolo, eseguendo diverse opere per Venezia e il territorio, tra cui la *Lavanda dei piedi* datata 1500 (Venezia, Gallerie dell'Accademia) – dove dimostra un aggiornamento sul *Cenacolo* di Leonardo e sulla *Pala di San Michele* di Bramantino –, poi nel 1502 le ante d'organo di San Basegio (oggi a Berlino) e forse poco dopo il trittico dell'oratorio di San Niccolò a

Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo



Dopo il restauro, particolare con la mano sinistra di Cristo

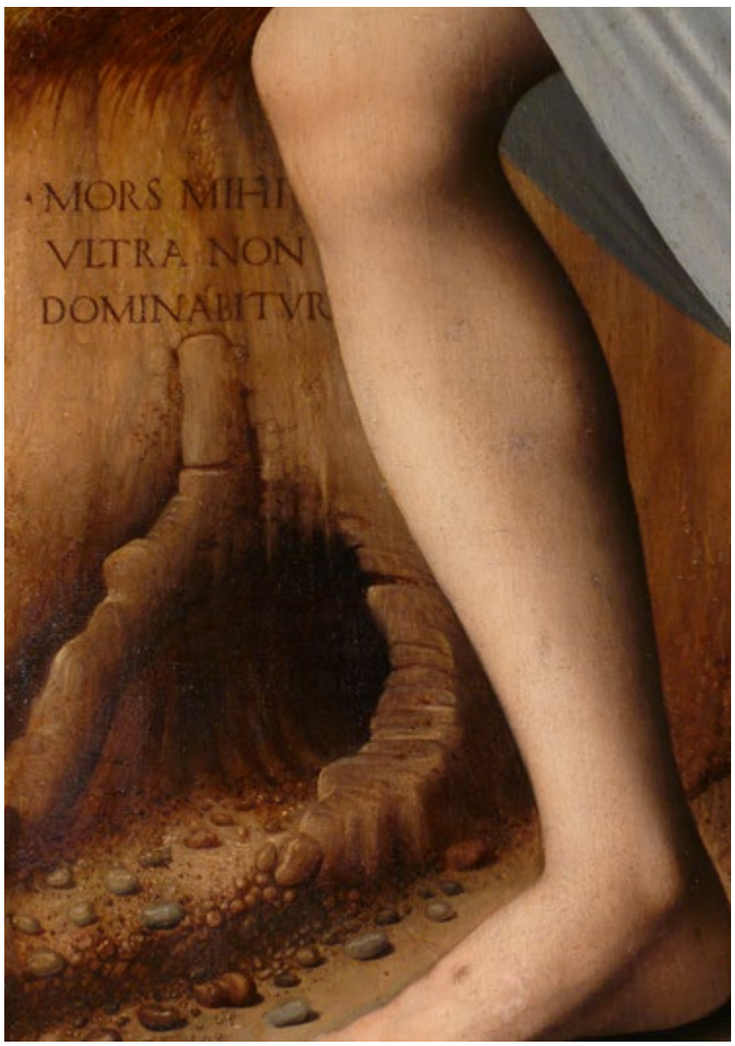
Bribano (Belluno) (**Claut 1996**, pp. 294, 296 fig. 341; **Quattrini 2002**, pp. 28-33), con un linguaggio che presenta notevoli tangenze con Basaiti all'altezza della tavola qui in esame, compreso il tipo facciale molto sottile sul mento. In particolare la fisionomia del Cristo sembrerebbe ricordare quella della *Madonna col Bambino tra due devoti* (Napoli, Museo di Capodimonte, cfr. F. Moro, in *Pittura tra Adda e Serio* 1987, p. 103 tav. 28), considerata dalla critica vicina e di poco precedente alla *Vergine col Bambino e un donatore* di San Lazzaro degli Armeni a Venezia e alla *Madonna* del trittico di Bribano, e confrontabile con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* in Santo Stefano a Venezia, collocabile tra fine XV e inizio XVI secolo (cfr. **Fogolari 1909**; **Moro 1999**).

La perspicuità nella resa del modellato, con effetti quasi di porcellana, è un'evoluzione delle capacità di resa dei volumi tramite la luce già testimoniata nelle opere eseguite da Basaiti ancora entro il crinale del XV secolo, come la *Madonna col Bambino benedicente e un devoto* (Venezia, Museo Correr), dove si scorge una prima idea della mano sinistra parzialmente in controluce, e sembra trovare qualche possibilità di confronto ad esempio nel *Ritratto di giovane (Alvise de' Franceschi?)* sul mercato antiquario. La tipologia del volto ha un precedente nella Vergine della pala con la *Madonna col Bambino e san Giacomo Maggiore* (Philadelphia, Museum of Art, cfr. **Molmesso 1997**, fig. 27, p. 22: 1500 circa).

Nel percorso dell'artista così come è stato ricostruito dalla critica, anche considerando le possibili fonti poco sopra proposte, il dipinto sembra collocarsi quindi in un momento non troppo distante dal crinale del nuovo secolo, segnato dall'eco di Perugino che porta al classicismo della *Santa Caterina* (Budapest, Museo di Belle Arti), dove oltretutto nel paesaggio tornano soluzioni prossime a quelle ambrosiane, nella linea però di un ulteriore avvicinamento ai leonardeschi lombardi, forse non solo il già citato Giovanni Agostino da Lodi, ma anche, per la resa porcellanata dell'incarnato per sottilissime velature, Andrea Solario nelle opere che precedono il soggiorno in Francia, o Giovanni Ambrogio Boltraffio, all'altezza però ancora degli anni Novanta, come nel *San Sebastiano* Puškin (Menegatti, in ***Arte lombarda* 2015**, pp. 350, 378, cat. V.42). Un momento di stile che dovette cadere con un certo intervallo di anticipo rispetto alla pala del 1510, che mostra un linguaggio completamente diverso, più decisamente orientato verso esempi lagunari, da Bellini a Giorgione, e una dilatazione delle forme che è stata letta in chiave palmesca.

Invece, per quanto si può giudicare dalle riproduzioni fotografiche e tenendo conto di uno stato di conservazione piuttosto compromesso, si suggerisce con grande prudenza una collocazione in parallelo con il *Salvator Mundi* (collezione Balboni, cfr. Romanelli, in ***Carpaccio* 2015**, p. 140, cat. 3), del secondo decennio del XVI secolo, per la versione del *Cristo risorto* conservata nella Pinacoteca di Sverdlovsk, pubblicata da Victoria Markova (**1982**, fig. 7).

Prima del restauro nell'ambito di



Dopo il restauro, particolare con l'iscrizione sul sepolcro

Dopo il restauro, particolare con il cartiglio

Dopo il restauro, particolare con le erbe (sopra da sinistra: issopo e melanzana; sotto: aquilegia)

Restituzioni, la tavola presentava numerosi problemi conservativi causati da cunei di rovere eccessivamente rigidi, inseriti sul retro nel corso del restauro del 1956, che forzavano eccessivamente la superficie, causando numerosissimi sollevamenti, in particolare in corrispondenza del viso e del torso del Cristo.

Bibliografia

Descrizione dei quadri **1830**, n. 12; *Guida della Biblioteca* **1860**, p. 29, n. 30; **Crowe, Cavalcaselle 1871** [ed. 1912], p. 269, n. 3; **Lermolieff [Morelli], 1891**, I, p. 20; **Berenson 1894**, p. 82; **Beltrami 1895**, p. 58, n. 30; **Ratti 1907**, pp. 52-53, n. 28; **Venturi 1915**, p. 310; **Berenson 1932**, p. 53; **Tea 1932**, pp. 5, 14, n. 28; **Van Marle 1935**, p. 508; **Berenson 1936**, p. 46; *Italienische Kunst* **1946**, p. 27, n. 6; **Longhi 1946**, p. 61; **Galbiati 1951**, p. 167; **Mazzini 1956**, p. 19, n. 9, tav. 11; **Berenson 1957**, p. 14; **Pischel Fraschini 1957**, p. 32, tav. VI, fig. p. 33; **Pignatti 1959**, p. 67; **Heinemann 1962** I, p. 296, cat. MB.56; II, fig. 449; **Bassi 1965**, p. 54; **Dell'Acqua 1967**, pp. 76, 84, 511, fig. p. 42; Falchetti, in *La Pinacoteca* **1969**, p. 65; **Bonario 1974**, pp. 120-121; **Markova 1982**, pp. 14, 19-20; **Lucco 1988**, p. 638; **Lucco 1996**, p. 63, 68, fig. 87; **Momesso 1997**, p. 22; **Rossi, Rovetta 1997**, p. 75; **Lucco 1999**, p. 1268; **Fossaluzza 2005**, pp. 8-61.

Relazione di restauro

Tecnica esecutiva. Supporto
Il supporto dell'opera è costituito da un assito in legno di tiglio composto da tre doghe, unite tra loro a 'filo piano' mediante incollaggio a caseina, con la fibratura in verticale. L'accentuato imbarcamento subito in passato ha portato a escludere la presenza di cavicchi interni a controllo della planarità, funzione delegata a una serie di 'farfalle', originali e ancora visibili, e alla presenza di due traverse applicate con chiodi infissi a caldo, di cui si riscontrano le sezioni nella tavola. Il controllo perimetrale delle deformazioni doveva essere svolto dall'inserimento in cornice, mediante un sistema di guide, anche se non è più possibile coglierne le tracce.

Strati pittorici
L'ammannitura conferisce alla tavola una superficie liscia, sufficientemente porosa ed elastica, finalizzata a una pittura smaltata dai toni intensi, ben adesa al tavolato di cui cela la tessitura sul fronte (fig. 1). Su di essa è stata, probabilmente, applicata una stesura a colla o biacca a legante oleoso, atta a rendere meno permeabile la preparazione al legante pittorico. Tale tecnica ha dato luogo a un cretto da invecchiamento profondo, ad andamento reticolare: alcune aree mostrano una minore evidenza della crettatura, suggerendo un trattamento differenziato per aree cromatiche dello strato di imprimitura in cui si alternano colla animale e biacca in funzione del colore soprastante. Il disegno si rivela a tratti, soprattutto in corrispondenza di braccia, mani piedi e occhi, eseguito a punta di pennello con una linea sottile e precisa da cui la traduzione pittorica si discosta poco; successivamente il pittore ha impostato volumi e ombre con larghe e fluide pennellate grigie (fig. 2). Il film pittorico risulta realizzato a legante oleo-proteico, con una tecnica che prevede campiture di sotto pittura coprenti su cui si sovrammettono stesure via via più sottili e trasparenti, resa manifesta da effetti di trasparenza e dalla formazione di un cretto da slittamento superficiale.
Si osservano errori di esecutivi come l'applicazione di campiture superficiali su parti non completamente polimerizzate, localizzate in corrispondenza della sovrapposizione di elementi figurativi ad altri già ultimati (si veda ad esempio il cielo della parte superiore destra o il bianco dello stendardo); la formazione di fenomeni di slittamento o la presenza di impasti caratterizzati da un eccesso di pigmento in rapporto al legante, come nelle stesure scure a corpo che hanno dato luogo a una *craquelure* larga e frastagliata.
Il bruno organico è utilizzato in modo diffuso per elementi dello sfondo, ma anche per evidenziare piani volumi.
Le indagini riflettografiche, in infrarosso in falso colore e ultravioletto con filtri a diverso taglio cromatico (fig. 3), eseguite da Vincenzo Gheroldi, hanno individuato l'impiego di resinato di rame negli elementi vegetali e di lacca rossa sulla croce dello stendardo e per le piaghe del costato, citate nella scheda di catalogo, ma non più riconoscibili a luce visibile. Il cielo appare realizzato in blu di lapislazzuli: la risposta in falso colore, pur escludendo l'impiego di azzurrite, ha tuttavia destato dubbi sul suo uso esclusivo. L'oro a conchiglia, invece, è stato utilizzato per l'aureola.

Stato di conservazione
La documentazione d'archivio riferisce di un solo restauro nel 1956 che ha provveduto allo spianamento del supporto e all'inserimento di quattro traverse, alla rimozione di sovrammissioni e vernice superficiali, alla stuccatura di numerosissimi fori di tarlo, fessurazioni e lacune e alla loro integrazione pittorica. Due fotografie conservate presso la Fototeca Federico Zeri (anonimo, inv. 62385; Anderson, inv. 62433) antecedenti al 1950 documentano almeno un altro restauro, forse ottocentesco, che ha trovato riscontro sia nel piccolo tassello in negativo di vernice oleo-resinosa bruna, serbato dal restauro novecentesco in alto a sinistra, sia nei risultati diagnostici che hanno rilevato una situazione composita corrispondente a diversi interventi succedutisi.
Si identificavano tre patologie di degrado strutturale incidenti anche sugli strati pittorici: un'estesa aggressione xilofaga, sofferta pesantemente in passato, ma ancora attiva, con erosione diffusa e riduzione delle caratteristiche meccaniche del legno; un accentuato imbarcamento delle doghe, con rilevanti deformazioni differenziali tra i fianchi liberi e quelli resi rigidi dalle commettiture, da ricondursi principalmente a una perdita significativa di umidità, accentuata dal fenomeno erosivo e dalla perdita del meccanismo di contenimento perimetrale; interventi di restauro che, per controllare le deformazioni e restituirgli planarità, avevano operato l'assottigliamento del tavolato, creando la sede di quattro traverse in larice a coda di rondine per il controllo trasversale, una fitta sverzatura e una larga incuneatura in rovere lungo gli assi di connessione e le fratture più gravi. L'aumento della rigidità impressa alla tavola da tale intervento, a fronte di una forte diminuzione dell'umidità

1. Fronte a luce radente

2. Particolari della tecnica esecutiva, da sinistra: disegno preparatorio della mano sinistra, riflettografia IR e luce visibile; sovrapposizione della campitura bianca a quella bruna, cretto da slittamento

3. Immagini diagnostiche: riprese in riflettografia IR, ultravioletto con filtri differenti, falso colore; particolare in fluorescenza UV

di saturazione, aveva comportato un'accentuazione degli sforzi a carico del supporto originale con formazione di gravi spaccature lungo tutta la tavola e compressione degli strati pittorici.
Questi presentavano preoccupanti sollevamenti a cuspide con sovrammissione dei margini nei punti di maggiore sforzo, gravi fessurazioni, distacchi per sollevamento e sprofondamento lungo le aree di erosione xilofaga (fig. 4). Erano riscontrabili problemi di abrasione e corrosione causati da puliture aggressive, particolarmente gravi sulle campiture a bruno organico e sugli incarnati dove una linea chiara di contorno testimoniava l'azione insistente del solvente. Le indagini in ultravioletto hanno individuato diffusi risarcimenti pittorici a vernice e acquerello, anche sovrammessi, numerosissimi ritocchi in corrispondenza di vecchi fori di tarlo e stesure di vernice, assottigliate e rinforzate successivamente: compromesse sono risultate le stesure dello sfondo scuro a destra e del busto dove la completa perdita delle velature di finitura crea un'evidente discontinuità con la morbidezza del volto, delle mani e dei piedi, meglio conservati.
Sono stati individuati quattro strati di vernici terpeniche, disomogenei per stesura e alterazione, fonte di ulteriore rigidità sul *recto*: particolarmente tenace e ingiallito il terzo, a base di colofonia e bitume. A contatto con il film pittorico ne è stato riscontrato uno di tipo polimerico apparentemente sintetico, in grado di schermare le radiazioni IR.

Intervento conservativo
Tavola e cornice sono stati sottoposti alla disinfestazione per anossia creando un apposito sostegno per non fare entrare in contatto il film multistrato con la superficie, nonostante la diminuzione di volume per la riduzione di ossigeno, evitando ulteriori danni alla pellicola pittorica. Un primo assottigliamento di vernici e ridipinture superficiali,

4. Dissesto del tavolato con compressione e sollevamento degli strati pittorici

5. Durante il restauro, tassello di pulitura stratigrafico

6. Durante il restauro, particolare del Cristo, pulitura

7. Durante il restauro, fasi del risanamento del supporto: sotto, rimozione dei vecchi interventi; sopra, tassellatura e risanamento della sverzatura, preparazione dell'ancoraggio per il telaio elastico, telaio a controllo elastico

8. Durante il restauro, supporto, sequenza prima dell'intervento in luce diffusa e a luce radente, durante il risanamento, alla fine dell'intervento

perfezionato dopo gli interventi strutturali, ha favorito un significativo recupero di elasticità degli strati pittorici e il loro ridistendimento in fase di condizionamento del supporto. I test preliminari hanno evidenziato la sensibilità di alcune campiture e l'elevata tenacia della vernice oleo-resinosa, suggerendo l'opportunità di agire in modo selettivo (figg. 5-6). Dopo la rimozione delle vernici superficiali con miscele solventi a bassa polarità (ligroina-acetone, dowanol PM1 in emulsione stearica), si è intervenuti con *resin soap* ABA e soluzione acquosa di Tea e alcool isopropilico sulle vernici intermedie e sul film polimerico. La regolarizzazione finale è stata ottenuta con emulsione grassa a pH 8. Il risanamento strutturale del supporto, eseguito con la collaborazione di Domenico Cretti, è stato particolarmente delicato (figg. 7-8). Rimosse le traverse, l'opera è stata mantenuta sotto controllo elastico provvisorio per circa un mese, durante il quale si è verificata la scarsa reattività del tavolato, irrigidito dall'incuneatura, e la lenta capacità di reidratazione, così da imporre la rimozione di tutti gli interventi pregressi e il condizionamento del supporto in ambiente climatizzato a temperatura di circa 20°C e umidità prossima al 70%.

I vincoli elastici provvisori sono stati gradualmente regolati fino a restituire al supporto la curvatura naturale e stabilizzarla: l'intervento ha permesso un significativo riavvicinamento delle fessurazioni e un buon recupero della planarità del film pittorico. Il risanamento strutturale è stato realizzato con legno della medesima essenza dell'originale e ha previsto l'inserimento di masselli di dimensioni ridotte, incollati con colla poliuretanica Bindan, in corrispondenza delle sedi delle traverse, riproponendo il volume originale della tavola; la revisione delle sverzature e il risarcimento con piccoli listelli di legno tagliati con la stessa sezione di taglio del solco di sverzatura al solo scopo di chiuderne la sede per ridurre la superficie di contatto con l'atmosfera; il risanamento delle linee di commettitura tra le doghe del tavolato mediante piccoli cunei. Al supporto è stata è stata applicata una struttura mobile a telaio in legno d'abete stagionato, munita di due traverse e adeguata alla nuova conformazione del supporto originale. Il telaio a controllo elastico è stato realizzato sul modello di quelli studiati presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, con punti di vincolo ammortizzati per garantire la stabilità del tavolato attraverso una forza di contrasto corretta e graduale. Il meccanismo di controllo elastico è stato applicato anche per l'inserimento in cornice. Le ampie aree erose sotto al film pittorico sono state consolidate e colmate con Balsite WK fluidificata per restituire continuità strutturale al tessuto legnoso e consentire il consolidamento dello strato pittorico con una dispersione idroalcolica al 3% di polietilossazolina (Aquazol 500). Data la diffusione e la natura delle micro-lacune, l'intervento pittorico è stato volto a fornire una coerenza d'insieme limitandone l'invasività: pertanto sono state integrate con metodo mimetico le lacune di maggiore entità e le fessurazioni e provvedendo alla ricalibratura delle abrasioni più estese.

49. Maestro di Castelsardo
(attivo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo)
Retablo di San Pietro
(*Madonna in trono con Bambino*, *San Pietro*, *San Paolo*, registro inferiore; *Crocifissione, Arcangelo Michele*, *San Giacomo Maggiore*, registro superiore; *Storie di san Pietro*: *Consegna delle chiavi*, *Caduta di Simon Mago*, *Vocazione*, *Crocifissione*, predella; *Cristo risorto*, *Messa di san Gregorio*, *San Clemente papa*, tabernacolo della predella; *Padre Eterno*, *Annunciazione* e *Santi*, polvarolo)
1500 ca

tecnica/materiali
tempera e olio su tavola

dimensioni
550 × 350 cm

provenienza
Tuili (Cagliari), chiesa di San Pietro

collocazione
Tuili (Cagliari), chiesa di San Pietro

scheda storico-artistica
Patricia Olivo,
Maria Francesca Porcella

relazione di restauro
Annalisa Deidda

restauro
Annalisa Deidda

con la direzione di Maria Passeroni (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna)

indagini
Thierry Radelet (riflettografia IR, radiografia digitale); Soc. Delta Aps Service s.r.l: Paolo Saturno (analisi di campionamento)

Scheda storico-artistica

Il retablo di San Pietro di Tuili è una straordinaria macchina scenica, di forte impatto devozionale e artistico. Il termine 'retablo' è spagnolo (deriva dall'espressione latina *retro tabula altaris*, cioè tavola collocata dietro l'altare) e indica una grande pala d'altare, in genere dipinta, composta da diverse tavole collegate fra loro da cornici e fregi architettonici.
Il polittico di Tuili è composto da sei tavole principali raffiguranti: al centro la *Madonna in trono con il Bambino* incoronata da due angeli in volo e attorniata da angeli musicanti, mentre a sinistra e a destra di Maria sono *San Pietro* e *San Paolo*; nel registro superiore la *Crocifissione* con ai lati le tavole dell'*Arcangelo Michele* e *San Giacomo Maggiore*. La predella (*bancal*) è divisa in quattro scomparti con: *Storie di san Pietro*: la *Consegna delle chiavi*, la *Caduta di Simon Mago*, la *Vocazione* e la *Crocifissione*, interrotte al centro dal tabernacolo sulle cui tre facce sono rappresentate la *Messa di san Gregorio*, *San Clemente papa* e al centro *Cristo risorto*. L'insieme delle tavole è circondato dagli elementi di polvarolo (in catalano *guardapol*, sorta di cornice aggettante agganciata obliquamente alle tavole dipinte, così chiamata perché la sua funzione era quella di proteggerle dalla polvere) riproducenti da sinistra: *San Gregorio*, *Sant'Ambrogio*, *San Giovanni evangelista*, *San Luca*, *San Francesco d'Assisi*, il *Padre Eterno* fra l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine Annunciata* (in alto sopra la *Crocifissione*), *San Bernardino*, *San Matteo, San Marco*, *Sant'Agostino, San Gerolamo*.
L'opera è completa in tutte le sue parti tranne la cornice aggettante di coronamento delle tavole centrali, realizzata con eleganti intagli tardogotici in legno dorato, documentata fotograficamente nel 1910 e non ricollocata durante il rimontaggio dell'altare nella chiesa di Tuili nel 1922, dopo il primo intervento di restauro eseguito prima del 1915 da Venceslao Bigoni presso i locali del Regio Museo di Antichità dove il retablo rimase per un lungo periodo a causa degli eventi bellici del 1915-18, durante i quali potrebbe essere andata dispersa la cornice tardogotica (**Siddi 2013** pp. 156-157).
Originariamente collocato nel presbiterio, come pala dell'altare maggiore, fu spostato nella prima cappella a destra dell'aula della chiesa intorno alla metà del Settecento, quando fu costruito l'altare in marmo secondo il gusto barocco (**Milesi 1973**).
In quest'opera, assegnabile al 1500 circa, certamente la più matura dell'ignoto maestro, è evidente la fusione tra la cultura quattrocentesca italiana e il gusto per il particolare e la gamma coloristica prettamente fiamminghi. La tavolozza utilizzata in questo retablo si basa essenzialmente sul contrappunto dei rossi, dei verdi e dell'oro. Sono indiscutibili gli apporti della pittura umbra e toscana nei paesaggi e nella prospettiva del trono e dell'archivolto cassettonato che si avvicinano alla costruzione prospettica dei modelli rinascimentali italiani (**Scano Naitza 2013**, p. 31). Anche la figura di san Pietro interagisce con lo spazio circostante cui viene data maggiore profondità attraverso la definizione del

Prima del restauro

Dopo il restauro, Crocifissione

Dopo il restauro, San Paolo

Prima e dopo il restauro, Madonna in trono con Bambino

Dopo il restauro, Crocifissione, *particolare con il volto di una Maria*

Dopo il restauro, Crocifissione, *particolare con il volto del Cristo*

Prima e dopo il restauro, Arcangelo Michele

Dopo il restauro, Caduta di Simon Mago*, particolare*

paesaggio con l'inserimento dei dettagli descrittivi come il castello turrito o i minuscoli personaggi (il cavaliere preceduto dai cani) che si intravedono sullo sfondo. L'uso del chiaroscuro che definisce il corpo e l'armatura dell'arcangelo palesa anch'esso una scelta formale che riprende le tendenze rinascimentali diffuse in Italia e in Europa. Anche il minore impiego dell'oro, limitato all'aureola e ai bordi del manto e dello scudo, rivelano una scelta più distante dalla ieraticità e dalle preziosità tardogotiche.

Il dipinto rappresenta un vero capolavoro dell'arte in Sardegna di cultura iberica, opera di un artista purtroppo rimasto anonimo, sulla cui identità e provenienza hanno dibattuto e tuttora dibattono i maggiori storici dell'arte locali e internazionali. Il nome convenzionale di Maestro di Castelsardo attribuito al nostro artista risale all'inizio del secolo scorso e si deve a Enrico Brunelli (**Brunelli 1907**) I principali studiosi del maestro nella prima metà del Novecento sono stati: Biehl (**1917**); Goddard King (**1923**); Aru (**1928**); Delogu (**1945**); Post (**1958**); Ainaud de Lasarte (**1959**); Maltese, Serra (**1969**); i più recenti studi sono: Mereu (**1999**); Pillittu (**2002**); Agus (**2013**); *Il Maestro di Castelsardo* (**2013**); Scano Naitza (**2013**); Pusceddu (**2013-2014**); Salis (**2015**). Da ultimo si cita l'approfondito e documentato saggio di Marco Antonio Scanu dedicato in

Prima e dopo il restauro, San Pietro

Dopo il restauro, Consegna delle chiavi *e* Caduta di Simon Mago

particolare all'opera di Tuili, l'unico retablo del Maestro di Castelsardo giunto completo fino ai giorni nostri (**Scanu 2017**).

Lo studioso propone la nuova ipotesi della provenienza dell'anonimo artista dalla capitale dell'Aragona, Saragozza, mentre la quasi totalità degli studi precedenti aveva individuato piuttosto la Catalogna (con influssi valenzani e maiorchini) come ambito di formazione del maestro, ipotizzando un periodo di attività in Sardegna nell'ultimo decennio del Quattrocento dove avrebbe aperto bottega con alcuni suoi collaboratori e realizzato la maggior parte delle sue opere conosciute (retablo di Castelsardo, retablo della Porziuncola, retablo minore di Saccargia).

Dopo il restauro, San Giacomo Maggiore

Dopo il restauro, Madonna in trono con Bambino*, particolare con l'angelo musicante*

Scanu propende decisamente per l'ipotesi della totale estraneità dell'artista all'ambito sardo ma non propone neppure un preciso nome da associare alla sua figura. La sua attenzione si sposta piuttosto sulla complessa rete di intrecci storici, politici e artistici che legarono la Sardegna con il Regno d'Aragona e con la sua capitale, citando a conferma di tale ipotesi una costellazione di vescovi aragonesi giunti in Sardegna (circa venti solo nella seconda metà del XV secolo) e tanti altri personaggi di alto rango di Saragozza che vi si relazionarono, a dimostrazione che l'isola non fu influenzata solo da figure barcellonesi o valenzane. Lo spostamento dell'asse tradizionale della ricerca, dalla Catalogna e dal Valenzano all'Aragona, è stato reso possibile grazie a un'accurata indagine documentaria e storica condotta su archivi sardi e aragonesi che hanno evidenziato nomi di illustri personaggi coinvolti nella commissione o nel pagamento delle opere del maestro. Tra questi Nicolau Carroz, il più grande mecenate del tempo in Aragona, viceré della Sardegna fra il 1460 e il 1477 e unico erede dell'arcivescovo di Saragozza Dalmau de Mur y Cervelló, responsabile probabilmente dell'incarico allo stesso maestro del retablo della Porziuncola della Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Il notaio Giovanni Carniser, aragonese, committente di altre grandi opere per le chiese della Sardegna, redige l'atto per il pagamento del retablo di Tuili, commissionato da Juan e Violant de Santa Creus, che il 4 giugno 1500 accendono un censo annuo perpetuo di 20 lire, corrispondente al capitale di 200 lire (***Il Maestro di Castelsardo* 2013**, p. 198).

Il recente restauro, eseguito in occasione di *Restituzioni*, ha recuperato la splendida tonalità dei verdi che costituiscono la nota cromatica dominante dell'opera e che rappresentavano il punto di più evidente debolezza della pellicola pittorica. Infatti la presenza di un importante sollevamento e ingiallimento della cromia, probabile conseguenza di un legante troppo oleoso, aveva completamente occultato la brillantezza dei toni e la loro gradazione. Una corretta e delicata pulitura ha consentito di riportare all'originario gusto fiammingo dei colori brillanti e quindi di rileggere esteticamente un autentico capolavoro dell'arte in Sardegna.

Bibliografia

Brunelli 1907; **Biehl 1917**; **Goddard King 1923**; **Aru 1928**; **Delogu 1945**; **Post 1958**; **Ainaud de Lasarte 1959**; **Maltese, Serra 1969**; **Milesi 1973**; **Mereu 1999**; **Pillittu 2002**; Agus 2013; ***Il Maestro di Castelsardo* 2013**, p. 198; **Scano Naitza 2013**, p. 31; **Siddi 2013**, pp. 156-157; **Pusceddu 2013-2014**; **Donati, Cocco 2015**; **Salis 2015**; **Agus 2016**; **Scanu 2017**.

Relazione di restauro

Interventi precedenti

Il retablo di San Pietro di Tuili è stato oggetto nel tempo di diversi restauri. Nell'Archivio storico della Soprintendenza di Cagliari sono conservati i documenti relativi al primo intervento eseguito tra 1912 e 1914 dal restauratore genovese Venceslao Bigoni, su un progetto dell'allora Regia Soprintendenza di Cagliari. L'intervento fu realizzato nel capoluogo e l'opera venne ricollocata a Tuili solo nel 1922. Nel 1962 si rese necessario un secondo intervento completo di restauro, sempre su iniziativa della Soprintendenza, che venne svolto da Amerigo e Rodolfo Barracchia. Purtroppo negli archivi non si conserva alcuna documentazione scritta e fotografica delle operazioni compiute sulle tavole. Unico e ultimo intervento ben documentato è quello eseguito in due lotti tra il 1984 e il 1986 da Gianfranca Carboni e Franco Aguzzi con fondi del Ministero per i Beni Culturali. In quell'occasione, prima di ricollocare il polittico nella cappella, si cercò di migliorarne il microclima: un monitoraggio con adeguati strumenti, durato circa un anno, aveva infatti rilevato una percentuale di umidità quasi del 90%.

Si procedette pertanto a risanare il pavimento, che venne provvisto di vespaio e camera d'aria. Nello stesso periodo fu costruito un nuovo telaio metallico a sostegno dei diversi elementi componenti il retablo, così da agevolarne la manutenzione. A distanza di un trentennio, il prezioso dipinto palesava l'esigenza di un ulteriore restauro, diventato improrogabile per gravi problemi conservativi (in particolar modo a causa del massiccio attacco dei tarli e del sollevamento della pellicola pittorica in diversi punti); si è riusciti nell'intento grazie al provvidenziale inserimento dell'opera nel programma *Restituzioni* e all'intervento della Soprintendenza che ha con sollecitudine segnalato il problema.

Stato di conservazione

Da un primo esame le condizioni generali delle tavole del retablo di San Pietro risultavano seriamente compromesse da vari fattori che interessavano sia il supporto sia la pellicola pittorica. Sulla cromia erano presenti numerosi sollevamenti della pellicola pittorica, particolarmente rilevanti nella zona della predella, ma diffusi anche nelle tavole superiori e causati da vari fattori concorrenti. Tra questi vi era l'escursione termica presente nell'edificio sacro, che aveva sottoposto le tavole a gravissime sollecitazioni, e l'umidità, che aveva indebolito nel tempo la materia pittorica e la preparazione composta da gesso e colla animale.

Le tavole dunque sono state inizialmente sottoposte a fermatura con una velinatura di piccole pezze di carta di riso fatte aderire con collante termoplastico, a seguito di un intervento d'emergenza eseguito nel 2012, che ha protetto le parti di cromia maggiormente a rischio di caduta (fig. 1). Un'indagine ravvicinata in laboratorio ha evidenziato la presenza di estesi cataboliti di insetto, polvere coesa sopra una patina di vernice ingiallita che alterava sensibilmente il cromatismo: il fenomeno era più evidente sui polvaroli (figg. 2, 5). Alcune aree di ritocco si presentavano alterate di tono e tecnicamente male eseguite, mentre altre zone mettevano in evidenza la camottatura e il supporto lasciato a vista. Tutto il legno era interessato da un nuovo attacco di agenti xilofagi in attività (coleottero anobio), diffuso in modo particolare sui ponticelli della parchettatura a balestra e in modo lieve sui supporti originali.

Intervento di restauro

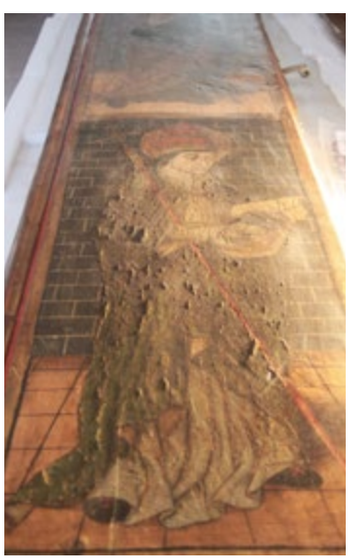
Il polittico, prima delle fasi di smontaggio e movimentazione, è stato sottoposto all'indagine fotografica preliminare all'intervento di restauro, per documentarne lo stato di conservazione complessivo. La messa in opera del ponteggio per lo smontaggio delle tavole ha permesso di individuare *in loco*

1. Smontaggio e velinatura in loco

2. Prima del restauro, retro di un polvarolo, particolare dei depositi polverosi e polvere di sfarfallamento dei tarli

3. Durante il restauro, saldatura localizzata del colore

4. Durante il restauro, disinfestazione del retro



5. Osservazione a luce radente, particolare dei sollevamenti cromatici di un polvarolo e viraggio della vernice

6. Durante il restauro, consolidamento della cromia

numerosi sollevamenti del film pittorico, inducendo a un preventivo consolidamento localizzato eseguito con pezze di carta di riso e collante Klucel G in soluzione acquosa al 5% (fig. 3).

Al momento dell'arrivo dell'opera nel laboratorio di restauro, è iniziato uno studio approfondito dello stato di conservazione che ha permesso, in accordo con la direzione lavori, di individuare le metodologie da adottare. L'intervento iniziale ha interessato i supporti con la pulitura del retro delle tavole dai depositi polverosi, con pennelli, aspiratore e spazzole e con aria compressa a bassa pressione sui canali e i fori di sfarfallamento dei tarli, in modo da liberare le gallerie dalle deiezioni e dalle polveri

7. Tavola con San Pietro*, immagine in fluorescenza UV*

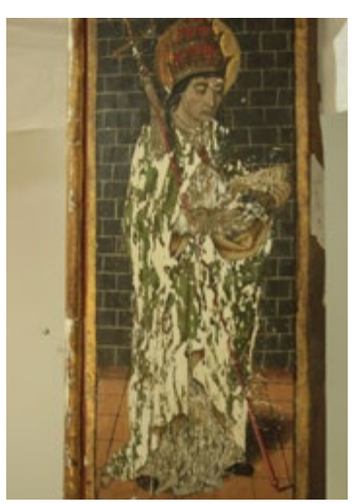
8. Tavola con San Michele Arcangelo*, immagine in fluorescenza UV*

9. Durante il restauro, polvarolo laterale, prova di pulitura

10. Durante il restauro, polvarolo laterale, prova di pulitura

all'interno delle cavità e facilitare la penetrazione dei solventi atti a disinfestare e consolidare il supporto. Considerata la piena attività dei parassiti, la disinfestazione è stata eseguita per inoculazione, impregnando il legno con liquidi antitarlo a base di permetrina al 2%, in più riprese fino a rifiuto e successiva chiusura delle singole tavole all'interno di contenitori in polibarriera EVOH, sigillati a caldo e aspirando gran parte dell'aria con pompa sotto vuoto. All'interno dei singoli contenitori sono stati aggiunti assorbitori chimici per ridurre la concentrazione di ossigeno, creando un ambiente anossico che permettesse la disinfestazione da ogni forma di insetto (fig. 4).

Ultimata la disinfestazione, che ha richiesto circa quaranta giorni, sono stati analizzati i vecchi sistemi di parchettatura, che hanno mostrato una tecnica di raddrizzamento e di risarcimento dei supporti tipica della metà del Novecento, ma ancora valida. Le spaccature e le deformazioni convesse erano state risolte con tagli longitudinali profondi e l'inserimento di tasselli di legno di conifera; le parti erose dai vecchi attacchi parassitari e le mancanze superficiali erano state stuccate con polvere di legno, mentre erano stati posti innesti circolari per la risarcitura delle rimozioni delle vecchie chiodature delle traverse originali, non più presenti. L'applicazione delle traverse − tre per ogni polvarolo piccolo, cinque per le tavole laterali e sei per le tavole centrali e i grandi polvaroli laterali − non aveva comportato assottigliamento per piallatura, nel momento in cui erano state inserite le aste ottonate a T rovesciate, fermate da doppi ponticelli di contenimento, fissati con colla e viti di ottone. Nel complesso, l'intervento si presentava ancora funzionale lasciando le tavole con la giusta planarità, e si è quindi deciso, in accordo con la direzione lavori, di non intervenire in tal senso.



11. Durante il restauro, polvarolo laterale, stuccatura

12. Durante il restauro, pulitura della cornice dorata centrale

13. Durante il restauro, retro di un polvarolo, rimozione dei depositi polverosi

14. Durante il restauro, particolare della Madonna tra angeli musicanti*, stuccatura della lacuna inferiore*

15. Durante il restauro, cornice della predella, particolare della ricostruzione lignea del fregio

L'intervento di consolidamento dei supporti ha visto l'applicazione nelle parti indebolite di Paraloid B72, diluito in acetone a diverse concentrazioni e dato per inoculazione, allo scopo di raggiungere un'idonea consistenza della materia e quindi un buon risanamento dei tavolati; per la risarcitura dei fori di sfarfallamento, delle erosioni e il miglioramento dei profili lacunosi, invece, si è utilizzato, a seconda del caso, sia stucco di sintesi (parti strutturali) che stucco artigianale.
Di seguito si è proceduto con il consolidamento cromatico, intervenendo in prossimità dei sollevamenti della pellicola pittorica, già in precedenza fermati con la velinatura (fig. 6). Il metodo e il materiale utilizzato è stato diversificato a seconda del tipo di sollevamento. Alcune aree dei dipinti erano interessate da una fitta crettatura fisiologica, accentuata maggiormente sulle tonalità verdi dei paesaggi e delle vesti con sollevamenti del film pittorico (fig. 5); la causa di tale fenomeno è stata ricondotta, oltre che ai naturali movimenti del supporto e all'umidità, soprattutto alla natura chimica del pigmento e del suo legante, tanto da indurre a un'analisi qualitativa degli stessi con prelievo e analisi in spettrometria FT-IR e riflettografia IR su alcune tavole. In questi casi il consolidamento è stato eseguito con applicazione di resina acrilica in emulsione, data sia per iniezioni localizzate, sia attraverso la spennellatura del consolidante su pezze di carta di riso, eseguendo delle pressioni per far meglio aderire le piccole scaglie cromatiche in distacco, difficili da far aderire per iniezioni. La riadesione delle parti, interessate da vari sollevamenti tra preparazione, camottatura e supporto, è stata eseguita con colla di storione, iniettata sulle fessurazioni del film pittorico, e successiva pressione a rullo.
La fase successiva di pulitura è stata particolarmente delicata e differenziata a seconda della situazione e del materiale da rimuovere. Infatti, lo scopo non era quello di intervenire con una pulitura troppo radicale ma piuttosto di riequilibrare l'aspetto dell'opera, eliminandone l'eccessiva opacità e l'ingiallimento, particolarmente accentuati sui polvaroli e sulle dorature, analizzati tavola per tavola alla fluorescenza UV (figg. 7-8). I test di solubilità, effettuati per la ricerca del giusto solvente, hanno indotto all'utilizzo di soluzioni e di metodi differenziati, mirati agli specifici casi (figg. 9-10, 12-13). Sui polvaroli, dove oltre a una spessa vernice ingiallita erano presenti ritocchi e stuccature sbordanti e localizzati filmogeni coesi, si è utilizzato un *solvent gel* (acetone e White Spirit al 50%) e successivi risciacqui di White Spirit, per rifinire poi la pulitura per azione meccanica del bisturi. Sulle tavole la situazione appariva migliore: la superficie era solo lievemente offuscata dalla vernice con una vasta presenza di ritocchi, molti dei quali ben conservati, sia

16. Durante il restauro, cornice della predella, stuccatura del fregio

18. Durante il restauro, cornice della predella, integrazione a selezione oro nel fregio

17. Durante il restauro, particolare della Madonna in trono con il Bambino tra angeli musicanti, integrazione a rigatino della lacuna

per tecnica sia per tonalità. Nelle sei tavole l'intervento ha dunque previsto l'utilizzo di una soluzione blanda localizzata di saliva sintetica, per agevolare la rimozione dello strato superficiale di polvere coesa e dei cataboliti di insetto; è quindi seguita una lieve tamponatura di White Spirit che ha permesso di assottigliare il film prottetivo ingiallito, senza compromettere il ritocco pittorico, rimosso solo in alcune aree localizzate (soprattutto sulle dorature dove appariva sovratono). A differenza dei dipinti, tutte le cornici dorate apparivano opacizzate e alterate di tonalità per la presenza di una spessa vernice protettiva a base di gommalacca (fig. 13); questa è stata solubilizzata con impacco chimico controllato eseguito con polpa di carta e sepiolite addizionata a una miscela di acetone, alcool e acqua demineralizzata (40-50-10), permettendo la rimozione dello strato di vernice con delicate tamponature di soluzione binaria (acetone e White Spirit).

È stato importante differenziare la metodica d'intervento, poiché l'opera presentava al contempo zone spatinate, pulite drasticamente con metodi invasivi, tanto da perdere irreversibilmente alcuni particolari cromatici delle vesti azzurre e delle dorature eseguite in origine con la tecnica dell'"estofado de oro' con lacche sovrapposte.

Per quanto riguarda l'aspetto estetico, le piccole mancanze d'intaglio di alcune zone delle cornici sono state ricostruite su calco con stucco strutturale misto a polvere di legno, quelle più importanti invece con legno stagionato e intagliato a imitazione dell'originale. Anche il ripristino estetico ha richiesto un intervento differenziato, per rendere uniformi le superfici. Le piccole lacune sono state colmate con uno stucco a base di gesso e gelatina animale e levigate seguendo l'andamento plastico della superficie limitrofa (figg. 11, 14, 16).

Il ritocco pittorico ha visto la reintegrazione delle piccole stuccature e abrasioni di colore con colori ad acquerello e a vernice, nonché la loro stesura in velature a piccoli tratti e punti sovrapposti; sulle stuccature più ampie è stata usata la tecnica del rigatino con riequilibrio di quello esistente (che in alcune aree appariva non bilanciato, sia per tonalità che per tecnica) con colori ad acquerello e a vernice (fig. 17). Anche sulle parti dorate delle cornici la metodica si è differenziata a seconda della situazione: sulle nuove ricostruzioni stuccate a gesso e colla la reintegrazione è avvenuta a selezione oro con colori a vernice; sulle parti abrase che mettevano a vista il bolo originale, è avvenuta con stesura a guazzo della foglia oro mancante, invecchiata secondo il tono dell'originale (fig. 18). L'intervento di restauro si è concluso con la verniciatura finale data a spruzzo con vernice Regalrez e Matt.

50. Collaboratore di Pietro Bussolo (Donato Prestinari?)
Santa Maria Maddalena
1500-1505 ca

tecnica/materiali
legno di tiglio intagliato, dipinto e dorato

dimensioni
161 × 50 × 36 cm;
7,5 × 63 × 41 cm (base)

iscrizioni
sul libro: «[Domin]e labi/ [...] peries / [et] os meum / annuntiabit / laudem tu/uam. Deus / in adiuto/rium meum // intende / Domine ac adiuandum / me festina / Gloria patri / et Filio et / Spiritus sa/ncto sicut»

provenienza
Pagliaro, Algua (Bergamo), chiesa del Corpus Domini

collocazione
Pagliaro, Algua (Bergamo), chiesa del Corpus Domini

scheda storico-artistica
Monica Ibsen

relazione di restauro
Luciano Gritti

restauro
Luciano Gritti

con la direzione di Angelo Loda (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia)

Scheda storico-artistica

La statua costituisce un'importante testimonianza della produzione scultorea a cavaliere tra Quattro e Cinquecento nel territorio bergamasco, segnata dall'attività dell'intagliatore milanese Pietro Bussolo, che fissò la sua residenza a Bergamo dal 1490 al 1499 e di nuovo nel 1525-1526 e che anche negli anni in cui visse prevalentemente a Salò o a Milano (1499-1524) dovette mantenere con il territorio orobico stretti rapporti attraverso l'opera di collaboratori (per un profilo dell'intagliatore si veda ora **Cairati 2016**).
La *Santa Maria Maddalena* venne realizzata per l'altare a lei dedicato nella chiesa del Corpus Domini di Pagliaro, oggi frazione del comune di Algua (Bergamo) in Val Serina. Lì è infatti registrata fin dal 1536 negli atti della visita pastorale del vescovo Lippomano: a quella data sull'altar maggiore della chiesa era posta una «icona magna cum quampluribus figuris ex ligno deaurato pulcherrima», e sull'altare della Maddalena un altro complesso scolpito comprendente, oltre alla «figura» della santa titolare (termine che indicava una statua, a differenza delle *imagines*, dipinte), quelle dei santi Rocco e Sebastiano (ASDBg, Visite pastorali 3, c. 49*v*). L'altare della Maddalena sarà registrato nelle visite pastorali fino al 1699 quando il vescovo Ruzini ne ricorda le statue e la collocazione in una cappella identificabile con quella dipinta negli anni Ottanta del XV secolo con *Storie di Cristo* (ASDBg, Visite pastorali 69, c. 74).
La commissione della *Maddalena* deve aver fatto seguito alla conclusione del cantiere, collocabile nel 1494, data incisa sul portale della chiesa; il termine *ante quem* va individuato probabilmente nella richiesta di giuspatronato avanzata dalla comunità e accolta nel 1507 da Giulio II (***Gli atti* 1946**, p. 193): all'atto della richiesta, infatti, la chiesa doveva essere con ogni probabilità fornita di tutti gli arredi.
Intorno al 1702 la chiesa subì un rinnovamento datato sull'arco trionfale e in quell'occasione furono smembrati i polittici scolpiti, che scompaiono dalle visite pastorali. Per una nuova attestazione della *Maddalena* si dovrà attendere Angelo Pinetti e il suo *Inventario degli oggetti d'arte* della provincia di Bergamo edito nel 1931 (**Pinetti 1931**; si veda anche la scheda preparatoria: Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Fondo Pinetti, n. 89).
Ricordata da Luigi Pagnoni tra le «belle sculture del '500» conservate nella chiesa (**Pagnoni 1979**, p. 265), la *Maddalena* venne ricondotta al catalogo dell'intagliatore milanese Pietro Bussolo da Raffaele Casciaro, che – sottolineando la dilatazione delle forme, l'attenuazione delle pieghe cartacee e la solennità dell'impianto – vi riconobbe un'opera pienamente autografa della maturità e una riflessione sulla statuaria antica

Prima del restauro, particolare con il busto e il dettaglio dei capelli

Dopo il restauro

Prima del restauro, veduta anteriore e posteriore

(**Casciaro 1999**, p. 50; **Casciaro 2000**, pp. 55-56, 271).

A causa delle precarie condizioni conservative l'opera non venne esposta nella mostra del 2016 dedicata all'intagliatore (*Pietro Bussolo scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, Bergamo, Palazzo della Ragione) ma fu inserita nei percorsi sul territorio. In quell'occasione venne confermata l'alta qualità dell'opera, mortificata dalle ridipinture moderne, ma il riesame dell'intera produzione dell'intagliatore milanese e l'emergere al suo interno del ruolo della bottega indusse a spostare la *Maddalena* dal nucleo delle opere pienamente autografe all'attività realizzata con il concorso di collaboratori, in prossimità del *San Vincenzo* e del *Santo Stefano* del Museo della Basilica di Gandino e del *Sant'Antonio abate* di Serina (M. Ibsen, in ***Pietro Bussolo* 2016**). Il restauro realizzato in occasione di *Restituzioni* ha ora consentito il recupero del dialogo tra i volumi intagliati e il complemento pittorico attraverso il quale prende vita la figura, che ha perso la sorda uniformità e la pesantezza che le ridipinture avevano conferito a una scultura di indiscutibile qualità e finezza, confermandone al tempo stesso l'inquadramento stilistico e cronologico.

La *Maddalena* è realizzata in un tronco di tiglio, profondamente scavato nella parte posteriore; l'assenza di tracce di chiusura conferma la destinazione per un'ancona. Posta su un basso piedistallo, la figura è ideata per una visione frontale e dal basso, che rende ragione del gonfiore degli occhi e dello sguardo, come della calotta dei capelli, che incorniciano il volto con un andamento grafico e scivolano sulle spalle. Nell'ostensione degli attributi – il vaso di unguenti e un più inusuale libro – si configura come oggetto della devozione, indicando al fedele un modello da seguire nella dedizione al Cristo e nell'affidamento a Dio. Il libro, mutilo per un danno antico, rinvia alla tipologia dell'offiziolo e richiama quello presentato ai fedeli dal *San Vincenzo* di Gandino, con cui condivide una scrittura non priva di incertezze; il testo è costituito da due versetti dei salmi 50 e 69 e del *Gloria*.

L'introduzione di un libro chiuso ad accompagnare gli attributi di sante e martiri (tra cui Maria Maddalena, ad esempio nel polittico Bagatti Valsecchi) si riscontra negli stessi anni nella bottega dei pittori Marinoni, la cui collaborazione con Bussolo è ben documentata.

La santa appare raccolta in una forma chiusa entro cui i gesti sono ritratti e bloccati, lontani dall'intenerito moto della *Maddalena* dell'ancona del Duomo di Salò (1499-1500), intenta ad aprire il vaso. Solo ad avanzare nello spazio è il piede sinistro (sostituito nel tempo da un goffo rifacimento, rimosso in sede di restauro), che sporge dal basamento e che tuttavia basta a conferire movimento all'intera figura, mentre un'impercettibile torsione della testa sottrae la figura alla piena frontalità; le chiome sinuosamente ricadenti sulle spalle incorniciano e illuminano il volto, grazie alla sontuosa applicazione di foglia d'oro, recuperata sotto le pesanti riprese brune.

Il restauro ha messo in evidenza il ruolo determinante delle policromie nella costruzione della figura. Una raffinata regia governa il contrasto tra la tunica rossa che, rigonfiata in vita dall'alta cintura dorata, scivola morbida sulle gambe e si raggruma al fondo in pieghe enfatizzate da un bordo azzurro, e il manto dorato con il risvolto blu, o l'emergere dei sottili polsi di una camicia sotto la tunica. A ingentilire i volumi turgidi e la frontalità solenne è il gioco del risvolto blu che attraversa la figura e ricade sulla destra con pieghe di sapore arcaico. Il manto è increspato da pieghe intorno al ginocchio che nella costruzione richiamano i panneggi cartacei della produzione di Bussolo dell'ultimo ventennio del Quattrocento (da Albino a Salò, a Villa d'Adda); tuttavia qui le pieghe non frammentano tormentose il volume e perdono il rilievo profondo e nervoso dei modelli per trasformarsi in ampi occhielli definiti da risalti appiattiti in superficie, secondo modalità riscontrabili già nella *Madonna* del polittico di Villa d'Adda, entro il 1499 (M. Albertario, in ***Pietro Bussolo*** **2016**, p. 176). Se, infine, la *Maddalena* non mostra nella tunica il sontuoso dispiegarsi di dorature decorate a graffito delle sante salodiane, la veste rossa era tuttavia segnata da fitte applicazioni di cera, che dovevano essere rilevate originariamente da dorature o contrasti cromatici.

Il volto della santa presenta un'indiscutibile affinità con le fisionomie femminili di Pietro Bussolo, dalle *Madonne* dei polittici di Albino e di Salò, alle *Sante* di Salò o Villa d'Adda, elaborate nel dialogo con l'ambiente bramantesco e zenaliano negli anni Ottanta del Quattrocento. Tuttavia, diversamente da questi modelli come dalle più mature *Madonne* di Carobbio degli Angeli, di Bogliaco o di Piano di Bovegno, la fisionomia qui è tutta ricondotta alla superficie del volto, su cui non si incidono i tratti né emerge la struttura ossea. Gli stessi caratteri si riscontrano in *San Vincenzo* e *Santo Stefano* di Gandino, provenienti dalla Basilica di Santa Maria, anche se non ha trovato solide conferme l'appartenenza all'altare di San Pietro (sui due busti: S. Tomasini, in **Franci, Tomasini 2011**, pp. 30-32). Nei due *Santi* è possibile cogliere le stesse lievi increspature delle labbra, le mani esili, le proporzioni affinate ma svuotate dell'energia del maestro, i panneggi pesanti. Al contempo un confronto per il sistema di pieghe è nel *Sant'Antonio abate* dell'eterogeneo trittico di Sant'Antonio di Serina, dove il manto fascia la gamba avanzata del santo e ricade sul fianco con identica ondulazione. Per i *Santi diaconi* di Gandino – come per il *San Pietro* dello stesso museo – è evidente l'intervento di un collaboratore attento a volumi compatti e regolari, a tratti delicati, che le carte suggeriscono di identificare in Donato Prestinari (**Cairati 2016**, p. 56; S. Tomasini, in *Pietro Bussolo* 2016, p. 188), documentato come allievo dello scultore milanese nel 1501 e nei decenni successivi destinatario di una serie di incarichi significativi a Bergamo, dai candelieri (1508) e il coro (1525) per Santa Maria Maggiore alla cornice per la pala di Bergognone in Santo Spirito (1508-1509).

È dunque possibile ricondurre la *Maddalena* a un intervento dello stesso Prestinari entro la produzione della bottega di Pietro Bussolo, che dal 1499 al 1516 risulta stabilmente residente a Salò (**Cairati 2016**, pp. 56-59). La presenza di collaboratori, nota dalle fonti, emerge anche nelle opere di più coerente autografia, come l'ancona di Salò, attraverso differenze significative nella resa di alcuni elementi, come le mani o i panneggi. A Pagliaro – una collocazione periferica, ma che poteva ben essere aggiornata sulle recenti commissioni nelle chiese della Val Seriana, collegata alla Val Serina dal passo di Zambla – si assiste a una produzione strettamente collegata al maestro, mentre più debole è il *Sant'Antonio* di Serina, riconducibile per intero a un collaboratore che sembra ravvisabile anche nel più sostenuto *Cristo crocifisso* di Salò.

Dopo il restauro, particolare con il panneggio

Bibliografia

Pinetti 1931, p. 177; **Pagnoni 1979**, pp. 264-265; **Fagioli 1990**, p. 57; ***Pagliaro*** **1994**, p. 47; **Casciaro 1999**, p. 50; **Casciaro 2000**, p. 271; C. Spanio, in ***Tesori d'arte a Bergamo*** **2001**, pp. 50-51; **Paratico 2008**, p. 68; M. Ibsen, in ***Pietro Bussolo*** **2016**, pp. 194-197.

1. Prima del restauro, particolare con il busto

2. Dopo il restauro, particolare con il busto

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La scultura, attribuita all'ambito di Pietro Bussolo, raffigura Maria Maddalena: la santa in piedi, tiene con la mano destra il codice dei salmi e con la sinistra il vaso degli unguenti.

Prima del restauro (figg. 1, 2), le condizioni di conservazione dell'opera apparivano decisamente precarie, a causa di due principali motivi. Il primo di natura prettamente conservativa: in numerosi punti la scultura aveva perso importanti porzioni dello strato pittorico e in alcuni casi anche di quello preparatorio. Questa situazione non era distribuita in modo omogeneo e la sensazione era che vi fossero state delle manomissioni in alcune specifiche zone. Il secondo elemento di degrado era dato dalla pesante ridipintura che copriva la scultura, impedendone la corretta fruizione.

Discrete apparivano le condizioni del legno di tiglio utilizzato: il tronco era stato vuotato e lasciato a vista, segno che l'opera era collocata o all'interno di un polittico oppure in una nicchia.

Tale svuotamento ha evitato l'apertura di fenditure, fatta eccezione di due casi in corrispondenza del collo e della testa. In queste due zone, per necessità legate al modellato della statua, la parte centrale del tronco è stata lasciata. Risultavano visibili, sempre dal retro della scultura, i fori di sfarfallamento di insetti xilofagi, dovuti a un'infestazione riconducibile a un'epoca non recente. Si poteva infine notare la perdita di un angolo del libro.

Intervento di restauro

Per l'intervento conservativo la scultura è stata trasportata nel laboratorio di restauro di Bergamo. Due sono state le operazioni preliminari: la prima ha riguardato la fermatura dei sollevamenti e dei distacchi dello strato pittorico e di quello preparatorio. Per tale operazione è stata utilizzata una colla a base di resine alifatiche. La seconda è invece consistita nella pulitura del retro della scultura con una soluzione acquosa di benzalconio cloruro. In tal modo si è svolta una duplice azione: detergente e biocida. Sono state quindi analizzate le condizioni della cromia: era decisamente evidente come la coloritura esistente fosse il risultato di un vecchio intervento. I colori erano molto scuri ed erano ben visibili i segni lasciati dai pennelli durante la stesura.

Vi erano anche molte lacune dello strato pittorico, ma non era possibile individuare la presenza di strati più antichi. Sulle singole campiture si sono quindi effettuate delle prove di pulitura, che hanno dato un esito molto positivo, anche in relazione alle basse aspettative (figg. 3-6).

Il vecchio intervento di restauro si è rivelato infatti rispettoso della coloritura originale: senza rimuovere nemmeno la patina di sporco presente sulle superfici, era stato steso uno strato a base oleosa di colore bianco, che sarebbe servito come preparazione per la nuova tinteggiatura. I colori usati erano di bassa qualità e anche la stesura era di scarsa fattura. Infine lo spessore delle due stesure era corposo al punto da appiattire alcune zone del modellato (quali ad esempio i capelli). I risultati sulle varie campiture sono stati i seguenti.

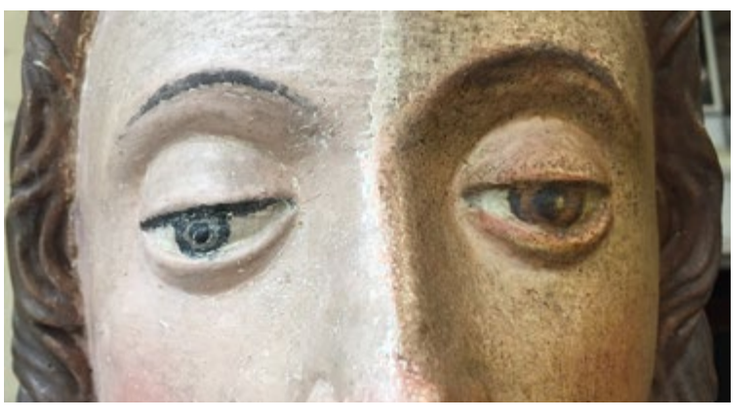
Capelli: risultavano dipinti con un colore bruno scuro che penalizzava decisamente l'intaglio; nell'originale erano dorati con tecnica a guazzo.

Manto: risultava ridipinto con un colore poco uniforme che variava tra l'ocra e la terra d'ombra. La par-

3. Durante il restauro, prove di pulitura

4. Durante il restauro, prove di pulitura, particolare del manto

5. Durante il restauro, prove di pulitura, particolare del libro



6. Durante il restauro, prove di pulitura, particolare del viso

te interna era di colore grigio scuro. L'originale ritrovato è una doratura a guazzo in ottime condizioni. La parte interna è di colore blu.
Vaso: appariva ridipinto e dorato come il manto; sulla sfera che chiude il coperchio è stata riscontrata la presenza di un chiodo originale che fungeva da perno per un elemento non più esistente. Sulla parte frontale del vaso risultava una lacuna della doratura. Probabilmente in questo spazio era applicato un rilievo simbolico.
Abito: si presentava dipinto di rosso, come l'originale, e decorato con applicazioni romboidali eseguite a cera, al momento dell'analisi scura e senza alcuno strato di colore, che in origine probabilmente avevano una coloritura o una doratura. La cintura e il bordo alto dell'abito dorati risultavano ridipinti con un colore ocra. Il bordo basso presentava una fascia di color azzurro che era stata completamente nascosta dalla ridipintura.
Basamento: era ridipinto di grigio scuro. La coloritura originale è rossa con tracce di un ipotetico finto marmo con venature grigie.
Scarpe: erano ridipinte come il manto. In origine erano di color ocra. La scarpa sinistra era stata maldestramente ricostruita con gesso: la forma, decisamente approssimativa non riprendeva in alcun modo quella leggermente a punta dell'altra scarpa.
Incarnato: appariva ridipinto con un colore leggermente più scuro rispetto all'originale, più chiaro; è risultato inoltre che il colore era stato patinato. Da una lacuna presente sul dito medio destro si poteva notare una stesura pittorica preparatoria verde, elemento piuttosto ricorrente nella produzione scultorea di Pietro Bussolo.
Libro: anche questo elemento era stato ridipinto; tuttavia chi ha effettuato il lavoro non ha voluto né rifare la scritta, né cancellarla: con un pennello sufficientemente piccolo e un color avorio molto denso ha cercato di ridipingere la parte bianca delle pagine, ottenendo una superficie dal fondo particolarmente materico. Il colore originale è più chiaro.
Complessivamente il risultato della pulitura è stato molto buono. Le lacune della cromia erano quelle già presenti sulla ridipintura. Per la rimozione dei due strati soprammessi si è usato uno sverniciante composto da acetone supportato da Klucel. È stato necessario effettuare più volte l'operazione e sciacquare abbondantemente con acetone per eliminare i residui dello strato preparatorio bianco, soprattutto sul bordo interno del manto.
Dopo la rimozione dei suddetti strati è stata riscontrata la presenza, sulla policromia originale, di una patina scura, che è stata rimossa con una soluzione mista, composta da alcool e ammoniaca. Terminata la pulitura è stato effettuato un trattamento antitarlo con funzione preventiva. Successivamente si è proceduto alla stesura sul retro di un prodotto a base di permetrina ed è stata rifatta la scarpa sinistra, utilizzando legno di tiglio e usando la scarpa destra come modello per la parte terminale. La scelta di rifare la scarpa è stata dettata anche dal materiale piuttosto fragile (gesso) con cui era costituita quella vecchia.
Le lacune della doratura sono state ritoccate con colori a vernice; successivamente sulle superfici è stato steso uno strato di Paraloid B 72, sciolto in percentuale del 3% in etilacetato, ed è stata quindi applicata una vernice a base di cera; le lacune delle parti dipinte sono state ritoccate con acquerello e verniciate poi con vernice Regal. Il restauro è stato completato dalla stesura, sulla parte posteriore, di una mano di cera naturale.

51. Nicolò de' Barbari
(documentato nel 1516)
Cristo e l'adultera
1504 ca

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
93 × 121 cm

iscrizioni
sul cartiglio in basso a destra:
«NICHOLAVS / de barbaris fecit»

provenienza
dono del conte André de Robilant Mocenigo, 1930

collocazione
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 5815)

scheda storico-artistica
Simona Ciofetta

relazione di restauro
Carlotta Banchelli,
Maria Rita Ciardi, Isabella Righetti

restauro
L'Officina Consorzio, Roma;
con la collaborazione di
Sabrina Menniti e Mario Nataletti

con la direzione di Stefano Petrocchi
(Polo Museale del Lazio)

Scheda storico-artistica

Il quadro, l'unico che porti la firma di Nicolò de' Barbari, proviene dal palazzo Mocenigo a San Samuele, a Venezia. Questa è stata con ogni probabilità la sua sede originaria, dove è rimasto fino al passaggio al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, e dove è possibile rintracciarne le prime citazioni, in fonti tuttavia piuttosto tarde.
Nel 1691 l'inventario di Alvise II Mocenigo cita due quadri con questo soggetto, uno dei quali, con un'antica cornice dorata, può forse identificarsi con questo. Bisogna attendere il 1760 per trovare un'*Adultera* assegnata a Dürer nell'inventario di Pisana Corner, vedova di Alvise IV – dettagliato e fornito di attribuzioni (**Mason 2009**, pp. 177-178; **Engel 2012a**, pp. 148-149) –, che può essere identificata con la nostra; un riferimento significativo nella contestualizzazione culturale dell'opera. Il quadro viene poi periziato da Pietro Edwards come opera di un allievo di Squarcione, nell'ambito della stima dei dipinti conservati nel palazzo redatta nel 1799. Successivamente è citato da Emmanuele Cicogna in un saggio scritto in occasione delle nozze tra Alvise Francesco Mocenigo e Clementina di Spaur nel 1840; è quindi descritto nel 1855 da Otto Mündler, storico e mercante d'arte (**Dal Pozzolo 1992**, p. 73, nota 2; **Engel 2012b**, pp. 33-34). Ancora nel palazzo lo vede André de Hevesy (**de Hevesy 1926**, p. 206).
I personaggi sono rappresentati a tre quarti di figura, dietro un parapetto sul quale è dipinto a *trompe-l'œil* un cartellino, fissato con della ceralacca, con la firma dell'artista seguita da un tridente. Su uno sfondo scuro compare al centro il Cristo, che indica la donna rivolgendosi a un personaggio alla sua destra; questi mostra, con il gesto enumerativo delle mani, di discettare sulle ragioni della condanna. Il giovane, dalla testa scoperta, è vestito con un ricco abito violaceo bordato di ermellino, stretto da una cintura d'oro, e ha un manto verde a foggia di clamide fermato sulla spalla da piccoli alamari d'oro. In secondo piano sono due anziani sapienti, in allusione agli scribi e ai farisei che, secondo la narrazione evangelica di Giovanni (8, 1-11), pongono a Gesù la questione. Entrambi guardano verso il giovane accusatore; il primo indossa una sorta di cappuccio rosso e un manto bianco sopra la veste scura; il secondo ha un abbigliamento laico con un turbante, una veste rossa bordata di pelliccia con ampie maniche e una sciarpa con righe rosse e corte frange alle estremità. Un ceffo dalle fattezze grottesche e dal gozzo pronunciato, in funzione di carceriere, conduce la giovane, con le mani legate da una corda e lo sguardo malinconico rivolto in basso. Sulle teste dei quattro personaggi sono quattro cartigli con scritte non individuabili, i due centrali con caratteri apparentemente ebraici.
I toni squillanti che emergono dal fondo scuro, insieme al grafismo duro dei contorni, hanno da sempre indotto la critica a riconoscere la matrice veneta del dipinto, in uno stile memore delle esperienze della pittura tedesca vissute nel territorio veneziano tra Quattro e Cinquecento.
Dell'artista non abbiamo quasi notizia, salvo un documento che ricorda, attivo nel 1516 per i monaci di Montecassino, un «M.° Nicolao de Barbari de Venetia pintore», che rende abbastanza probabile l'identità di quest'ultimo con il nostro (**Dal Pozzolo 1992**, p. 73, nota. 1).
La firma dell'autore è stata messa in relazione con il più noto Jacopo de' Barbari, del quale è stato subito ipotizzato che fosse parente e allievo (**Voss 1908**) se non fratello (**de Hevesy 1926**). Oltre al nome, il tridente posto sul cartellino riconduce immediatamente per analogia al caduceo che accompagna la firma di Jacopo; caduceo e tridente, come attributi associati alle raffigurazioni di Mercurio e Nettuno, compaiono inoltre sulla grande pianta di Venezia realizzata da Jacopo per il mercante tedesco Anton Kolb e datata 1500, insinuando la possibilità di una collaborazione tra i due.
L'eventualità pur probabile di una parentela tra Jacopo e Nicolò, ac-

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con i gioielli dell'adultera

Dopo il restauro, particolare con la zagana dorata del manto rosso di Cristo

colta da buona parte della critica, è stata tuttavia posta in dubbio (**Levenson 1978**, p. 47, n. 23; cfr. **Szylin 1992**) e resta, per l'assenza di documentazione, un'ipotesi. Diversi e distinti sono inoltre i riferimenti stilistici proposti per questo dipinto. Seppure afferenti al medesimo ambito culturale, tra i due artisti non si riscontra infatti un particolare legame stilistico, per quanto lo consenta il ristrettissimo catalogo attribuito a Nicolò e la non ampia produzione certa di Jacopo, che tuttavia partì presto, nello stesso anno 1500, per la Germania, conducendo la sua carriera lontano da Venezia.

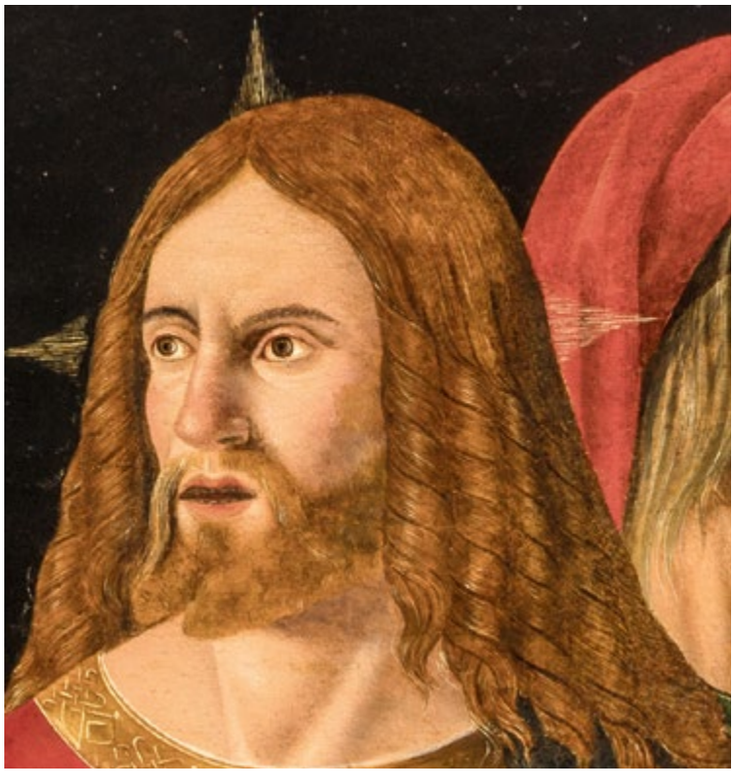
Tra i primi confronti proposti vi è quello con il *Cristo tra i dottori* di Dürer (1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), e alla presenza del pittore tedesco a Venezia tra 1505 e 1506 è collegata la tradizionale datazione dell'*Adultera* al 1506 circa. Oltre alla vena grottesca e ad alcune soluzioni come il gesto delle mani, il confronto con il dipinto di Dürer è collegato al rinnovarsi dell'influenza dell'artista nella città lagunare. D'altra parte, nel suo primo soggiorno veneziano intorno al 1494-1495 Dürer conosce Jacopo de' Barbari, del quale segue gli insegnamenti e le teorie, salvo prenderne le distanze qualche anno dopo.

Altri riferimenti sono stati istituiti con *Il Cristo tra i dottori* di Cima da Conegliano (1504, Varsavia, Museo Nazionale) e, soprattutto, con il *Cristo e l'adultera* di Marco Marziale (1506 ca, Groninga, Istituto di storia dell'arte), per la figura del Cristo, lo spirito grottesco e i legami con la pittura nordica (**Bialostocki 1959**, pp. 29-30, nota 87;**Dal Pozzolo 1992**, pp. 73-74).

Il dipinto di Nicolò si pone comunque in quell'ambito veneziano in dialettico confronto con l'arte tedesca e düreriana, ma anche in relazione con l'opera di Giovanni e Gentile Bellini, cui rimandano le tipologie e lo stesso schema compositivo, ampiamente diffuso, da tempo, in ambito belliniano.

Il tratto incisivo, il gusto per la caratterizzazione, il senso del dialogo e dello scambio degli sguardi tra i personaggi sono elementi salienti dello stile di Nicolò, insieme all'intensità cromatica ed espressiva. È da notare la cura attenta per il dettaglio, evidente nei particolari delle vesti, e la sottigliezza della pennellata con la quale definisce le barbe e i capelli così come i raggi dell'aureola del Cristo. A questi caratteri si associano però una certa legnosità delle figure e alcune incertezze compositive, come emerge ad esempio dal pentimento sulle mani del giovane accusatore, reso evidente dal restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*: il pittore decide di allungare le dita ripiegate della mano sinistra per correggere un iniziale difetto nelle proporzioni.

Dopo il restauro, particolare con il volto del giovane a sinistra



Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

Dopo il restauro, particolare con il volto dell'adultera

Non sono da escludere punti di contatto con l'opera di Jacopo, come può far pensare il richiamo ad alcune sue fisionomie, diffuse attraverso le incisioni, o il confronto con la figura del *Cristo* dipinto da quest'ultimo nel 1503 (Dresda, Gemäldegalerie), nobile figura di forte influsso nordico; nella versione dura e tagliente di Nicolò notiamo alcune assonanze, quali la tipologia della testa e della veste, l'uso di caratteri ebraici, la bocca socchiusa dalla quale si intravedono gli incisivi. Inoltre, un elemento particolare nella tecnica usata nell'*Adultera* è una sorta di ombreggiatura ottenuta con un tratteggio grafico a linee parallele, che talora contraddice l'andamento del panneggio, visibile soprattutto nella manica della donna; una modalità che non può non far pensare, anche per Nicolò, a una esperienza incisoria.

Nel suo saggio su Nicolò de' Barbari (1992), Dal Pozzolo tenta una ricostruzione del percorso artistico del pittore, per il quale trova, oltre ai riferimenti culturali veneziani, anche un rapporto con l'ambiente veronese. Circoscrivendo il suo catalogo a pochissime opere, con alcune introduzioni interessanti, l'autore tende a considerare il quadro del Museo del Palazzo di Venezia tra le sue cose più antiche, da riportare forse agli ultimi anni del XV secolo in relazione alle due tele del Museo Civico di Padova e a quella della Pinacoteca di Cremona, che considera più avanzate, più addolcite in senso cinquecentesco (**Dal Pozzolo 1992**, pp. 80-81).

Sembra però più giusto mantenere l'opera nei primi anni del XVI secolo, anche in relazione ai riferimenti già citati. La questione cronologica può trovare qualche ulteriore spunto nelle ragioni della sua realizzazione, cui sono dedicati i recenti studi di Sabine Engel. La studiosa (**Engel 2012a**, pp. 147-168; **Engel 2012b**, pp. 32-40), mantenendone la datazione al 1506, interpreta l'iconografia del dipinto come un ammaestramento morale, diretto a sollecitare la condotta virtuosa di una giovane sposa. I nobili abiti del personaggio a sinistra lo qualificano probabilmente come un magistrato, se non come un Avogadore di comun, secondo la proposta della Engel; a lui si rivolge il Cristo con atteggiamento severo indicando la giovane, che si mostra come una figura tutt'altro che disonesta. La donna ha i capelli in parte coperti da un velo e indossa un abito rosso su una camicia bianca, colori usati per le spose; i gioielli, e in particolare le perle che ornano anche lo scollo, sono simboli di purezza, e onesta e umile appare la sua espressione. La committenza, da ricercare nell'ambito della famiglia Mocenigo, proprietaria con ogni probabilità del dipinto sin dall'origine, nella ricostruzione proposta dalla studiosa si individua in Tomaso di Leonardo, che nel 1504 sposa Lucrezia Marcello.

Se la genesi del dipinto va legata a tale evento, non sembra però che vi sia ragione per mantenere ferma la datazione al 1506 (**Engel 2012b**, p. 34 e nota 13); più che una committenza successiva pare più probabile un dono matrimoniale, da ravvicinare alla data delle nozze. L'*Adultera* resta una delle prime raffigurazioni di questo soggetto a Venezia, dove in seguito avrà ampia diffusione, anche con il ricorso ad alcuni fortunati espedienti iconografici quali il dialogo delle mani o la rappresentazione grottesca degli accusatori in chiave negativa. Un ulteriore elemento di interesse emerso dal restauro riguarda la scelta del supporto, che è risultato essere costituito da una sola grande asse di taglio in prossimità centrale, ricavata probabilmente da due tronchi siamesi, dalle considerevoli dimensioni; un'inedita rarità per un dipinto che ci appare di qualità modesta, seppure ricco di spunti, da commisurare con il gusto di una committenza di rilievo.

Bibliografia

Voss 1908; **de Hevesy 1926**; **Servolini 1944**, pp. 45-46; **Hermanin 1948**, p. 222; ***Museo di Palazzo Venezia* 1948**, p. 16; **Bialostocki 1959**, pp. 17-34; **Levenson 1978**, p. 47, n. 23; **Dal Pozzolo 1992**, pp. 73-74, 79-80; **Mason 2009**, pp. 177-178; G. Pittiglio, in ***Guida al Museo Nazionale* 2009**, cat. 7; **Engel 2012a**, pp. 148-149; **Engel 2012b**, pp. 33-34.

1. Prima del restauro, verso*, parchettatura*

2. Durante il restauro, verso*, dopo l'intervento sul supporto*

Relazione di restauro

L'attuale intervento manutentivo è stato dettato dalle condizioni critiche della pellicola pittorica. La superficie era sollevata lungo due zone orizzontali per un'ampiezza di una ventina di centimetri, la prima traversava tutti i volti, la seconda insisteva sulla zona inferiore delle vesti. I sollevamenti e le piccole cadute correvano nel senso delle fibre del legno. Vista la vastità del fenomeno non era sufficiente procedere al consolidamento ma si è imposto lo studio del supporto e delle sue interazioni con le parchettature applicate in precedenti interventi (fig. 1).
Il supporto in pioppo è costituito da due assi orizzontali 'legate' da tre farfalle parzialmente nascoste dalla parchettatura; un piccolo risarcimento quadrato che investe l'intero spessore e l'esecuzione degli inserti denotano una mano sapiente; il suo spessore è stato tutto rilavorato per essere assottigliato, tanto da farlo arrivare a poco più di 1 cm. Nel tempo sono state applicate tre traverse in abete fissate con cinque grandi viti ognuna e quattro traverse mobili in mogano, ciascuna mantenuta da cinque coppie di gattelli in faggio. La disposizione di quattro serie di sei buchi di viti allineati fa pensare che ci siano state, in passato, altre quattro traverse poste in modo simile alle attuali ma più larghe tra loro, tanto da ritrovare le due tracce esterne molto vicine ai margini della tavola. Osservando attentamente il supporto ligneo ci si rende conto che la tavola è costituita da un'unica asse orizzontale poiché manca la giunzione centrale e le farfalle non sono allineate, come di consueto, sulla eventuale linea di unione. Dopo un attento studio dell'andamento delle fibre del legno ci siamo resi conto di trovarci, probabilmente, davanti a un raro caso di asse con due durami quasi paralleli. Data l'ampiezza della tavola è nata l'ipotesi di due fusti cresciuti affiancati e 'fusi' insieme, potremmo dire 'siamesi'. L'ipotesi è stata formulata con l'aiuto prezioso del restauratore Paolo Scarpitti, che qui ringraziamo.

Esaminata la situazione della tavola si è deciso di sostituire le traverse della parchettatura mobile, ormai non funzionali o deteriorate, con degli elementi in rovere composti da sei lamelle ognuno. Le lamelle, ciascuna di 2 mm di spessore, sono state incollate tra loro con colla Cervione solo in

3. Durante il restauro, particolare delle stuccature

4. Durante il restauro, particolare delle stuccature

5. Tecnica esecutiva, ripensamenti nella stesura delle mani

6. Tecnica esecutiva, particolare del cartiglio

corrispondenza di una estremità per circa 3 cm. Le traverse così composte sono state rivestite di un sottilissimo strato di Teflon nella faccia a contatto con la tavola. Una volta gradualmente sostituite le traverse mobili, sono state svitate e rimosse quelle fisse. Completata questa operazione, si è provveduto a fissare al supporto le estremità inferiori delle traverse, corrispondenti alle estremità incollate, con sottili viti in ottone di lunghezza più contenuta possibile, affinché le traverse verticali non scivolino fuori dalle loro sedi. Questo sistema di traverse garantisce la tenuta senza bloccare completamente i naturali movimenti del legno e senza introdurre pretensionamenti, come nei sistemi a molle; inoltre si è notevolmente alleggerito il peso del materiale ligneo applicato all'opera (fig. 2).
Prima di procedere allo studio e alle lavorazioni sul retro, la pellicola pittorica è stata consolidata puntualmente con colla di storione e infine velinata con la stessa colla, sia per consolidare tutti i micro-sollevamenti del colore, sia per consentire una tranquilla lavorazione del retro. In alcuni punti maggiormente sollevati si è utilizzato un termocauterio per assicurare una perfetta riadesione degli strati pittorici. Una volta tolte le velinature e rimossi tutti i residui di colla, le sottili lacune sono state stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio e ritoccate con colori ad acquerello; una leggera verniciatura superficiale con vernice da ritocco Talens opportunamente diluita ha completato l'intervento (figg. 3-4).
Esaminando la tecnica esecutiva si notano vari ripensamenti, in particolar modo nelle mani dei personaggi a sinistra della composizione: le dita della mano con il palmo volto verso l'alto e l'indice teso preso dalla mano destra lasciano intravedere evidenti variazioni di lunghezza (fig. 5). In altri punti si nota la delicatezza delle sottilissime pennellate che definiscono con grande precisione i gioielli e i merletti dell'adultera così come il pelo della pelliccia. Quasi perduti sono invece gli alamari e i bottoni in filigrana metallica sulla spalla del personaggio con il manto verde. Bello è anche il dettaglio del cartiglio che reca il nome dell'autore, dove una piccola macchia rossa lascia intuire che fosse affisso con una pallina di ceralacca: se ne intuisce lo spessore dalle lumeggiature del foglio e dalla presenza del colore che sembra trasudare dal retro della carta, visibile chiaramente soltanto in un piccolo spicchio che emerge dal margine del cartiglio (fig. 6).

52. Raffaello De Rossi
(Firenze, notizie 1512/1513 - Diano Castello, Imperia, 1573)
*Polittico dell'*Incontro con la Veronica
(*Incontro con la Veronica*, *San Nazario e donatore*, *San Celso*, registro principale; *San Pietro*, *San Paolo*, registro superiore; *Dio Padre benedicente*, *Annunciazione*, cimasa; *La donna pagana affida il figlio a san Nazario*, *I santi Nazario e Celso condannati a essere gettati in mare*, *I santi Nazario e Celso gettati in mare*, *Decapitazione dei santi Nazario e Celso*, predella)
1525 (?)

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
380,5 × 250 cm

iscrizioni
su un foglio dietro a san Pietro: «FRAT/ES S(OB)R(II)/EST/OTE / ET VI/GIL/ATE»

provenienza
Borgomaro (Imperia), chiesa dei Santi Nazario e Celso

collocazione
Borgomaro (Imperia), chiesa dei Santi Nazario e Celso

scheda storico-artistica
Alfonso Sista

relazione di restauro
Riccardo Bonifacio

restauro
Laboratorio Bonifacio, Bussana di Sanremo (Imperia)

con la direzione di Alfonso Sista (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona)

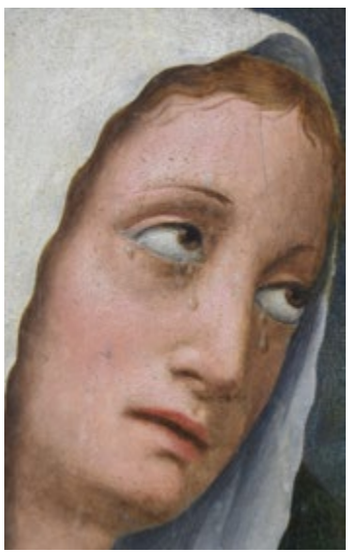
Scheda storico-artistica

Attribuita per lungo tempo al 'Pancalino', enigmatico artista il cui nome deriva da un'erronea lettura di un'epigrafe del polittico di Sant'Antonio Abate di Tovo Faraldi (Imperia) in cui si confondeva il committente con l'esecutore, l'opera era collocata sull'altare maggiore della pieve dei Santi Nazario e Celso sino al 1928 quando venne ricoverata nella parrocchiale di Sant'Antonio Abate (**Boggero 2017**). Con quello pseudonimo si identificava una personalità attiva nel panorama della pittura ligure nei primi decenni del XVI secolo nel territorio compreso tra Genova e Ventimiglia (**Castelnovi 1987**, pp. 136, 159). Studi successivi venivano a precisarne i contorni formali e artistici giungendo a identificare ben tre esponenti di una prolifica bottega, fondata da Raffaello De Rossi da Firenze e attiva sino al primo quarto del XVII secolo grazie al figlio Giulio e al nipote Orazio (**Fedozzi 1991**; **De Moro, Romero 1992**; **Bartoletti 1999**; **Fedozzi 2006** con bibliografia precedente). Raffaello De Rossi ha avuto il merito, in anticipo sulla venuta di Perin del Vaga a Genova, di avere introdotto in Liguria, specie in quella occidentale dove dal 1539 fisserà la propria bottega a Diano Castello, nuovi linguaggi di matrice tardorinascimentale ravvivando il tessuto locale allora diviso tra istanze e tendenze lombarde, provenzali, fiammingheggianti e persistenze tardogotiche piemontesi diffuse in particolare da Pietro Guido da Ranzo. *Raphael florentinus*, attestato a Genova già nel 1512-1513 e iscritto al sessantaseiesimo posto della Matricola dei pittori, è attivo l'anno successivo nella commissione di un altare per la cappella di Giuliano Spinola nell'Annunziata di Portoria. A Genova potrebbe essere giunto, magari in fuga da Firenze, a seguito della prima restaurazione medicea (1512-1527), forse per le sue simpatie repubblicane o perché esponente di quella schiera di pittori detti 'piagnoni' seguaci delle dottrine moralizzatrici di Savonarola. Nella sua affermazione in ambito ligure sembra esserci stato un legame diretto con l'ordine domenicano, segno forse di un nesso con le origini della sua formazione e di una sua ipotetica vicinanza al convento fiorentino di San Marco. Infatti a Genova dipinge, tra 1518 e 1520, una 'maestà' per la cappella Cicero in Santa Maria di Castello, quindi si impegna, nel 1523, a realizzare una tavola per un altare della chiesa domenicana di Taggia, poi a Finalborgo esegue il polittico di San Biagio per l'omonima chiesa, datato alternativamente al 1522-1523 o al 1514-1518; non è da escludere che sia intervenuto anche nel locale convento di Santa Caterina dove era presente un'ancona di San Bernardo, oggi perduta, e definita «allo stile del Perugino» (**Castelnovi 1982**, p. 64). Altre commissioni nel Marchesato carrettesco, sempre legate all'ordine, sono: per il convento dell'Annunziata di Calizzano nel 1534; per Garessio nel 1539, dove, seppure lavori per i disciplinanti dei 'Battuti Grossi', è insediato un potente convento domenicano; e infine per Bagnasco con la tavola dell'*Adorazione del Santissimo Sacramento* (1550-1555 ca) per un altro monastero dei predicatori.
I legami con Finale sono forse anche

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con Cristo e gli sgherri*



Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con il volto della Veronica*

Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con i volti delle pie donne*

Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con il volto di uno sgherro*

all'origine della commissione del polittico dedicato ai santi Nazario e Celso, primi evangelizzatori della Liguria, a Borgomaro dove giunge su raccomandazione del marchese Del Carretto, imparentato con i Lascaris signori del Maro. È una committenza ambiziosa di potenti signori di un vasto e strategico territorio a cavallo tra le Alpi Marittime e il mare, ma ancora di gusto tradizionalista preferendo un polittico a scomparti rispetto a una scena in un unico piano figurativo.

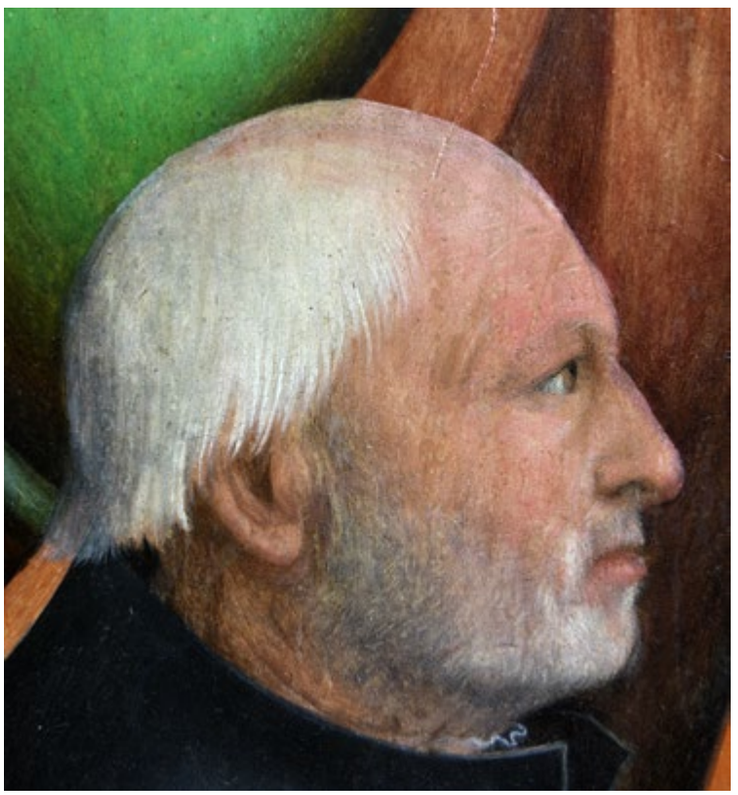
La scena principale (*Incontro con la Veronica*) è costruita su più piani prospettici a scandire lo spazio di rappresentazione in cui traspare appena una linea d'orizzonte plurima ma efficace per stabilire un corretto equilibrio compositivo. In primo piano Cristo, la Veronica e uno sgherro; a destra un digradare di personaggi, vero e proprio catalogo di fisiognomica: ghigni, espressioni canzonatorie, rassegna di pose 'anticlassiche' e della moda del tempo: dal giullare con lo scettro alle calze legate e al pennacchio sulle spalle dello sgherro in primo piano. Una calca di curiosi racchiusa in uno spazio delimitato dall'asta della croce e dalla parete che compare appena come una quinta dallo sfondo. A sinistra, su un altro livello, le pie donne anch'esse ammassate e infine il paesaggio che racchiude la scena: una veduta di costa marina ligure con il succedersi di promontori, con chiese e torri, che si scorgono nell'atmosfera sino a sfumare all'orizzonte. Infine, oltre a ciuffi d'erba quasi invisibili, il Golgota con il suo sentiero tortuoso e le croci in un fondale dove tutta la rappresentazione trova il suo contrappunto di equilibrio nell'albero che collega lo sfondo e l'azione. Si avverte qui l'influenza di Filippino Lippi nel cambiamento del ruolo del paesaggio ora non più mero fondale della scena ma al contrario elemento determinante della narrazione, esaltando la percezione di una nuova atmosfera che unifica figure e ambiente verso un alto grado di naturalismo. Traspare dunque in modo evidente la predilezione della cultura fiorentina per la prospettiva e il disegno che trova conferma nel restauro – realizzato in occasione di *Restituzioni* – e nella diagnostica a infrarosso, che documentano come, dopo un'accurata stesura della composizione, il pittore proceda, con successivi ripensamenti, a raggiungere l'equilibrio formale.

In quest'opera, che riteniamo precoce nella sua produzione, quindi senza l'intervento di Giulio, ripetitivo emule del padre, De Rossi si confronta, traendone ispirazione, con lo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, presente a Genova nel 1517, e con il *Martirio di santo Stefano* dipinto da Giulio Romano tra il 1519 e il 1521 per l'omonima chiesa genovese da

Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con gli sgherri e il giullare*

Dopo il restauro, San Nazario*, particolare con il volto del santo*

Dopo il restauro, Incontro con la Veronica*, particolare con i volti degli sgherri*



Dopo il restauro, San Nazario*, particolare con il volto del donatore*

cui trae spunto per la figura del *Dio Padre benedicente*.
Ma la sua cultura di formazione si avvale di numerose altre influenze, come emerge da questa e altre sue opere, specie quelle della prima attività, intrise delle istanze intellettuali della Firenze di fine Quattrocento. È la fase di un Rinascimento che già traguarda i primi sviluppi del protomanierismo riferibili in particolare alle proposte figurative di Piero di Cosimo, di Mariotto Albertinelli, con uno sguardo superficiale verso le atmosfere graziose di Perugino e quelle nordiche di Dürer ma De Rossi, a nostro parere, sembra preferire gli esiti di Filippino Lippi mediati da Fra Bartolomeo (1473-1517), pittore domenicano, che potrebbe essere stato uno dei maestri della sua formazione per ora sconosciuta. Prova ne sarebbe la compostezza delle figure di De Rossi, caratterizzate da una grazia soffusa e da una delicatezza sia dei gesti che delle espressioni, comprese quelle grottesche degli sgherri e degli astanti, pur in un contesto drammatico come l'*Incontro con la Veronica*, in un succedersi di giochi di sguardi atti a condividere un'intensa partecipazione emotiva tra i personaggi e il fedele. Tali caratteristiche sono diffuse in tutta la composizione come si avverte nel *San Celso* dello scomparto di destra e nel soprastante *San Paolo* che, con espressione tenera, indica con la mano un foglio scritto in caratteri immaginari, riferimento forse alle sue lettere ai discepoli; è seduto in una posa singolare su un trono in uno spazio concluso da pareti prospettiche in cui lo spadone dorato ne completa l'equilibrio spaziale.
Nello scomparto opposto *San Nazario* indica la scena principale presentando il donatore a Gesù Cristo. La figura del santo, espressiva ed

Dopo il restauro, Annunciazione*, particolare con il volto della Vergine*

Dopo il restauro, San Celso*, particolare con il volto del santo*

Dopo il restauro, I santi Nazario e Celso condannati a essere gettati in mare*, particolare*

elegante e dalla posa composta, si staglia su uno sfondo di paesaggio naturalistico di una spazialità convincente. Sul pannello soprastante è raffigurato *San Pietro*, maestro di san Nazario, anch'egli ritratto in uno spazio prospettico con in mano le chiavi simbolo del suo ministero; a lato un foglio reca la scritta «FRAT/ES S(OB)R(II)/EST/OTE / ET VI/GIL/ATE», tratta dalla Prima lettera di Pietro.

La medesima capacità analitica si rivela anche nelle scene della predella: da destra l'episodio della donna pagana che affida il figlio a Nazario perché ne faccia un buon cristiano, poi la scena dei due santi condannati a essere gettati in mare come avviene nella successiva e quindi quella in cui vengono decapitati, essendo usciti indenni dall'annegamento, con evidente prevalenza dell'intento didascalico-narrativo pur nel rispetto della stessa accuratezza formale.

Infine nella lunetta campeggia il *Dio Padre benedicente* dall'esuberante panneggio sorretto da puttini, mentre ai due lati, contenuta tra volute dorate in forma di delfini, è raffigurata l'*Annunciazione* dipinta in spazi ristretti ma dalle giuste proporzioni. Sontuosa appare la struttura della cornice lignea dorata costituita da colonnine e trabeazioni decorate con motivi 'a grottesca', con ornamenti vegetaliformi, e realizzate in raffinata pastiglia con curiose figure in rilievo di tipo antropomorfo dal corpo stilizzato e ali, di valore simbolico-apotropaico, oppure di semplice capriccio.

Nella composizione assume particolare risalto la sagoma del personaggio in preghiera inginocchiato su un morbido cuscino di velluto, raffigurato nello scomparto con *San Nazario*. Lo sguardo severo di un uomo vigoroso e fiero, abbigliato con un robone scuro da cui traspare una veste di damasco cremisi riccamente tessuto. È il ritratto, particolarmente accurato nelle caratteristiche fisionomiche, di un uomo che si rappresenta nella chiesa più importante di tutto il contado, un individuo anziano o perlomeno nel pieno della sua maturità che afferma la propria supremazia e il proprio prestigio in quanto signore del territorio. Orgoglio che sottolinea con l'apposizione dello stemma dei Lascaris sui pannelli estremi della predella. Individuare la sua identità non è agevole in quanto dalle genealogie della famiglia, nel periodo tra la fine del XV secolo e la metà del Cinquecento, non si rintracciano possibili nomi collegabili al personaggio che, unica ipotesi plausibile, si individua con Renato di Savoia detto il Gran Bastardo, marito di Anna Lascaris. Una conferma si potrebbe avere in forza del testamento di Giovanni Antonio II Lascaris che, nel lasciare erede della contea del Maro l'unica figlia Anna, stabiliva che la casata avrebbe dovuto portare il simbolo dei Lascaris unito a quello di Renato di Savoia (**Leone 1952**, p. 47; **Beltrutti 1954**, p. 194). Savoia per auto legittimarsi di fronte al feudo del Maro commissiona il polittico facendosi raffigurare in quanto esponente della famiglia Lascaris e fornendo anche l'opportunità per una datazione dell'opera diversa da quella corrente considerando che il conte muore nella battaglia di Pavia nel 1525, all'età di cinquantasette anni. Nel testamento redatto poco tempo prima di partire per la campagna militare, nomina la moglie Anna amministratrice della contea e dei vari feudi sino alla maggiore età del figlio Claudio, il quale solamente il 19 giugno 1554, deceduta la madre, verrà effettivamente in possesso della signoria del Maro. Il polittico appare dunque come un'ultima affermazione della supremazia di un signore sul territorio, un monito a quanti, nel caso della sua morte, avessero avanzato pretese sul feudo: la coerenza dell'aspetto del donatore con l'età di Renato sembra giustificare, sia per motivi stilistici che storici, una datazione dell'opera prossima al 1525.

Bibliografia

Vigna 1864, pp. 211 212, 492-494; **Alizeri 1874**, pp. 208-211; **Leone 1952**, p. 47; **Beltrutti 1954**, p. 194; **Castelnovi 1982**, p. 64; **Castelnovi 1987**, pp. 136, 159; **Bartoletti 1988** p. 791; **Boggero 1988** pp. 19-36; **Fedozzi 1991**; **De Moro, Romero 1992**; **Bartoletti 1999**, pp. 98-100, 391-392; **Cervini 2000**, pp. 6-10; **Fedozzi 2006**, pp. 63-65; **Boggero 2017**, pp. 21-30.

Relazione di restauro

Il polittico, quando fu trasferito nella chiesa di Sant'Antonio Abate, venne ricollocato a circa 3 m da terra e murato nella parete laterale destra, sopra una nicchia che ospita tutt'oggi una scultura del Sacro Cuore di Gesù. La leggibilità dell'opera a causa dell'incuria, delle manomissioni e del passare del tempo si presentava oramai offuscata, con una superficie cromatica molto arida, consistenti depositi di sporco, alterazioni delle vernici e sospette ridipinture (estremamente evidente la totale ridipintura della doratura del perimetro esterno del polittico).

Un attento e ravvicinato esame visivo ha fatto emergere che il supporto era, a tratti, drammaticamente infestato da insetti xilofagi che lo rendevano all'apparenza debole, friabile e lacunoso di piccole porzioni d'intaglio (fig. 1). Numerosi i sollevamenti, le cadute di colore e i distacchi della doratura: il tutto ulteriormente aggravato da un impianto elettrico 'installato' direttamente sull'opera con l'ausilio di tubi e canalette malamente inchiodati al piano orizzontale della predella e della trabeazione e lungo l'intero perimetro. Le precarie condizioni strutturali del legno di supporto perimetrale e delle carpenterie hanno evidenziato la possibilità di un imminente collasso dell'intera struttura (fig. 2). L'ancoraggio dell'opera al muro di supporto era così strutturato: la predella poggiava orizzontalmente su una precaria mensola di legno sorretta da quattro perni in ferro, mentre l'intero polittico era 'assicurato' da lesene e capitelli in stucco che incastonavano l'opera nel suo perimetro. Il contatto diretto della malta, specie in fase esecutiva, con la forte presenza di umidità, è stata una delle cause dei gravissimi danni agli strati pittorici, compresi i sollevamenti e le cadute del colore e della doratura, e ha favorito il massiccio attacco degli insetti xilofagi alle cornici realizzate in essenza lignea dolce, che hanno perso la consistenza originale divenendo fragilissime. Prima di ogni movimentazione e per poter procedere allo smontaggio dell'opera si è reso necessario mettere in sicurezza le zone più precarie tramite una velinatura di protezione che scongiurasse il rischio di distacchi e cadute dei frammenti più instabili, a seguire si è potuto resecare, con l'ausilio di scalpelli, la cornice in stucco che contornava l'intera struttura.

Lo smontaggio dei vari elementi che compongono l'opera ha reso necessario rimuovere i numerosi chiodi in ferro evidenti sul fronte, e ha svelato la presenza di un telaio ligneo originale sul retro (composto da varie essenze: castagno, larice e abete) al quale essi erano vincolati, realizzato con traverse verticali e orizzontali ma anch'esso malamente riassemblato in occasione del trasferimento e non recuperabile. Il telaio era a sua volta ancorato a parete con delle zanche in ferro e pertanto i vari elementi scaricavano il peso tra di essi proprio su questo.

Una volta giunta in laboratorio si è potuto risalire con esattezza al ciclo costruttivo dell'insieme dell'opera e dei suoi vari incastri, attraverso un'attenta analisi visiva. A un esame più ravvicinato abbiamo appurato che le parti policrome sono realizzate in castagno, mentre le parti decorative d'intaglio e le cornici sono in legno dolce. Il polittico è formato dalle seguenti parti:

– cimasa: in parte dipinta e con decori e cornici applicate, composta frontalmente da tre assi orizzontali e una verticale congiunte fra loro mediante una serie di cavicchi incollati con caseina. L'asse verticale aveva la funzione di impedire che quelle poste in orizzontale potessero curvarsi nel tempo ed era unita ad esse con due travetti lignei posti sul retro;

– trabeazione: interamente dorata con decori a pastiglia, composta in castagno e in parte rivestita di essenza lignea dolce (cornici applicate);

– trittico: realizzato in castagno e composto da tre tavole verticali separate; la tavola centrale è l'unico elemento dell'opera privo di decorazioni applicate (cornici) ed è costituita da due elementi lignei verticali vincolati tra loro con cavicchi e caseina. Tutte le tavole presentano sul retro tre traverse orizzontali a coda

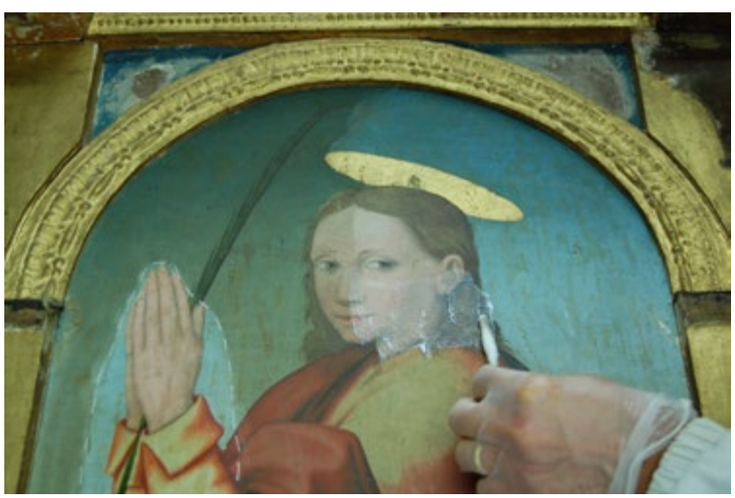
1. Prima del restauro, particolare della trabeazione con tarlatura, cadute di doratura, chiodi e incamottatura in tela

2. Prima del restauro, tubi e canalette dell'impianto elettrico inchiodati in modo non idoneo sull'opera pittorica

3. Prima del restauro, particolare di traversa a coda di rondine, incastro

4. Disegno preparatorio di un personaggio secondario tracciato a carboncino e poi parzialmente occultato in fase pittorica

5. Durante il restauro, pulitura



6. Durante il restauro, pulitura

7. Durante il restauro, ricostruzione del tessuto cromatico di un particolare della tavola centrale

di rondine che possono scorrere su incastri realizzati sulle tavole stesse, tecnica tipica della pittura fiorentina su tavola quattro-cinquecentesca e che serve a controllare le deformazioni e i movimenti del legno (fig. 3); – predella: fortemente collassata, realizzata anch'essa in castagno e formata da due tavole poste quasi a parallelepipedo (una frontale e l'altra appoggiata sopra come un coperchio) e vincolate dal retro tramite tre tavolette disposte perpendicolarmente, due a chiudere i lati esterni e una a fare da rompitratta. La ridotta sezione di queste tavole conferma che il peso dell'insieme dei pezzi che formano l'opera non poteva gravare solo su di essa e che quindi il telaio trovato sul retro, al quale erano inchiodati i vari elementi, non poteva che esserci già in origine. Gli elementi di carpenteria erano stati fissati sul piano anteriore dell'opera con chiodi passanti dal fronte al retro e con un adesivo proteico (presumibilmente caseina). L'esame visivo ravvicinato faceva, inoltre, emergere la grande qualità delle 'preparazioni' finalizzate a ovviare i difetti di superficie. La tecnica prevalente era quella dell'incamottatura: strisce di tela di lino o canapa erano state incollate sulle giunture delle tavole (tra legno e strati pittorici) e in corrispondenza di nodi originari o chiodature, così da attenuare con la loro elasticità le

8. Durante il restauro, scena centrale della predella, fasi dell'intervento conservativo

sollecitazioni prodotte dai movimenti del supporto.

Durante il restauro sono state condotte analisi micro-stratigrafiche su quattro campioni:

– campione del manto blu della Vergine (a): 1. strato bianco di preparazione a gesso e sostanza proteica; 2. straterello di 0,01 a 0,02 mm, caratterizzato da biacca e particelle di nero carbone. Ai test istochimici si rileva la presenza di corpi grassi; 3. strato azzurro di azzurrite, steso a tempera, spesso 0,04 mm;

– campione dell'incarnato di san Celso (b): 1. strato bianco di preparazione a gesso con sostanza proteica; 2. strato rosato (incarnato) spesso 0,03 mm di biacca con poche particelle di vermiglione. Ai test istochimici si rileva la presenza di corpi grassi;

– campione della veste verde di uno degli schernitori di Gesù (c): 1. strato bianco di preparazione a gesso e sostanza proteica; 2. straterello bianco di biacca spesso da 0,01 a 0,02 mm. Ai test istochimici si rileva la presenza di corpi grassi; 3. strato verde spesso 0,04 mm, caratterizzato da particelle di malachite. Ai test istochimici si rileva la presenza di sostanza proteica;

– campione del triangolo blu dietro gli intagli del trittico (d): 1. strato bianco di preparazione a gesso e sostanza proteica; 2. straterello discontinuo spesso 0,01 mm, caratterizzato da poche particelle di nero carbone e tracce di biacca; 3. strato azzurro di smaltino, steso a tempera, spesso 0,03 mm.

Confrontando i risultati è emerso come in tutte le stratigrafie sia comune la presenza di un fondo di base costituito da gesso e colla animale e di uno strato cromatico a tempera. Un'indagine ai raggi ultravioletti ha messo in evidenza la compattezza e l'integrità della vernice. La riflettografia agli infrarossi ha rivelato un disegno preparatorio piuttosto definito, tracciato presumibilmente a carboncino e non esente da ripensamenti (fig. 4).

Dopo un primo, delicato intervento di pulitura superficiale si è potuta attuare la disinfestazione antitarlo per impregnazione sottovuoto, combinata con azione biocida e sistema anossico. Quindi si è potuto effettuare il consolidamento del legno di supporto (con Paraloid B72 in diverse soluzioni di Dowanol PM) e ristabilire la coesione tra supporto, strati preparatori e pellicola pittorica applicando un adesivo di origine animale (colletta) a pennello e siringa e con l'ausilio del termocauterio. Nelle fessurazioni del tavolato abbiamo inserito strisce di legno stagionato ('filzette') della stessa essenza, incollandole con colla proteica di origine animale ('colla forte') e provvedendo a colmare le residue disomogeneità con uno stucco bicomponente a base epossidica.

Nella predella, infine, è stato ricostruito parte dell'elemento interno perduto della tavoletta centrale, ripristinando l'incastro originale. I volumi e i piccoli elementi mancanti della carpenteria 'di cornice' sono stati ricostruiti, a seconda dei casi, a intaglio ligneo o in resina. Gli intagli lignei sono stati utilizzati come giunzioni di parti interrotte di cornici, mentre la resina è stata usata in calchi di gomma siliconica per riprodurre fedelmente elementi speculari mancanti.

L'intervento di pulitura del 'fisiologico' offuscamento delle partiture cromatiche è stato estremamente delicato, condotto per campiture sotto il controllo delle fluorescenze all'ultravioletto, con l'obiettivo di rimuovere solo lo strato di particellato atmosferico, così da rimettere in luce e conservare integralmente le vernici originali. Sugli strati cromatici è stata utilizzata una miscela gelificata di tensioattivi emulsionati in idrocarburi alifatici, mentre per le dorature si è optato per una tamponatura con soluzione enzimatica di saliva artificiale (figg. 5-6).

Lo strato pittorico versava in un pessimo stato di conservazione; la cromia oltre a essere fortemente inaridita e offuscata da una spessa coltre di sporco e colature di varia origine, presentava numerosi sollevamenti, cadute di colore e vernici alterate. Nel rimuovere lo strato superficiale di sporcizia è emersa, inoltre, una diffusa maculazione dovuta con molta probabilità a gocciolature d'olio causate da lampade appese al bordo esterno di un *revers* che probabilmente era presente sull'opera in antichità (fig. 7). L'esigenza di una pulitura meccanica, mirata a ogni singola macchia e che non andasse a scalfire la vernice originale, ha portato a ricorrere a una tecnica abrasiva effettuata con fibra di vetro. Al fine di scongiurare il rischio di una lettura 'deviante', l'intervento di integrazione è stato attuato nel pieno rispetto dell'opera in maniera distinguibile e reversibile, con tecniche differenti perché si adattassero alle diverse tipologie di lacuna. Le dorature sono state reintegrate a foglia d'oro zecchino (23 K) applicata a guazzo e poi brunita con pietra d'agata, secondo la tecnica tradizionale.

Negli strati pittorici le cadute di piccole dimensioni sono state stuccate a livello con gesso e colla animale, poi reintegrate con tecnica mimetica a puntinato mediante ripetute stesure di colori a vernice al fine di ricostruire il tessuto cromatico e di ridurre al massimo l'interferenza delle lacune (fig. 7). Solo nelle lacune più ampie si è adottata la tecnica riconoscibile del puntinato ad astrazione cromatica (ad esempio nella veste di san Pietro, nella formella sinistra della predella raffigurante l'incontro tra Nazario e Celso, nella scena centrale della predella ecc.) (fig. 8).

La verniciatura è stata realizzata mediante applicazione a pennello e per nebulizzazione di resine sintetiche in soluzioni a elevata stabilità, con finalità protettive e di ristabilimento del corretto indice di rifrazione della superficie. L'opera è stata riassemblata su di un nuovo telaio in legno lamellare di abete, realizzato com'era in origine prima dello spostamento, grazie alle tracce rinvenute sul retro dei vari elementi.

53. Tiziano Vecellio
(Pieve di Cadore, Belluno 1488/1490 - Venezia 1576)
San Gerolamo penitente
1556-1561

tecnica/materiali
olio su tavola

dimensioni
235 × 125 cm

iscrizioni
in basso al centro, sopra il masso: «TICIANUS F»

provenienza
Venezia, chiesa di Santa Maria Nova

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera (Inv. Nap. 93; Inv. Gen. 119; Reg. Cron. 81)

scheda storico-artistica
Maria Cristina Passoni

relazione di restauro
Luigi Parma, Roberto Buda

restauro
Luigi Parma (superficie dipinta), Roberto Buda (supporto ligneo)

con la direzione di
Maria Cristina Passoni
(Pinacoteca di Brera)

indagini
Laboratorio di restauro, Pinacoteca di Brera: Andrea Carini (riflettografia IR); Antonietta Gallone (stratigrafie)

Scheda storico-artistica

La tavola con *San Gerolamo penitente* approda a Brera il 21 settembre 1808 (Reg. Cron. 81; **Malaguzzi Valeri 1908**, p. 100) dalla chiesa veneziana di Santa Maria Nova, dove è ricordata sul primo altare di sinistra dai compilatori delle guide antiche a cominciare da Francesco Sansovino nel 1581 (**Sansovino 1581**, III, p. 57; per la rassegna bibliografica cfr. Donati, in ***Pinacoteca di Brera* 1990**, p. 240).
Benché la provenienza sia nota dall'origine, risale solo a tempi recenti il tentativo di circostanziare la committenza dell'opera con la formulazione di una persuasiva proposta in direzione del mercante tedesco Enrico Helman (Sapienza, in ***L'ultimo Tiziano* 2008** pp. 301-303; **Sapienza 2008**), originario di Colonia ma residente da tempo a Venezia, dove aveva formato una famiglia numerosa e avviato una fiorente attività, integrandosi stabilmente nel tessuto cittadino. Come dimostra il fatto che il 30 aprile 1556 ottenne dal capitolo della chiesa di Santa Maria Nova il patronato della cappella dedicata a san Gerolamo, proprio la prima sul lato sinistro, con la facoltà di erigere un altare al santo e un monumento sepolcrale per sé e i propri eredi. Nell'ambito di questo ambizioso progetto di affermazione sociale non sembra casuale che la scelta del pittore a cui affidare l'esecuzione della pala d'altare sia ricaduta proprio su Vecellio, sia per l'enorme prestigio raggiunto sia perché nei suoi confronti Enrico Helman disponeva certamente di un canale privilegiato, avendo sposato Chiara d'Anna, sorella di Giovanni, il committente dell'*Ecce Homo*, oggi al Kunshistorisches Museum di Vienna (**Sapienza 2008**).
Sono ancora le vicende biografiche di Enrico a suggerire l'arco temporale in cui inquadrare la tavola tizianesca, compreso tra il 1556, data dell'acquisizione della cappella, e il 1561, anno in cui ha inizio la vicenda giudiziaria che lo coinvolgerà insieme al figlio Carlo, accusati ingiustamente di truffa nei confronti di altri mercanti veneziani, e che determinerà la sua fuga da Venezia e l'incarcerazione di Carlo. La riabilitazione per il figlio arriva nel 1564, ma a quel punto le finanze familiari appaiono notevolmente compromesse, rendendo improbabile che egli sia il committente del dipinto (**Sapienza 2008**).
La datazione dell'opera che si profila per via storico-documentaria collima con quella indicata su base stilistica dalla critica, sostanzialmente concorde nell'assegnare la pala intorno alla metà del sesto decennio del XVI secolo (non prima del 1550 per **Gronau 1904**, p. 293; 1552 per **Tietze 1936**, p. 199; **Valcanover 1960**, II, p. 14; 1555 per **Whetey 1969**, I, p. 135; **Rosand 1983**, p. 138;

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con il volto di san Gerolamo

Dopo il restauro, particolare con il leone

1559 per Jaffé, in ***Titian*** **2003**, p. 172, *post* 1560 per **Cavalcaselle, Crowe 1878**, II, p. 311).
Giovanni Battista Cavalcaselle, che la giudicava tra le migliori di questo periodo (Cavalcaselle, Crowe 1878, II, p. 312), ne apprezzava la «conformità» al tema affrontato per le «forme vere e realistiche e il movimento pieno di vita» della figura e per le caratteristiche morfologiche del paesaggio, soprattutto in confronto con il precedente *San Gerolamo* del Louvre (1531 circa), una piccola tavola devozionale in cui il santo in contemplazione del crocifisso è immerso nella quiete di una radura rischiarata dal bagliore lunare, secondo uno schema ben collaudato dai pittori veneti di fine Quattrocento, a cui la rappresentazione del santo eremita offriva la possibilità di dispiegare la loro abilità nella resa degli effetti atmosferici e dell'ambientazione naturale.
Lo scarto con il *San Gerolamo* di Brera non potrebbe essere più lampante. Sfruttando le possibilità offerte dal formato verticale della pala d'altare, qui il santo domina la scena, instaurando un violento corpo a corpo con il paesaggio scistoso. Con lo sguardo rivolto al crocifisso si puntella saldamente alla montagna con il braccio sinistro teso, mentre con il destro è in procinto di percuotersi con un sasso con energia a stento trattenuta, in una posa atletica forse ripresa dalla statuaria antica.
Oltre al sasso e al crocifisso, l'apparato di attributi tipico del santo è composto dai libri, riferibili alla sua attività di commentatore delle Sacre Scritture, appoggiati in bella mostra su una scansia naturale formata dalle rocce, e dal leone, placidamente addormentato ai suoi piedi, noncurante del vento intenso che sferza le chiome degli alberi. Disseminati nell'ambiente sono stati decifrati altri elementi collegabili all'universo simbolico di Gerolamo, come la lucertola, allusiva all'insidia delle tentazioni, la chiocciola, paziente e capace di resistere a lungo senza cibo nel suo guscio come l'asceta all'interno della grotta, l'edera, che rinvia all'albero della croce, e il *memento mori* del teschio e della clessidra (**Gentili 2008**, pp. 241-243).
Per la corporatura atletica del santo, in cui riscontrava echi formali michelangioleschi in parallelo alle tele con Prometeo e Sisifo realizzate per Filippo II di Spagna (1556), Adolfo Venturi (**1928**, p. 343) ascriveva la pala alla fase manierista del pittore.
La lettura in chiave manierista e michelangiolesca ha incontrato notevole favore (**Tietze 1936**, p. 199; **Dell'Acqua 1955**, p. 84; **Valcanover 1960**, II, p. 14;

Dopo il restauro, particolare con la firma sul masso e la lucertola

Dopo il restauro, particolare con il teschio, la clessidra e il volume

Whetey 1969, I, p. 135; **Pedrocco 2000**, p. 237) ed è stata accolta *in primis* da Wilhelm Suida (**1933**, p. 123), con la precisazione però che il michelangiolismo è tradotto da Tiziano in termini puramente pittorici. Lo studioso concentra quindi l'attenzione sull'interazione tra figura umana e paesaggio, che da semplice sfondo diventa la cassa di risonanza del tormento interiore di Gerolamo, similmente a quanto Tiziano aveva già sperimentato nella pala di San Pietro Martire della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (1526-1529), un aspetto, questo, assente nelle rielaborazioni tarde del *San Gerolamo* di Brera (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Madrid, Escorial, Museos Nuevos).

L'accento sul pathos drammatico della scena è ribadito come una costante da tutta la critica successiva, di volta in volta incline a rilevare la fusione cosmica (**Pallucchini 1969**, I, p. 147) piuttosto che l'antagonismo tra uomo e natura (**Rosand 1983**, p. 138), a sottolineare gli espedienti compositivi e pittorici, come l'insistenza sui tagli in diagonale (**Pedrocco 2000**, p. 237) o i decisi contrasti chiaroscurali (**Humfrey 1990**, p. 174), o ancora a riallacciare la tensione che serpeggia nel dipinto alle inquietudini di natura religiosa del momento storico (**Gentili 2008**, p. 242).

Tra gli aspetti maggiormente evidenziati rientra la tavolozza cupa, dalle tonalità terrose, che sarebbe limitante ridurre a una scelta di registro cromatico, strettamente collegata com'è alla prassi esecutiva adottata dall'artista in questa circostanza, magistralmente descritta dalle parole di Cavalcaselle: «... ma qui nel San Girolamo vi troviamo tutto quel brio, quella forza e quel fare da maestro che era proprio di Tiziano. Si può dire che abbia quasi alla prima improntato la sua figura come il paese sulla tavola, con colori principalmente primarij, con sostanze bituminose e molto veicolo, producendo una specie di monocromo in parte colorato. Distribuita in tal guisa ogni cosa, e fissata la composizione, vi ritornava sopra con tinte leggiere, modellando ciascuna delle parti, e rompendo la monotonia del tono locale con pennellate risolute di tinta nera, chiara, rossa od azzurra secondo il bisogno, sino a che aveva ottenute le forme e aveva dato vita e movimento alla sua pittura» (**Cavalcaselle, Crowe 1877-1878**, II, pp. 312-313).

Secondo quanto conferma il presente restauro, fatta eccezione per la fascia superiore centinata, da ritenere un'aggiunta posteriore, probabilmente settecentesca (**Tietze 1936**, p. 199), il dipinto rivela una stesura pittorica senza traccia di

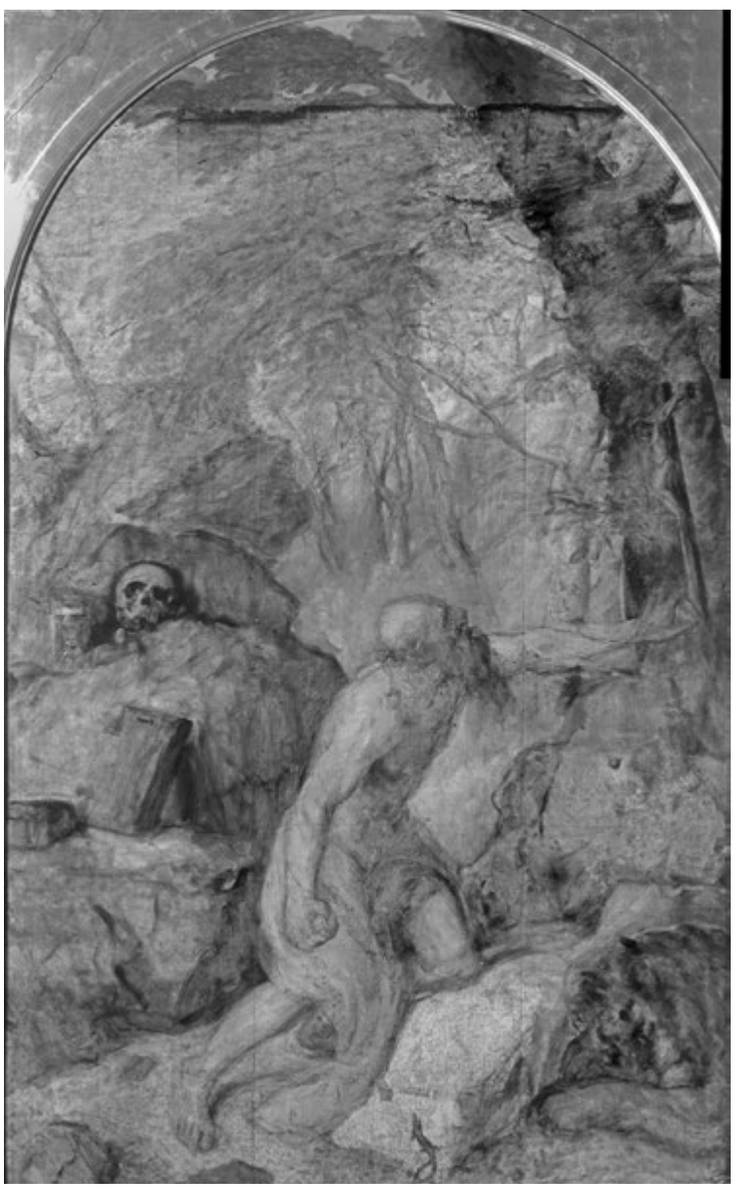
disegno sottostante, costruita direttamente sulla preparazione solo tramite velature con un medium molto oleoso, a cui sono sovrapposte pennellate corpose per suggerire i volumi o i rialzi luminosi, delineati con rapidi colpi di biacca come nei dettagli sbalorditivi del teschio e della clessidra, per cui è stato evocato il nome di Rembrandt (**Pallucchini 1969**, p. 147).
All'interno del processo creativo in costante evoluzione di Tiziano, il *San Gerolamo* di Brera cristallizza la fase compresa tra le esuberanti campiture cromatiche delle opere giovanili e la decostruzione formale e la rinuncia al colore degli ultimi anni. È qui, all'altezza delle *Poesie* per Filippo II (**Humfrey 1990**, p. 174), che il maestro già anziano inizia a sperimentare la potenza espressiva della pennellata materica, come sia Ludovico Dolce sia Giorgio Vasari (cfr. Checa, in ***L'ultimo Tiziano* 2008**, p. 63 sgg.) registrano in presa diretta in anni singolarmente affini a quelli di esecuzione del dipinto per Santa Maria Nova.
Di questo capolavoro, l'intervento di restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni* (per cui si rimanda alla relazione redatta da Luigi Parma), estremamente rispettoso e ben attento a non rischiare di impoverire, fraintendendole, porzioni originali, ha inteso essenzialmente ristabilire la tridimensionalità del respiro spaziale e la lettura d'insieme.

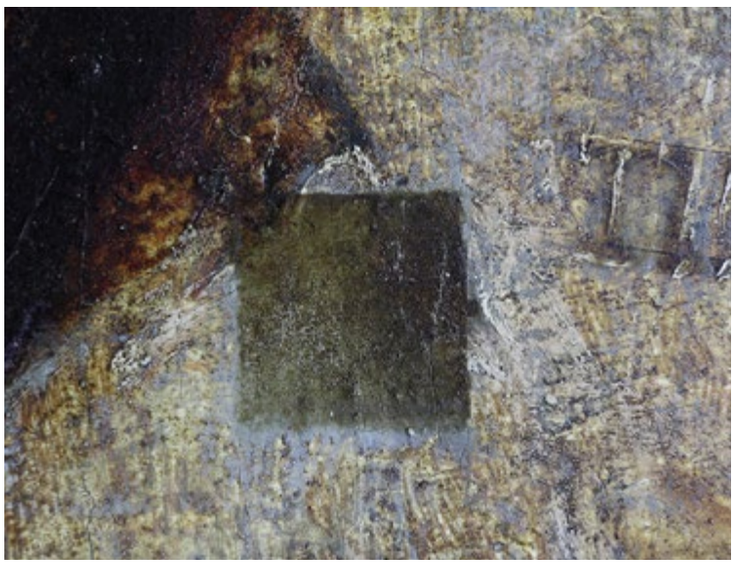
Bibliografia
Sansovino 1581, III, p. 57; **Cavalcaselle, Crowe 1877-1878**, II, pp. 311-313; **Gronau 1904**, pp. 167-168, 293; **Malaguzzi Valeri 1908**, pp. 100-101; **Venturi 1928**, p. 343; **Suida 1933**, p. 123; **Tietze 1936**, p. 199; **Dell'Acqua 1955**, p. 84; **Valcanover 1960**, II, p. 14; **Pallucchini 1969**; **Whetey 1969**, I, p. 135; **Rosand 1983**, p. 138; **Humfrey 1990**, pp. 173-174; ***Pinacoteca di Brera* 1990**, pp. 239-242; **Pedrocco 2000**, p. 237; ***Titian* 2003**, p. 172; **Checa 2008**, pp. 63-69; **Gentili 2008**, pp. 239-245; **Sapienza 2008**, pp. 175-204; ***L'ultimo Tiziano* 2008**.

Relazione di restauro

Tecnica esecutiva
Il prezioso dipinto è giunto nel nostro laboratorio il 18 settembre 2017.
Eseguito a olio su preparazione di gesso e colla è realizzato su tavola di pioppo (*populus alba*), a sua volta composta di tre assi con fibra longitudinale unite in senso verticale (48 cm, 49,5 cm, 39 cm) a spigolo vivo con caseinato di calcio. Nel Settecento sono state realizzate delle modifiche al formato: è stata aggiunta la parte superiore centinata e inseriti due tasselli (fig. 1) sui lati per regolarizzare i bordi in corrispondenza degli spazi occupati dai capitelli della cornice originale (fig. 2, cfr. la riflettografia a infrarosso realizzata da Andrea Carini per Brera) nell'altare della chiesa di Santa Maria Nova a Venezia. L'ultimo restauro, realizzato nel 1983 dallo studio Comolli Chirici, si è rivolto alla conservazione della superficie materica. In quell'occasione a testimonianza dell'antico intervento settecentesco è stato lasciato un tassello di colore coperto dalla vernice di restauro (fig. 3) che abbiamo eliminato durante la nostra operazione di pulitura.
Il processo di ulteriore deterioramento che ha determinato la necessità dell'attuale intervento è stato causato dalla condizione del supporto. In corrispondenza delle giunzioni delle assi erano visibili fessurazioni e medio-piccole cadute di colore (figg. 4-5), determinando la necessità impellente di intervenire sul supporto. Poiché l'opera era stata relativamente di recente sottoposta a restauro, abbiamo deciso di operare l'intervento conservativo nell'ottica del minimo intervento e renderlo ausiliare al ripristino del supporto eseguito da Roberto Buda.
I depositi di materiale incongruo e lipofilo a contatto della pittura, sedimentati durante gli anni che separano l'ultimo intervento dall'attuale, ottundevano notevolmente la lettura dei piani e della profondità del dipinto. Dunque si

1. Particolare del tassello eseguito durante la modifica della centinapittorica


2. Riflettografia all'infrarosso



3. Tassello di colore coperto dalla vernice di restauro lasciato in occasione dell'ultimo restauro

4. Fessurazione del film pittorico

5. Luce radente prima del restauro. Evidente la stratificazione lipofila

6. Particolare della rapida essicazione del legante oleoso della lacca rossa del manto

rendeva necessaria la pulitura della vernice di restauro (fig. 6).
Inoltre la zona inferiore in corrispondenza della roccia, su cui poggia il ginocchio di san Girolamo, in un'epoca imprecisata precedente l'operazione della Comolli Chirici, è stata interessata da una pulitura abrasiva, indebolendo così la forza del materiale roccioso. Purtroppo il recupero di tale forza è impossibile in quanto il materiale asportato non può essere riproposto se non a rischio di compiere una pesante ridipintura (fig. 7). La firma dell'artista è stata risparmiata (fig. 8).

Tecnica pittorica

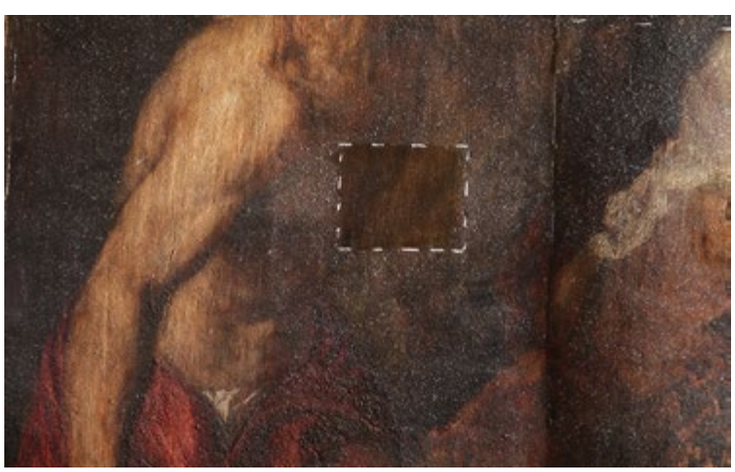
Tiziano realizza il dipinto tramite leggere e trasparenti velature ricche di olio e al contempo con colpi di materia più pastosa stesi a pennello. I toni bruni sono più spessi e in alcune zone sono "cotti e raggrumati" a causa di una rapida essicazione del legante oleoso: ciò è molto evidente in corrispondenza della lacca rossa del manto (fig. 6).
La tecnica pittorica a stesura di velature, conferisce la trasparenza del colore chiaramente individuabile nella realizzazione della clessidra e nella sovrapposizione di velatura di terra sopra alla quale vi è una velatura di lacca rossa. Il pennello si muove con sicurezza ed eleganza, Tiziano copre la preparazione eseguendo il fondo con raffinate e caratteristiche velature di terra d'ombra e ocre stese con disinvoltura.
La bellezza dell'opera sta anche nella 'povertà' della tavolozza; sono davvero pochi i colori usati da Tiziano, egli procede secondo tradizione: gesso e colla come preparazione su cui dipinge con velature sottili e trasparenti di verderame (fig. 9) con i bruni, mentre il rosso (lacca rossa) e i blu (azzurrite

7. Particolare dell'eccessiva pulitura che ha riguardato la roccia

8. Particolare della firma

9. Particolare del resinato di rame

10. Macrofotografia della stesura del bianco di piombo



11. Campione di pulitura

12. Durante la pulitura, campione di materiale lipofilo

e piccole quantità di smalto) sono più spessi, in particolare dove usa la biacca o bianco di piombo (fig. 10), che è un pigmento inorganico la cui caratteristica è quella di essiccare velocemente, producendo uno strato elastico e robusto verificabile nell'esecuzione degli incarnati.

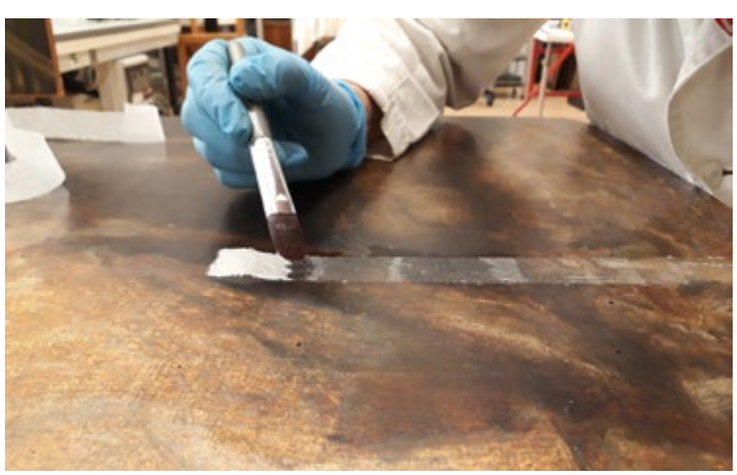
Intervento di restauro

L'intervento di conservazione si è rivolto alla pulitura, alla messa in sicurezza del film pittorico e al riequilibrio delle forze del supporto. Contemporaneamente al consolidamento è stata operata la pulitura del film rimuovendo solo i depositi incongruenti di polvere, con metodo acquoso basato sulla conducibilità e del pH del film pittorico, in base al quale si è scelto di utilizzare una soluzione tamponata a pH 7 chelante (figg. 11-12) che ha permesso di ottenere un ottimo risultato senza intaccare o rigonfiare la vernice dell'ultimo restauro; dato che questa non presentava alterazioni ed era di buona qualità, non è stata necessario rimuoverla, in base a una risoluzione maturata in collaborazione con Cristina Passoni. Si è quindi deciso di liberare la vernice dai depositi di particolato atmosferico e riattivarla con una soluzione tamponata, differenziando il pH leggermente acido, eliminan-

13. Ripresa fotografica con luce UV

14. Dopo la pulitura e la stuccatura delle commettiture

do i restauri eseguiti ad acquerello che si erano alterati manifestando sbiancamenti e friabilità (fig. 13).
Dunque abbiamo protetto il colore al trattamento del retro, realizzando la velinatura (fig. 15), localizzata, utilizzando della colletta su carta giapponese (la scelta di iniettare un adesivo di tipo tradizionale è stata dettata dall'opportunità di evitare l'immissione di materiali differenti da quelli utilizzati negli interventi precedenti). Lungo le commettiture l'adesione è stata realizzata a sinistra e a destra delle congiunzioni lasciando libero lo spazio della sottilissima fessura, facilitando la lavorazione da tergo da parte di Roberto Buda ed evitando possibili tensioni e strappi o altri danni al colore.
Il consolidamento generale delle zone fragili del colore, è stato portato a termine con micro-iniezioni e l'ausilio del termocauterio a bassa e controllata temperatura. Una volta posizionato il dipinto in orizzontale, per rendere possibile l'intervento sul supporto ligneo, il dipinto è stato liberato dalle polveri con l'ausilio di micro-aspiratore (cfr. in calce la relazione di R. Buda).



15. Particolare della fase di velinatura della commettitura

Terminato il restauro conservativo del supporto, l'opera è stata riposizionata verticalmente; sono state rimosse le veline con gel di Agarosio in acqua deionizzata a temperatura di 25°C, eliminando anche la colla in esubero. Le sottili lacune tra le assi sono state colmate con gesso e colla (fig. 14), integrate ad acquerello, rifinite con colori a vernice stabili, con la finalità di ricostituzione del tessuto cromatico e di riduzione dell'interferenza visiva delle lacune.
La verniciatura finale è stata realizzata nebulizzando della resina chetonica, a basso gradiente d'ingiallimento nel tempo. L'operazione più complessa, inerente al nostro intervento di restauro, è consistita nella pulitura molto delicata e nel ridare un buon equilibrio alla verniciatura permettendo la corretta lettura della profondità del paesaggio e dei suoi particolari descritti pittoricamente con grande maestria dall'artista.
L.P.

Relazione di restauro.
Supporto ligneo

Tecnica di costruzione
In origine il tavolato era stato preparato con tre assi di legno di pioppo disposte verticalmente, dello spessore medio di 1,8 cm, unite a spigolo vivo con caseinato di calcio e sostenute sin da subito da due traverse in legno di conifera a sezione a T rovesciata, scorrevoli tra una doppia fila di sei gattelli ciascuna. Ogni gattello era ancorato al supporto mediante due chiodi forgiati, con la punta rigirata al di sotto degli strati preparatori, e da adesivo preparato con caseina. Sulle loro linee di congiunzione erano stati inseriti sul retro quattro tasselli a farfalla per ciascuna, preparati in legno di conifera e di profondità contenuta (fig. 16). Inoltre, sempre nelle congiunzioni, all'interno delle facce di unione, si potevano vedere dei perni, regolarmente spaziati, inseriti in fase di costruzione per guidare l'allineamento delle parti nelle fasi di incollaggio.
Nella parte alta l'opera è stata trasformata con l'aggiunta di una centina, ancorata al tavolato con un incastro a mezzo legno, rinforzato da vincoli metallici (fig. 17). Probabilmente in origine il tavolato presentava una pianta rettangolare con due aggiunte, ai margini superiore e inferiore, rinforzate con tasselli a farfalla, di cui rimangono solo porzioni nella parte superiore e le sedi vuote in quella inferiore (fig. 18). Due integrazioni lignee lungo i margini laterali presenti nella parte alta e perfettamente speculari fanno pensare che l'opera fosse inserita in un altare o in una cornice che in quel punto si adattasse alle loro caratteristiche morfologiche (fig. 19).

Stato di conservazione
La scelta delle tavole impiegate per la costruzione dell'opera ne ha determinato il percorso conservativo con le relative problematiche, riscontrate in fase di analisi.
In particolare, il tipo di taglio con cui le singole assi sono state ricavate, quasi certamente da una stessa pianta − che in questo caso risulta di tipo subtangenziale − ha provocato un imbarcamento delle tavole e, dunque, uno stato di tensione con le traverse di sostegno, pensate esclusivamente per permettere i naturali movimenti del legno in senso planare (fig. 22). Tale forte contrasto ha determinato nel corso del tempo la tendenza delle singole assi a liberarsi dal vincolo, distaccandosi progressivamente tra di loro e trovando un profilo che assecondasse la loro natura. Il posizionamento dei ponticelli di ancoraggio e il loro fissaggio non particolarmente tenace ha facilitato tale azione.
È stato possibile riscontrare anche la sostituzione di molti ponticelli, eseguita in precedenti interventi, probabilmente per integrarne alcuni andati persi in seguito al loro distacco dal tavolato. I nuovi ponticelli sono attaccati al tavolato con viti.
Come già accennato, lungo le linee di giunzione le assi presentavano fessurazioni che si ripercuotevano sulla superficie pittorica, riscontrabili anche in altre zone del tavolato, in corrispondenza di difetti nell'andamento della fibra. Sulle fenditure più antiche, per contenerle, sono stati inseriti ulteriori tasselli a farfalla e applicati strati di tela fissati con colla forte.
L'applicazione dell'aggiunta nella parte superiore, essendo stata preparata con il legno avente l'andamento della fibra corrispondente all'originale, non ha determinato

16. Tassello a farfalla

17. Particolare della centina settecentesca

18. Particolare della sede della farfalla che presuppone un'antica aggiunta

19. Particolare della firma

20. Particolare della firma

21. Particolare di un ponticello nuovo

particolari problemi conservativi e si presentava ben adesa lungo tutti l'incastro a mezzo legno con il tavolato.

Fasi dell'intervento

Come già detto precedentemente, il problema conservativo dei dipinti su tavola risiede, in genere, nel rapporto tra il tavolato e le traverse di sostegno. Proprio tale problematicità ha fatto sì che negli interventi di restauro precedenti alcune traverse venissero rimosse e sostituite con altre ritenute in quel momento più idonee. Tale approccio ha fatto perdere quindi molti elementi della tecnica di costruzione originale. Oggi, al contrario, cerchiamo possibilmente di conservare tutte le parti, ripristinando una migliore funzionalità con interventi mirati che interferiscono il meno possibile sul loro aspetto estetico originale.

In questo caso siamo stati facilitati dal fatto che molti ponticelli di ancoraggio delle traverse fossero nuovi e fissati con viti e tutti posizionati lungo lo stesso lato, su ciascuna delle due traverse (fig. 24). Ciò ha reso possibile, dopo lo smontaggio dei ponticelli, la rimozione delle traverse senza esercitare pericolose pressioni su di un tavolato di sezione particolarmente ridotta, reso ancora più fragile da un diffuso indebolimento causato da ripetuti attacchi di insetti xilofagi.

Si è subito potuto constatare che il tavolato, una volta liberato dal vincolo costrittivo, ha teso ad assumere un profilo maggiormente convesso sul fronte pittorico.

È stato dunque preparato un corretto appoggio, su cui l'opera è stata adagiata durante le operazioni di risanamento. Si è poi proceduto alla sostituzione dei tasselli a farfalla inseriti in precedenti interventi conservativi con piccoli tasselli in legno di pioppo invecchiato, disposti con l'andamento delle fibre parallelo.

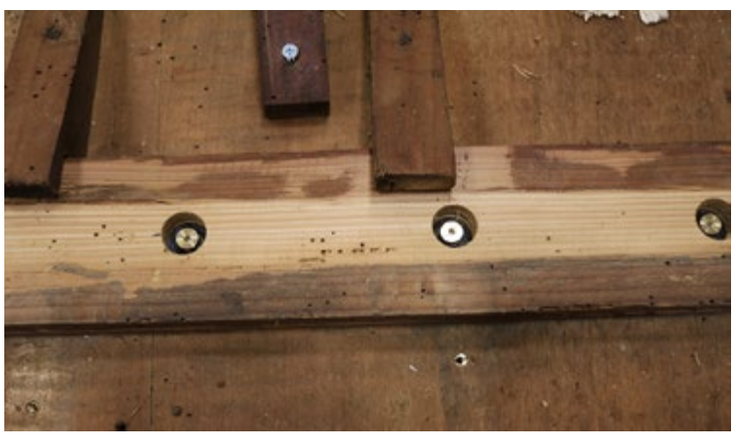
Le farfalle originali risultavano inserite in sedi poco profonde e imprecise, con all'interno una considerevole quantità di adesivo; non esercitavano tensioni sul tavolato ed erano tutte facilmente rimovibili: si è quindi optato per la loro conservazione reinserendole nelle sedi e fissandole solo con un punto di adesivo. La tela fissata con colla forte è stata rimossa con impacchi di gel a pH basico; il ricongiungimento delle fessurazioni è stato eseguito con tasselli aventi sezione triangolare, preparati con legno di pioppo invecchiato, con angolo di apertura il più contenuto possibile, per limitare al massimo l'asportazione di materia originale; sono stati incollati con adesivo vinilico, dopo avere allineato gli sfalsamenti createsi sul fronte e avere attenuato le irregolarità del profilo di insieme. Le sedi delle porzioni di farfalla che risultavano vuote, sono state integrate con legno di pioppo invecchiato; mentre le traverse di sostegno aventi una sezione a T rovesciata presentavano uno spessore totale di circa 4,5 cm e un profilo quasi planare: non era quindi possibile riutilizzarle senza eseguire alcune modifiche.

In questo caso sono state sezionate in quattro 'fette', eseguendo tagli in senso longitudinale. Le porzioni andate perse nel taglio e nella conseguente regolarizzazione sono state integrate con due nuove fette in modo da ripristinare lo spessore di partenza. Ciascuna traversa alla fine si compone di sei sezioni. Il ridotto spessore di ciascuna sezione ha permesso di farle assumere un profilo coerente a quello assunto dall'insieme del tavolato. In dettaglio le prime tre sezioni di ciascuna traversa sono state incollate tra di loro con resina epossidica (Araldite AW106 con HV953) appoggiandole al tavolato, per assecondarle al suo profilo generale. Una volta incollate sono state fissate mediate una serie di tasselli cilindrici incollati al supporto e recanti una vite in acciaio inox, su cui si aggancia un registro con l'interposizione di molle coniche. Le differenze di profilo tra le traverse e il tavolato in corrispondenza dei punti di ancoraggio sono state colmate con l'inserimento di tasselli in modo da ottenere un corretto appoggio.

Le ulteriori due sezioni sono state semplicemente appoggiate e trattenute all'insieme mediante l'applicazione dei ponticelli che sono stati riavvitati con viti inossidabili, agganciate in boccole di ottone a doppia filettatura inserite nei precedenti fori.

22. Durante il restauro, risanamento delle fessurazioni con tasselli di sezione triangolare

23. Particolare dell'adattamento delle traverse sezionate in sei 'fette'



24. Particolare dell'applicazione delle traverse al tavolato mediante l'interposizione di molle coniche

25. Particolare della tassellatura a compensare il corretto appoggio tra traversa e tavolato

26. Particolare del corretto funzionamento delle traverse assicurato dalla dilatazione controllata delle molle

La sezione finale superiore, posta al centro dei ponticelli è stata infine fermata con tre viti e posizionata in modo da nascondere i nuovi meccanismi di ancoraggio, ripristinando l'aspetto estetico originale. Il corretto funzionamento delle traverse è garantito dagli spazi di dilatazione presenti al loro interno e dalla presenza delle molle che assicurano al controllo un grado di elasticità in grado di assecondare le variazioni dimensionali del tavolato in funzione dei valori termoigrometrici dell'ambiente espositivo.
Infine, per prevenire possibili attacchi di insetti xilofagi, le superfici lignee sono state impregnate con permetrina in solvente, stesa a pennello.
R.B.

54. Camillo Procaccini
(Parma, 1561 - Milano, 1629)
San Girolamo penitente
1590-1595 ca

tecnica/materiali
olio su tavola

dimensioni
241 × 141 cm

provenienza
Milano, chiesa di San Raffaele Arcangelo

collocazione
Milano, Rettoria di San Raffaele Arcangelo, navata destra

scheda storico-artistica
Paola Strada

relazione di restauro
Eliana Tovagliaro

restauro
Eliana Tovagliaro, Milano

con la direzione di Paola Strada (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano)

indagini
Fabio Frezzato (coordinatore, C.S.G. Palladio s.r.l., Vicenza)

Scheda storico-artistica

Il dottore della Chiesa vissuto tra IV e V secolo è presentato in questa pala secondo l'iconografia geronimiana dell'eremita penitente in ritiro nel deserto della Calcide – promossa dai Francescani dell'Osservanza, elaborata dalla fine del XIV secolo, variante che avrà maggiore riscontro nel corso del Cinquecento (per un profilo, le fonti e lo sviluppo delle iconografie di san Girolamo, Russo 1987 e 1995). L'anziano santo è raffigurato seminudo, con il muscoloso corpo parzialmente coperto da un manto rosso vermiglio, mentre genuflesso si percuote il petto con una pietra e rivolge lo sguardo al Cristo sul crocifisso astile, che sostiene con il braccio sinistro in appoggio con il gomito su una sorta di altare ricavato nella roccia, sul quale sono anche il libro aperto e il teschio. Il volume, curiosamente scritto in lingua volgare e con il testo in inchiostro rosso e nero su due colonne, potrebbe corrispondere a un breviario o a un messale, non certo alla *Vulgata*, la traduzione in latino della Bibbia dal greco e dall'ebraico cui si era dedicato il sapiente esegeta. In primo piano a destra su alcuni sassi è il galero cardinalizio, nella penombra a sinistra dell'eremita si trova il leone, dall'espressione sorniona.
La pulitura – eseguita durante il restauro nell'ambito *Restituzioni* – ha restituito piena leggibilità ai dettagli del penitente, del contesto roccioso e delle fronde che lo inquadrano, ma anche del paesaggio che si apre digradando verso l'alto: dai due cervi che pascolano, ai pastori in transito nei pressi della chiesa seguiti dal cane, alle diverse costruzioni che compongono il lontano e dilatato borgo, accese di azzurro in prossimità dei rilievi montuosi e dello squarcio di cielo. Senza precedenti sembra essere l'aureola fiammeggiante, una sorta di sole che circonda la bella ed espressiva testa canuta. Le guide milanesi già a partire dal Seicento registrano il dipinto come opera del pittore emiliano Camillo Procaccini e lo segnalano nella chiesa di San Raffaele (Torre 1674, p. 338; **Latuada 1737**, I, p. 147; **Bartoli 1776**, I, p. 216; **Bianconi 1787**, p. 65; **Bossi 1818**, p. 35; **Mongeri 1872**, p. 283; **Ponzoni 1930**, p. 279). Le carte archivistiche consultate confermano che il *San Girolamo* è stato realizzato per il tempio che lo conserva: in un inventario di beni redatto il 4 ottobre 1630 dal parroco Giovan Battista Pozzolo viene infatti elencata tra le ancone della chiesa, il cui altare era completato da altri tre dipinti (ASDMi, Metropolitana, XV, 1573-1621), le effigi delle sante Caterina d'Alessandria e da Siena e forse di santa Geltrude; inoltre nella visita pastorale del 1682 condotta dall'arcivescovo Federico Visconti (ASDMi, Visite Pastorali, Miscellanea Città, vol. 16, f. 25) l'opera è descritta nella cappella omonima lungo la navata sinistra – «sub navi a parte Evangelii» –, sottolineandone le caratteristiche iconografiche – «perexcellens Icone Divi Hieronimi imagine proprius percutientis lapide pectus exhibente» – e per giunta con la precisa attribuzione «celeberrimi Pictoris Camilli Procaccini».
San Raffaele è una chiesa di antica fondazione altomedioevale (**Carubelli 1992**, pp. 2991-2993 e **Zilocchi 1985**, pp. 226-229 e relativa bibliografia), le cui vicende costruttive iniziali sono avvolte nella leggenda: forse rifondata da re Berengario nel X secolo, dedicata a uno degli arcangeli così come altre tre delle sei chiese che in origine circondavano la cattedrale invernale di Santa Maria Maggiore, ha avuto un sostanziale rinnovamento in età borromaica per iniziativa della Compagnia laica del Santissimo Sacramento. Nell'occasione assunse l'attuale configurazione a tre navate, con il coro e quattro cappelle, assai probabilmente su progetto di Pellegrino Tibaldi; la facciata con i tre portali e le erme del primo ordine rimase incompiuta fino alla fine del XIX secolo. Riedificata dunque a partire dalla fine degli anni Settanta del XVI secolo e resa parrocchiale, la chiesa fu molto presto arricchita nell'apparato decorativo, almeno in due diverse e ravvicinate fasi, con pitture in essa tuttora conservate, diffusamente descritte nei documenti seicenteschi d'archivio oltre che dalla guidistica, alcune delle quali di grande e precocemente riconosciuta qualità. Perdute forse a fine Settecento le immagini con santi a figura intera riferite a Gaudenzio Ferrari, al primo intervento si riconducono, oltre all'opera del Procaccini, i dipinti di Giovanni Ambrogio Figino *San Matteo e l'angelo* e *San Paolo* (1586 circa; **Cassinelli 2005**, p. 247; **Bora 1998**, p. 201; **Ciardi 1997**, pp. 555-556); invece si collocano nei primi decenni del Seicento *Il sogno di Elia* di Morazzone (1610 circa: **Stoppa 2003**, pp. 209-210), *La disobbedienza di Gionata* di Cerano (1618; **Rosci 2000**, p. 207) e il *Cristo deposto* di Melchiorre Gherardini – attualmente montato come paliotto dell'altare maggiore –, nonché gli affreschi dovuti a Giovan Battista Della Rovere detto il Fiamminghino, opere nel coro tutte da interpretarsi secondo un programma comune, in chiave eucaristico-cristologica (**Ghiglione 1997**, p. 67).
Trascurato dalla critica forse proprio a causa della sua scarsa leggibilità, il *San Girolamo* è stato ricondotto da Nancy Ward Neilson (1979, p. 44, cat. 57) al 1595 circa, cioè entro il primo decennio della presenza di Camillo Procaccini in Lombardia, dopo la realizzazione della decorazione profana della Villa Visconti Borromeo a Lainate (**Morandotti 2005**) e la consacrazione dell'artista quale autore di pale d'altare con il *Martirio di sant'Agnese* per il duomo di Milano (1592; Isola Bella, collezione Borromeo). Camillo Procaccini (per un profilo, in ultimo **D'Albo 2016**, ma anche **Zani 1999**, p. 201), nato a Parma nel 1561, era giunto a Milano

Dopo il restauro

Prima e dopo il restauro, verso

Prima del restauro

nel 1587 al seguito del conte Pirro I Visconti Borromeo (***Camillo Procaccini*** **2007**; **Morandotti 2005**) dopo una precoce carriera a Bologna e nel ducato estense e forse un viaggio di formazione a Roma. La Ward Neilson per simile resa del paesaggio e del modellato delle stoffe accosta il dipinto milanese al telero con gli *Apostoli alla tomba della Vergine* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, datato tra il 1594 e il 1596. Ma altre e forse più significative analogie tra le due opere sono la medesima tipologia della testa dalla folta e lunga barba, risolta nell'esemplare bergamasco secondo differenti età e diverse angolature, il ricorso all'identica postura a 45 gradi del braccio destro – nel san Girolamo portato al petto, mentre nel caso di un apostolo in appoggio al sepolcro –, e soprattutto la monumentale risoluzione della figura umana, che ritorna in altre opere lombarde del Procaccini riconducibili a quegli anni giovanili, ma che aveva caratterizzato pressoché tutta la sua produzione emiliana precedente. Nell'ideare la composizione Camillo più che guardare alle opere dei cremonesi Campi – ad esempio la pala di Bernardino in San Sigismondo a Cremona (1566; **Tanzi 2004**, tav. 20) –, non prescinde dall'osservazione diretta sugli altari nelle chiese milanesi delle versioni del medesimo soggetto realizzate qualche decennio prima in piena temperie manieristica: il contesto roccioso e l'altare ritagliato nella roccia sul quale è il brano della natura morta si ritrovano infatti nelle tavole di Gaudenzio Ferrari e Giovanni Battista Della Cerva in San Giorgio al Palazzo (1545-1546; **Villata 2005**; **Sacchi 2015**, p. 46-48, 160-161, 163, 166; **Flamine c.d.s.**) – con cui condivide anche il gesto penitenziale della percussione del petto – e in quella di Callisto Piazza nel santuario di Santa Maria presso San Celso (1542-1543; **Marubbi 2005**, p. 243), altrettanto monumentale. La datazione della pala può forse essere anticipata in tempi più prossimi alla realizzazione in San Raffaele delle tavole del Figino, suo principale competitore nella Milano di fine Cinquecento. Nel *San Girolamo* infatti non si registra ancora l'aggiornamento di Camillo sulle tendenze più recenti della pittura riformata milanese, con la rinuncia alle licenze manieriste che progressivamente viene a caratterizzare la sua produzione nel corso dell'ultimo decennio del XVI secolo, per esempio nelle ante dell'organo meridionale del duomo (terminate nel 1595) e nelle quattro tele consegnate nel 1594 in San Francesco Grande (Milano, Pinacoteca di Brera, in deposito; **Cassinelli 2004-2005**). La possente articolazione della figura, di derivazione michelangiolesca però filtrata in particolare dalle pitture di Pellegrino Tibaldi, oltre a caratterizzare anatomie e posture della produzione emiliana, come nel *San Giovanni Battista* del 1577 (Modena, Galleria Estense), permane nelle opere condotte poco dopo il trasferimento a Milano, per esempio nella versione del *Sacrificio di Isacco* a Varallo Sesia (Pinacoteca, 1587-1590 circa) – dalle stoffe analogamente costruite per larghi piani e il profilo di Abramo per età ed espressione molto vicino alla testa di tre quarti del santo milanese – e ancora nel ciclo dedicato a Costantino nella chiesa di Santa Croce a Riva San Vitale (1591-1592), dove però il suo stile comincia a farsi più compassato. Il bellissimo paesaggio di maniera, popolato da silhouette di animali e uomini e con soluzioni architettoniche fiabesche come la torre nel fortilizio, più che richiamare possibili modelli di derivazione leonardesca o veneta si presenta fortemente connotato in chiave nordica, forse in qualche

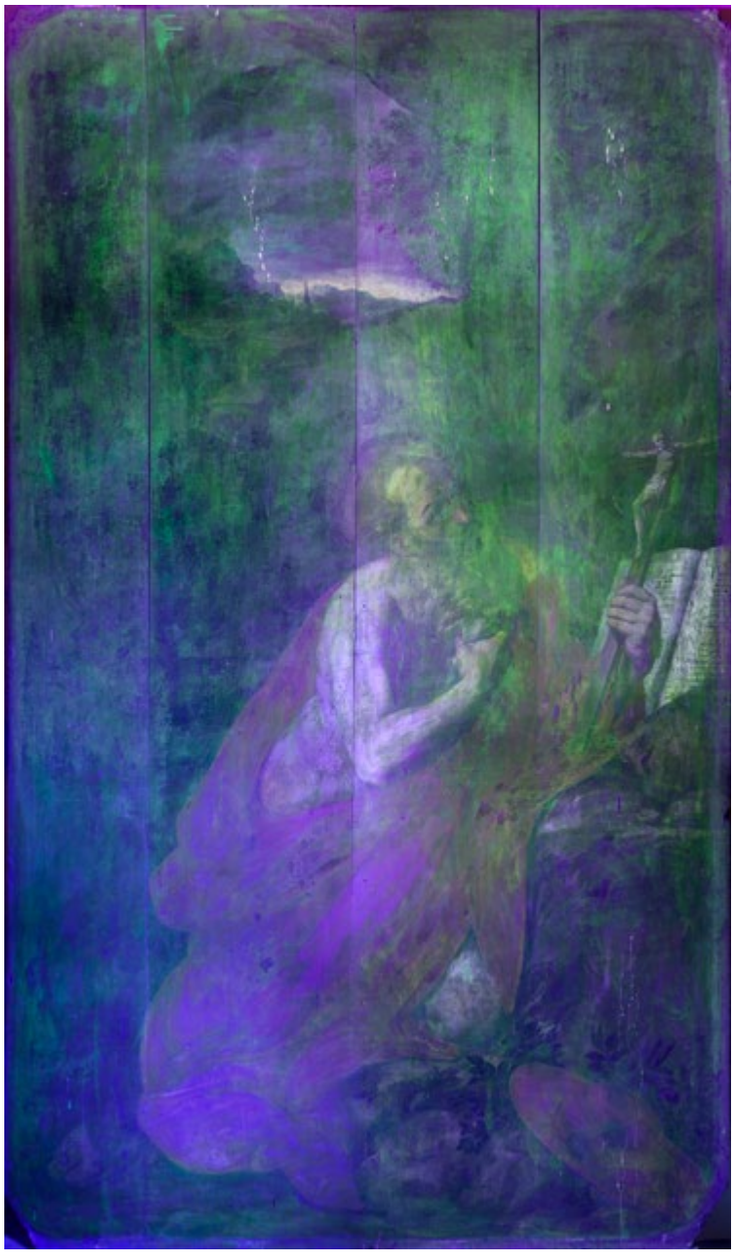


Foto a luce UV

Riflettografia IR

modo già riflesso dei paesaggi di Paul Brill e Jan Brueghel il Vecchio che in quegli anni stavano entrando nella collezione di Federico Borromeo. Uno scenario naturale molto simile è sullo sfondo dell'affresco con il *Sacrificio di Isacco* in collezione privata, dipinto tra il 1590 e il 1595 (***Camillo Procaccini* 2007**, p. 160). Camillo Procaccini agli inizi del XVII secolo ritornò in altre composizioni sull'iconografia del santo, privilegiando però il momento della visione: nella pala da Santa Maria del Giardino, entrata nelle collezioni braidensi e depositata nella sacrestia della Certosa di Pavia, e nella tela di destinazione privata in collezione Koelliker (**Ward Neilson 2004**, p. 28; Crispo 2003). All'intenso volto di san Girolamo per simile risoluzione disegnativa ed espressività si possono accostare diversi disegni attribuiti al pittore, nessuno dei quali però propedeutico all'opera. Si segnala infine che a un'asta del 2010 della casa Hampel di Monaco è passata una piccola tela con attribuzione all'ambito di Giulio Cesare Procaccini, copia modesta del dipinto milanese. Inoltre si conserva un disegno *d'après* presso la Biblioteca Ambrosiana (Milano, Biblioteca ambrosiana, F 246 inf. No. 201).

Raramente Procaccini ha dipinto su tavola e poiché le condizioni del supporto di questo dipinto sono eccellenti non è stato necessario sottoporlo a una vera e propria revisione. A luce visibile sulla pellicola pittorica sono leggibili due 'X', utilizzate come riferimento per delimitare la costruzione della figura del protagonista. La riflettografia effettuata in occasione del restauro, oltre a un trascurabile pentimento – il dito anulare della mano sinistra che impugna il crocifisso leggermente spostato verso l'alto – ha rivelato l'accurato disegno preparatorio, con la figura del santo delimitata da linee di contorno decise e sintetiche, il viso e la capigliatura resi fin nei particolari, le ombre dell'anatomia e dei panni tracciate a fitto tratteggio e ogni altro elemento della composizione descritto nel dettaglio, paesaggio compreso. Non si sono

Prima e dopo il restauro, particolare con il volto di san Girolamo

Dopo il restauro, particolare con il paesaggio

rilevate tracce di spolvero, né di incisioni. La ripresa fotografica in fluorescenza ultravioletta ha permesso di identificare la presenza di materiali sovrapposti quali vernici e ritocchi. Il cappello, cui l'intervento ha restituito la sua nappa originale, era stato integrato con due pompon neri.

Bibliografia

Torre 1674, p. 338 (ed. 1714, p. 338); **Malvasia 1678**, I, p. 285; **Latuada 1737**, I, p. 147; **Bartoli 1776**, I, p. 216; **Bianconi 1787**, p. 65; **Bossi 1818**, p. 35; **Mongeri 1872**, p. 283; **Ponzoni 1930**, p. 279; Thieme-Becker 1933, XXVII, p. 413; **Venturi 1933**, IX, 6, p. 778; **Ward Nielson 1979**, p. 44; Bona Castellotti, in Santagostino [1671] 1980, p. 19 nota 18; **Zilocchi 1985**, p. 229; **arubelli 1992**, p. 2992; **Ward Nielson 2004**, p. 28.

Relazione di restauro

L'obiettivo principale del restauro conservativo è stato il recupero della cromia originale, falsata da stratificazioni disomogenee di vernici alterate e pigmentate che compromettevano la corretta leggibilità dell'opera. Il dipinto, proveniente dalla chiesa di San Raffaele a Milano e raffigurante san Girolamo, è corredato da una cornice, di epoca più tarda, a sagoma in legno e dorata a guazzo.

Tecnica esecutiva

Il manufatto è stato dipinto su un supporto ligneo, composto da quattro tavole, assemblate tra loro con nove incastri a doppia coda di rondine, cavicchi interni a sezione circolare e due traverse lignee orizzontali scorrevoli, inserite in una traccia trapezoidale. La traversa superiore è stata fissata al supporto con quattro chiodi. La caratterizzazione della specie lignea del supporto è stata effettuata mediante microscopia ottica sulla sezione trasversale del campione, dalla quale appaiono evidenti le caratteristiche morfo-anatomiche del legno di noce (*Juglans regia L.*). Dai risultati dell'indagine condotta sulle sezioni microstratigrafiche dei campioni sono emersi elementi significativi in relazione ai materiali pittorici e alla tecnica esecutiva: la preparazione della tavola comprende due strati, il primo bruno e il secondo, più sottile, di colore bruno scuro, i cui ingredienti principali sono ocre, terre, carbonato di calcio e biacca legati in olio. Sopra la preparazione vera e propria è stata stesa un'imprimitura oleosa di colore giallo/giallo-bruno, contenente biacca e percentuali più basse di ocre, terre e carbonato di calcio. Un ulteriore e sottilissimo strato di sostanza organica isola la preparazione dagli strati soprastanti.

Le stesure pittoriche contengono pigmenti, mescolati in olio siccativo, che rientrano tra quelli della tradizione esecutiva europea dell'epoca a cui appartiene l'autore. Di questi, il blu di smalto risulta al-

1. Durante il restauro, particolare del cappello cardinalizio dopo la pulitura e la stuccatura

2. Durante il restauro, particolare del cappello cardinalizio dopo l'integrazione pittorica

3. Durante il restauro, particolare con saggio di pulitura

4. Durante il restauro, particolare con saggio di pulitura

terato. Non sono stati individuati pigmenti entrati in uso dal Settecento in avanti.
Sono presenti tracce di trattamenti superficiali, a base di composti proteici, che risalgono a un periodo precedente alla vernice presente in superficie, a base di resina terpenica.

Stato di conservazione
Le quattro tavole che compongono il supporto ligneo non sono perfettamente planari, ma sono leggermente imbarcate verso l'esterno rispetto alla pellicola pittorica e la terza tavola è leggermente distanziata dalla quarta. Degradi che si potevano osservare sul *verso* erano lo slittamento della traversa inferiore verso destra di 3,5 cm; la mancanza di un incastro a doppia coda di rondine; la presenza di gore soprattutto in prossimità delle traverse e un consistente deposito di polveri grasse. Sul *recto* il degrado maggiore era costituito da sovraemissione patologica. Integrazioni pittoriche a olio e a tempera alterate, vernici ingiallite e sporco di varia natura (polveri grasse assorbite in modo disomogeneo dalla vernice) compromettevano la leggibilità dell'opera.
Sotto gli strati incongrui stesi nei precedenti restauri, si intuiva il degrado degli strati pittorici, quali abrasioni e svelature. Nella parte superiore del dipinto e sopra il cappello cardinalizio si riscontravano sollevamenti e distacchi di scaglie di colore con la formazione di lacune. Curioso è stato un intervento d'interpretazione del cappello cardinalizio con l'aggiunta pittorica di due elementi decorativi di colore nero (pompon), dipinti per mascherare due estese lacune. Dopo la pulitura si è potuto apprezzare la bellezza della nappa decorativa originale del cappello (figg. 1-2).

Intervento di restauro
Per l'identificazione dei materiali pittorici e l'acquisizione di elementi utili alla conoscenza della tecnica impiegata per realizzare il dipinto sono state eseguite indagini di diagnostica invasiva e non invasiva. La ricerca per immagine ha compreso fotografie a luce visibile, diffusa e in radenza, riflettografia IR e fluorescenza UV.
La diagnostica invasiva si è avvalsa dell'analisi microstratigrafica su tre campioni prelevati dal *recto* e un'analisi morfoanatomica su un campione di legno prelevato dal supporto ligneo. Le sezioni microstratigrafiche ricavate dai campioni sono state osservate al microscopio ottico, sottoposte ad analisi all'E-SEM/EDS per approfondire la ricerca dei materiali costitutivi e analizzate mediante microspettrofotometria FTIR. La misurazione del pH con piaccametro a contatto è stata eseguita in diversi punti del

5. Durante il restauro, particolare con saggio di pulitura

7. Durante il restauro, particolare della cornice dopo l'integrazione pittorica

6. Durante il restauro, verso*, pulitura*

recto del dipinto e la media dei valori calcolata è di circa 5,5.

La prima operazione di restauro effettuata è stata la messa in sicurezza delle zone fragili e instabili della pellicola pittorica. Le scaglie di colore sollevate sono state dunque riadese alla preparazione e al supporto con adesivo a freddo *Eva Art* (adesivo sintetico di origine vinilica in dispersione acquosa) diluito1:1, esercitando una leggera pressione meccanica. Successivamente è stata eseguita la pulitura a secco tramite pennello con setole morbide e micro-aspiratore, sia sul *verso* che sul *recto*.

Il *verso* è stato trattato preventivamente con prodotto antitarlo a base di permetrina *Per-xil 10,* applicato a pennello. In una seconda stesura è stato aggiunto all'antitarlo in proporzione 1:1 il consolidante specifico per il legno *Rexil*, a base di Regalrez 1126.

Dopo avere rimosso i depositi incoerenti, sul *recto* sono stati eseguiti i test di solubilità con miscele solventi a diversa polarità, eseguiti su piccole zone per l'individuazione della metodologia a dei solventi idonei da utilizzare per la rimozione della vernice non originale e degli strati di ridipintura alterati, risalenti a un precedente intervento di restauro. La miscela di solventi che ha risposto meglio al livello di pulitura che si voleva raggiungere è LE2 (ligroina 80% + etanolo 20%). Per ottenere una pulitura più controllata e superficiale la miscela scelta è stata addensata con Carbopol ed Ethomeen C12. Il *solvent gel* è stato applicato a pennello e lavorato con un tamponcino di cotone, successivamente rimosso con un tamponcino di cotone asciutto. Il lavaggio della zona trattata è stato eseguito con ligroina. La metodologia impiegata ha seguito criteri di gradualità nell'assottigliamento delle sostanze incongrue soprammesse (figg. 3-5).

Conclusa la pulitura, la superficie è stata verniciata a pennello con ver-

8. Durante il restauro, totale dopo la pulitura e la stuccatura

nice a base di Laropal A 81 (resina urea-aldeide a basso peso molecolare) sciolta in idrocarburi. È quindi seguita l'operazione di stuccatura, grazie alla quale le mancanze di maggiori dimensioni e profondità sono state riempite con resina epossidica bicomponente *Balsite.* Le lacune superficiali, invece, sono state integrate a imitazione di superficie, con stucco a base di gesso e colla di coniglio (fig. 8).
Le stuccature sono state trattate cromaticamente con stesure di velature brune ad acquerello, imitando la cromia della preparazione originale; la reintegrazione cromatica a tono delle lacune è stata eseguita per sovrapposizione con pigmenti selezionati legati con resina urea-aldeidica Laropal A 81.
La verniciatura finale ha comportato cicli di applicazione omogenea mediante nebulizzazione di un film protettivo, resina alifatica Regalrez 1094 Gloss, unita a una piccola percentuale di Matt, diluita in idrocarburo leggero. L'applicazione di questo film ha la funzione di salvaguardare la materia dal deposito di polvere e di sporco, dagli sbalzi termoigrometrici e dalle fonti luminose.
Le giunture distanziate tra le tavole non sono state reintegrate per permettere il naturale movimento del legno e non creare un potenziale punto di attrito che potrebbe andare ad alterare l'equilibrio stabile e monitorato, raggiunto nei secoli di vita del supporto ligneo. Sul *verso* è stata inserita la doppia coda di rondine andata persa, posizionata a incastro, realizzata con la stessa essenza legnosa stagionata, scegliendo l'orientamento della direzione della fibratura in linea con gli altri otto inserti.
La traversa inferiore è stata ribattuta gradualmente fino a raggiungere il posizionamento ottimale.
Per la corretta conservazione del manufatto è stato costantemente monitorato e registrato il microclima (temperatura e umidità relativa) con due termoigrometri *Beurer HM55.*

Cornice
La cornice lignea non è originale ed è stata aggiunta al dipinto in un secondo momento. È composta da listelli modanati e assemblati tra loro. I fori da tarlo sono passivi e il manufatto non è interessato da degrado di insetti xilofagi. La preparazione è in gesso e colla trattata con bolo e dorata con foglia oro.
Le sovraemissioni patologiche riscontrate erano della stessa natura del dipinto; le lacune maggiori interessavano i quattro angoli della cornice. L'angolo in alto a destra presentava una grossolana ricostruzione con stucco. Non è stato sovrapposto un intervento di reintegrazione alla doratura originale e le mancanze dell'oro mostrano il bolo.
L'intervento di restauro è iniziato con la pulitura a secco, che è stata eseguita con un pennello a setole morbide e con la micro-aspirazione sia sul *verso* sia sul *recto*. Il metodo di pulitura adottato per il *recto* dorato è stato il medesimo utilizzato per la pulitura del dipinto, ma la percentuale di etanolo contenuta nel *solvent gel* è stata abbassata. Il *verso* è stato trattato preventivamente con prodotto antitarlo a base di permetrina e consolidato con *Rexil,* entrambi stesi a pennello.
I distacchi di maggiore entità sono stati incollati con colla alifatica per legno, per i sollevamenti della preparazione si è scelto di iniettare Eva Art diluito.
Le mancanze di grande dimensione sono state colmate con Balsite (resina epossidica bicomponente), utilizzata anche come adesivo per il corretto riposizionamento dei quattro angoli.
Le stuccature di superficie sono state eseguite con gesso e colla, imitando l'aspetto estetico e costitutivo dell'originale, successivamente integrate pittoricamente con colori ad acquerello, intonati alla cromia del bolo. La reintegrazione cromatica a tratteggio delle lacune è stata eseguita per sovrapposizione con oro micaceo e pigmenti selezionati legati con resina urea-aldeidica.
La protezione e verniciatura dell'integrazione pittorica è stata eseguita con un film protettivo di resina alifatica nebulizzata. La scelta di verniciare solo l'integrazione pittorica è stata dettata dalla bella lucentezza e buona conservazione della foglia d'oro (fig. 7).
Il gancio metallico in ferro applicato sul regolo superiore della cornice con funzione di ancoraggio dell'opera alla parete è stato pulito a secco con una leggera azione meccanica per la rimozione della ruggine e protetto con Incral 44 (a base di resine acriliche). Il dipinto è stato reinserito all'interno della cornice con molle metalliche avvitate sul *verso* della cornice e sarà infine riposizionato sulla parete destra della navata nella chiesa di San Raffaele a Milano.

55. *Il codice di disegni F245 inf. dall'Ambrosiana*
XVI secolo (disegni)

tecnica/materiali
raccolta di 76 disegni realizzati in tecniche varie su carta

dimensioni
47 × 34 cm (codice)
dimensioni varie, da 287 × 432 mm a 93 × 42 mm (disegni)

provenienza
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (acquisizione Federico Borromeo)

collocazione
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (inv. F245 inf.)

scheda storico-artistica
Giulio Bora

relazione di restauro
Lucia Tarantola

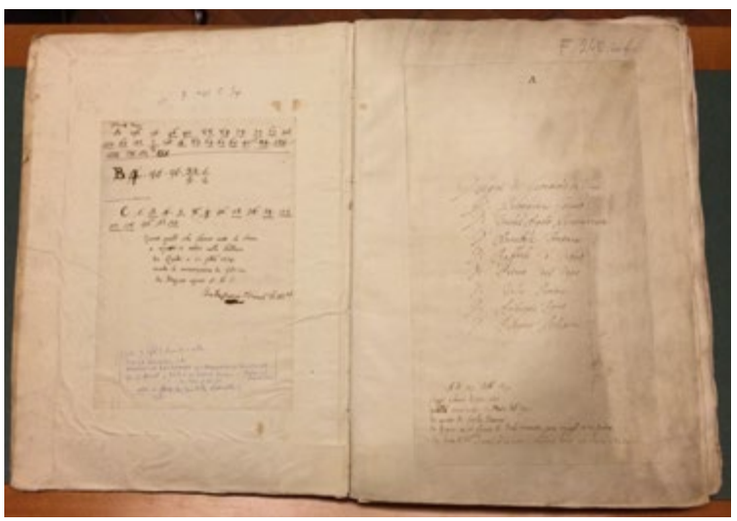
restauro
Lucia Tarantola, Restauro opere d'arte su carta, Milano-Verona (restauro dei disegni e delle pagine del volume); Volumina di Sonia Introzzi, Milano (interventi sulla legatura, restauro della coperta e realizzazione di una scatola per la conservazione)

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano), Michele Losacco (Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia), Giulio Bora (Veneranda Biblioteca Ambrosiana), monsignor Alberto Rocca (direttore Pinacoteca Ambrosiana)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il codice di disegni, uno dei più antichi entrati in Ambrosiana, viene registrato per la prima volta negli inventari del 1661 e 1685 con un sommario elenco dei disegni che vi sono contenuti di mano dei più importanti artisti del Cinquecento, elenco che, sintetizzato, figura su un foglio applicato alla carta di guardia anteriore. In calce, una nota del 1679 registra come già da quel momento venisse documentata l'asportazione di alcuni di essi particolarmente significativi per essere destinati, in genere, a essere esposti in Galleria, operazione che ancora viene annotata nel 1774 su un altro foglio applicato alla controguardia anteriore, con l'elenco questa volta di una nutrita serie di altri disegni. Per la complessità dell'intera questione riguardo alla consistenza di questo *Codice* e della sua identificazione si rimanda a un recente studio specifico (cfr. Mara 2010, dove è suggerita una prima ricostruzione del *Codice* e sottolineato il ruolo fondamentale di Giovan Battista Clarici per la sua formulazione; su di lui e i suoi disegni si veda qui alla fine). È un fatto che questo codice dovette subire nei secoli non pochi rimaneggiamenti: ancora non molti decenni fa vennero levati alcuni disegni, ora in passepartout, in occasione di mostre specifiche, tra i quali un importante disegno di Pieter Bruegel e una serie di mano di Battista Franco. Proprio in ragione di tutte le tormentate vicende che hanno accompagnato nei secoli la sfortuna di questo codice, si è deciso di procedere a un restauro, in occasione di *Restituzioni*, per ragioni conservative e di recupero.
Dal punto di vista degli studi e delle identificazioni degli autori dei 76 disegni non poco è ancora da fare. In questa sede verranno af-



Prima del restauro, elenchi dei disegni già presenti all'interno del codice e levati in più occasioni (fogli applicati alla controguardia e guardia anteriore)

Dopo il restauro, elenco sommario di alcuni degli artisti conservati in origine nel codice (foglio applicato alla guardia anteriore)

Prima del restauro, Annibale Fontana, Adorazione dei pastori *(disegno n. 30, p. 23* recto*)*

Dopo il restauro, Annibale Fontana, Adorazione dei pastori *(disegno n. 30, p. 23* recto*)*

Prima e dopo il restauro, Annibale Fontana, Scena di vendemmia *(*Studio per la realizzazione di una brocca di cristallo*, disegno n. 74, p. 40* recto*)*

Dopo il restauro, scritta «di man propia di Ms anibal fontana scultore ecelentissimo e intaliator di cristallo» (disegno n. 74, p. 40 verso*)*

frontati solo quelli su cui il restauro ha consentito di mettere in luce significative novità, in particolare relativamente alla scoperta di disegni realizzati sul *verso* dei fogli, finora quasi del tutto sconosciuti, scegliendo di conseguenza di renderne fruibile la visione.

Il nucleo più nutrito e senz'altro più rilevante conservato nel *Codice* è rappresentato dalla serie di mano di Annibale Fontana, medaglista, intagliatore di cristallo e soprattutto scultore, una delle figure centrali nell'ambito della cultura figurativa milanese del secondo Cinquecento, membro dell'Accademia della Val di Blenio e amico di Giovan Paolo Lomazzo (sull'artista si veda in particolare **Valerio 1973**; ***Rabisch* 1998**). Nel codice è stata identificata come di sua mano una ventina di disegni (l'elenco in Valerio 1973, *passim*). A testimonianza della sua attività di intagliatore di cristalli il *Codice* presenta due suoi progetti, nn. 47 e 74, quest'ultimo in particolare con *Scena di vendemmia* su una brocca che reca in calce una scritta che ne conferma la paternità e il suo impiego per la

Annibale Fontana, Adorazione dei pastori. *Milano, rilievo sulla facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso*

realizzazione del cristallo relativo. Lo stacco del disegno ha messo in luce una scritta sul *verso*, in questo caso celebrativa delle qualità dell'artista: «di man propia di Ms anibal fontana scultore ecelentissimo e intaliator di cristallo» (penna e acquerello bistro su carta bianca, 375 × 255 mm; la scritta sul *recto*: «Di man propria di Meser ani-

Dopo il restauro, Annibale Fontana, Studio per l'Adorazione dei pastori *(disegno n. 30, p. 23* verso*)*

Prima del restauro, Annibale Fontana, Studio per la statua di San Giovanni evangelista e copia della statua *(disegni nn. 37 e 38, p. 28* recto*)*

Annibale Fontana, San Giovanni evangelista. *Milano, chiesa di Santa Maria presso San Celso*

Durante il restauro, Annibale Fontana, Studio architettonico *(disegni nn. 37 e 71 accostati,* verso*)*

Durante il restauro, Annibale Fontana, Due studi per la statua di San Giovanni evangelista *(disegni nn. 71 e 37 accostati,* recto*)*

bal fontana intaliato in Cristalo», cfr. Venturelli, in ***Rabisch* 1998**, n. 66, p. 270, fig. p. 227). Insieme ai Saracchi e ai Miseroni, Annibale Fontana è protagonista a Milano di quella specifica produzione assai ricercata presso le corti europee e a cui lui si dedica in particolare tra il settimo e l'ottavo decennio con fantastiche invenzioni profane e mitologiche immerse in suggestivi paesaggi, come si registra anche in questo caso. Dal punto di vista figurativo, Fontana tradisce qui una matura padronanza del linguaggio manieristico e libertà disegnativa e inventiva, qualità che, come è stato rilevato, metteva a frutto con composizioni che forniva ai cognati Saracchi per i loro intagli, come forse era avvenuto in questo caso (il disegno è stato messo in rapporto con una loro fiasca di cristallo intagliato conservata nella Grünes Gewölbe di Dresda). Certamente una svolta nella sua formazione doveva aver rappresentato il lungo soggiorno in Sud Italia (nel 1570 è registrato a Palermo come «mediolanensis et civis panormitanus») e il suo incontro con le novità dell'arte centroitaliana (in particolare Michelangelo) che avrebbero determinato la sua scelta in direzione della scultura. Una nutrita serie di suoi studi anatomici presenti nel *Codice* (nn. 16-24) può bene giustificare in questo senso la loro finalità in re-

Durante il restauro, Pellegrino Tibaldi, Presentazione di un castello a un papa, *con pentimenti staccati (disegno n. 14, p. 8* recto*)*

Durante il restauro, Pellegrino Tibaldi, Presentazione di un castello a un papa, *particolare del pentimento di destra e versione sottostante (disegno n. 14, p. 8* recto*)*

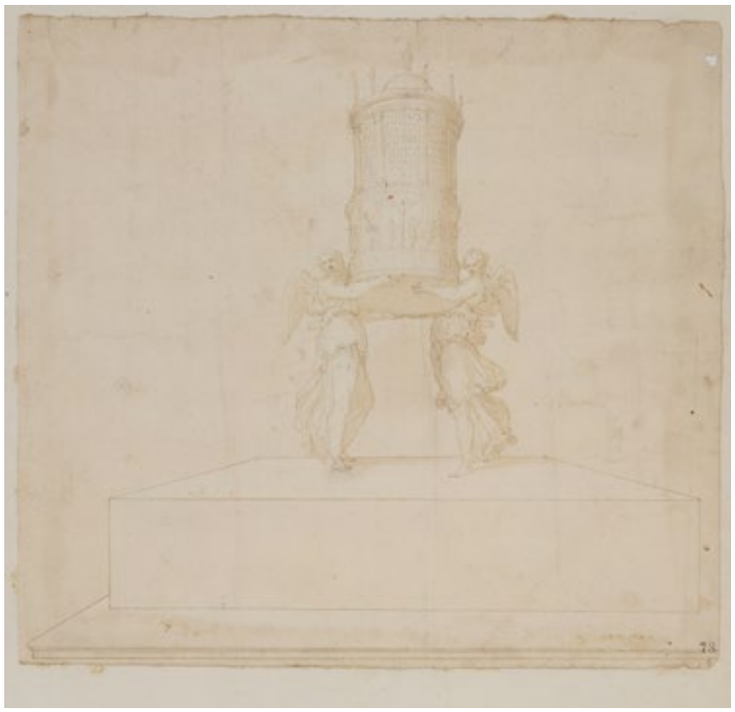
Prima del restauro, Pellegrino Tibaldi, Presentazione di un castello a un papa *(disegno n. 14, p. 8* recto*)*

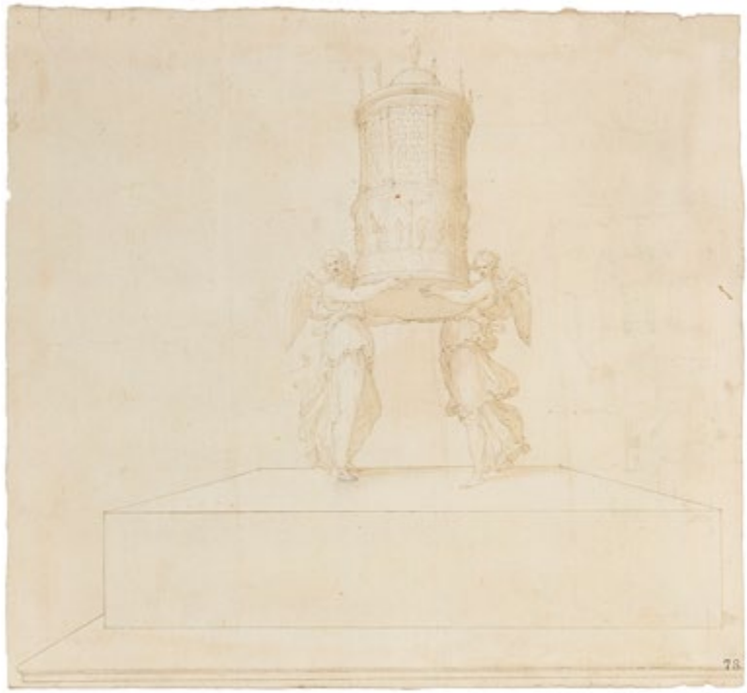
Pellegrino Tibaldi, Presentazione di un castello a un papa. *Vienna, Albertina*

Francesco Salviati, Offerta di un globo a un papa. *Windsor Castle, Royal Collection (inv. RL 5062)*

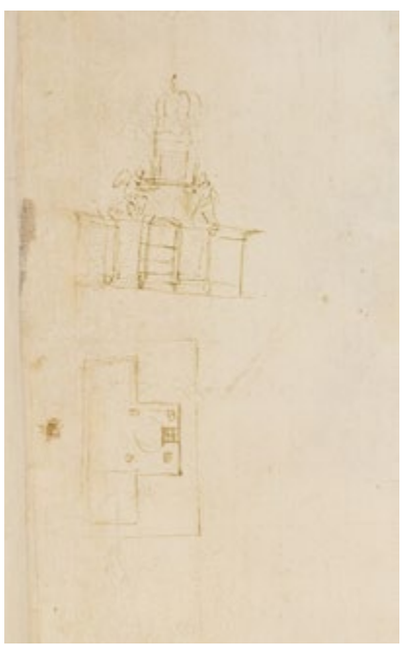
Anonimi, xilografia del Tabernacolo donato da Pio IV al Duomo di Milano e due angeli che lo sorreggono. *Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi*

lazione a una produzione scultorea che verosimilmente dal momento del suo rientro avrebbe impegnato Fontana ininterrottamente dal 1574 fino alla fine (1584) nell'ambito del cantiere di Santa Maria presso San Celso a Milano. Oltre ad alcuni interventi nella statuaria, per la facciata Annibale Fontana aveva anche realizzato il rilievo centrale con l'*Adorazione dei pastori* a cui va senz'altro ricondotto un disegno conservato nel *Codice* (n. 30). L'invenzione mostra una particolare scioltezza e dinamismo nella complessa articolazione della scena, con la figura di un pastore in primo piano fortemente proteso verso la Vergine, soluzione poi abbandonata nella realizzazione in scultura a favore di una più esibita plasticità, non senza una variazione sostanziale nella posa della Vergine, qui rivolta verso il riguardante. Il restauro ha consentito di rendere





Prima e dopo il restauro, Pellegrino Tibaldi, Progetto per il Tabernacolo donato da Pio IV *(disegno n. 78, p. 43* recto*)*



Dopo il restauro, Pellegrino Tibaldi, Schizzo di pianta e dell'alzato per il Tabernacolo donato da Pio IV *(disegno n. 78, p. 43* verso*)*

Pellegrino Tibaldi e artista milanese, Progetto per il Tabernacolo donato da Pio IV. *Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi*

Tabernacolo. Milano, Duomo

visibile il *verso* che mostra lo schizzo per le due figure di primo piano, con una prima idea ancora diversa per la Vergine basata qui sulla nota invenzione raffaellesca della *Madonna del velo* (matita nera, 241 × 174 mm, citato in **Valerio 1973**, p. 48 come *Adorazione dei magi* e non messo in rapporto con il rilievo della facciata; il dipinto di Raffaello, andato perduto, è noto attraverso numerose copie, qui interpretato da Fontana in controparte mediante un'incisione). L'intervento dello scultore all'interno della chiesa fu altrettanto significativo, innanzitutto relativamente al monumentale altare della Vergine dei Miracoli ideato architettonicamente da Martino Bassi, e per il quale Fontana aveva realizzato la statua della *Vergine assunta* e le due lastre d'argento con due storie, *La nascita* e *Il transito,* precedute da due modelli in terracotta conservati all'Ambrosiana (**Valerio 1973**, tavv. 12-20). Per questo altare il *Codice* presenta una serie di studi preparatori (nn.

c e :

Prima del restauro, Ambrogio Figino, Studio di braccio *(disegno n. 59, p. 37* recto*)*

Durante il restauro, Ambrogio Figino, Studio di braccio *(disegno n. 59, p. 37* recto*)*

Durante il restauro, Ambrogio Figino, Figura maschile barbuta *(disegno n. 59, p. 37* verso*)*

23, 27, 48, 51), ma in particolare è significativa la realizzazione della statua del *San Giovanni evangelista* collocata in una nicchia della navata giusto di fronte all'altare della Madonna, realizzata tra il 1583 e il 1587 e condotta in chiave di quel michelangiolismo denso di *pathos* che qualifica in particolare le sue statue della *Vergine assunta* dell'altare e quella un tempo collocata sul fastigio della facciata e ora posta all'interno. La modernità sul piano espressivo di quelle opere e la scioltezza nella loro resa naturalistica era stata ben rilevata dai contemporanei, in particolare proprio dai due cardinali Carlo e Federico Borromeo, tanto che, nell'ambito dell'Accademia Ambrosiana, agli allievi venivano imposti, come modelli da copiare, principalmente i rilievi di quell'artista (cfr. Bora 1992, p. 360: in quel caso si trattava del rilievo di una figura nuda). L'operazione di restauro ha consentito di riunificare il foglio su cui Annibale Fontana aveva realizzato due studi contigui della statua (nn. 71, 37) e che, per ragioni non chiare, erano stati ritagliati e collocati rispettivamente alle pagine 39 e 28 del *Codi-*

Prima e dopo il restauro, Ambrogio Figino, Studio di gamba *(disegno n. 62, p. 38* recto*)*

Dopo il restauro, Ambrogio Figino, Due studi di volto femminile *(disegno n. 62, p. 38* verso*)*

Prima e dopo il restauro, Ambrogio Figino, Busto della Vergine *(disegno n. 40, p. 29* recto*)*

Dopo il restauro, Anonimo, Scena classica (Incoronazione) *(disegno n. 40, p. 29* verso*)*

sempre su quest'ultima, il disegno n. 37 era stato affiancato, per riscontro con l'opera finita, da una sintetica copia a matita nera della statua ripresa dal lato destro (n. 38) (cfr. **Valerio 1973**, pp. 38, 47-48, tavv. 21a, 21b, 22; matita nera, 850 × 220 mm; 980 × 265 mm, anche con considerazioni sulla fortuna presso i due Borromeo). Rispetto alla statua, nei due disegni ora ricomposti si registra una ben diversa formulazione. In quello di sinistra affiora una singolare tensione della figura, con il corpo proteso in avanti e accentuati tratti espressivi del volto rivolto in basso, resi con pochi tratti sintetici; in quello di destra, nella redazione pressoché definitiva, la figura acquista una più esibita monumentalità, accentuata dal punto di vista ribassato, poi risolta nella realizzazione finale in una più controllata evidenza naturalistica e estrema ricchezza di articolazione e densità dei rilievi dei panneggi. Lo stacco di entrambi ha poi consentito di portare alla luce, e riunificare, un disegno a penna realizzato sul *verso* con uno studio architettonico che mostra una parete risolta in due registri con ampie campiture rettangolari, quella inferiore divisa da paraste la cui destinazione non si è riusciti a identificare.

Altrettanto significative sono le novità emerse su due disegni di Pellegrino Tibaldi. Il primo (n. 14) ha mantenuto finora nell'inventario l'attribuzione ad Ambrogio Figino basata sull'antica scritta sulla pagina del codice posta in calce al disegno e confermata tempo fa da chi scrive (cfr. ***Disegni di manieristi lombardi* 1971**, p. 52, n. 82, con il riscontro con analoghe figure michelangiolesche di uno dei cartoni di Tibaldi dell'Ambrosiana [fig. 82a]; penna e acquerello bruno, sottotratti a matita, 202 × 234 mm). In realtà già nella scheda relativa rilevavo riscontri del tutto stringenti con le soluzioni tipologiche e inventive di Pellegrino Tibaldi, e in particolare michelangiolesche, puntualmente riscontrabili nei suoi cartoni per le vetrate del Duomo di Milano conservati alla Biblioteca Ambrosiana: riscontri che ora, anche alla luce dei confronti stilistici con altri disegni di Tibaldi conservati nella stessa collezione, consentono di ricondurre definitivamente a lui la paternità del foglio. La composizione, con la *Presentazione di un castello a un papa*, trova puntuale rispondenza in un altro disegno conservato all'Albertina di Vienna che presenta lo stesso soggetto tuttavia risolto diversamente dal punto di vista compositivo, ma soprattutto la medesima resa tipologica delle figure, alcune delle quali riproposte quasi identiche alla redazione dell'Ambrosiana, tanto da confermare anche per questo almeno l'originaria invenzione tibaldesca (cfr. **Birke, Kertész 1992**, I, pp. 266-267, inv. 474, dove è indicata la segnalazione da parte di Konrad Oberhuber della presenza in Ambrosiana di una variante attribuita a Figino). In quest'ultimo caso il disegno reca un'antica attribuzione a Daniele da Volterra, riferimento significativo che trova conferma nella svolta stilistica proprio in direzione di quello specifico orientamento michelangiolesco condotta da Tibaldi dalla fine del sesto decennio. All'Albertina è inventariato giustamente come una copia da un modello perduto in considerazione di una stanca opacità nella pur rigorosa definizione delle figure, a differenza dell'esemplare autografo dell'Ambrosiana, redatto con una

Prima e dopo il restauro, Carlo Urbino, Composizione allegorica *(disegno n. 75, p. 41* recto*)*

Carlo Urbino, Amore che conduce a Venere una figura femminile.
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Dopo il restauro, Carlo Urbino, Schizzi per scena di decapitazione *(disegno n. 75, p. 41* recto*)*

minuzia e finezza esecutiva estreme. La scritta «NAPOLI» segnata sul castello nella versione viennese fornisce un indizio prezioso per la verosimile identificazione del soggetto. Dovrebbe trattarsi del papa napoletano Paolo IV Carafa che era stato arcivescovo di Napoli (1549-1555), noto in particolare per le restrizioni nei confronti degli ebrei con la creazione del ghetto di Roma e la messa al rogo del libro del Talmud (1553), oltre che per la sua rigidità controriformistica con la pubblicazione del primo *Indice dei libri proibiti* (1559). L'esemplare del codice dell'Ambrosiana reca infatti, rispetto a quello di Vienna, una significativa e sostanziale modifica in questa direzione nelle figure in primo piano: due in basso a sinistra stringono le aste del rotolo della Torah riconoscibili iconograficamente dall'inconfondibile estremità, e una terza regge un libro che potrebbe fare riferimento a quello del Talmud, o piuttosto al volume dell'*Indice*. La prima versione di Vienna presentava a sinistra una generica folla di astanti tra cui uno che trattiene per le briglie un cavallo, sostituite quindi a favore di una più puntuale connotazione storico-iconografica certamente sollecitata dal regista di quell'impresa decorativa; del gruppo di soldati sulla destra, la nuova versione avrebbe mantenuto il richiamo solo di due figure. I segnali di questa modifica sono ben documentati dalla tormentata vicenda della loro realizzazione. Come ha registrato il restauro, la serie è costituita da una sequenza di gruppi o singole figure disegnate su quattro frammenti di carta applicati sul foglio che nascondono, a volte, solo

Prima del restauro, Anonimo, San Giovanni Battista, *lettura a luce radente (disegno n. 33, p. 25* recto*)*

Dopo il restauro, Anonimo, San Giovanni Battista *(disegno n. 33, p. 25* recto*)*

Dopo il restauro, Anonimo, Studio di gambe per san Giovanni Battista *(disegno n. 33, p. 25* verso*)*

Carlo Urbino, Studi per la Vergine con il Bambino fra san Giorgio e sant'Antonio abate (?). *Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques*

deboli tracce a matita o, in quello più ampio a sinistra, forse l'idea di una figura, in questo caso presumibilmente per studiare prima a parte la redazione definitiva da apporre; due frammenti sono per altrettante figure isolate centrali, mentre quello all'estrema destra presenta una variante rispetto alla prima stesura (che si è deciso di lascare a vista) con un esito finale che, nel dettaglio, risulta al limite della comprensibilità per il fatto che lascia tracce di un'ulteriore precedente versione. Il fatto significativo è che entrambi gli esemplari trovano puntuale affinità compositiva e soprattutto tematica con altrettanti disegni di Francesco Salviati appartenenti a una serie omogenea con scene del tutto analoghe di offerte a diversi papi e redatte sistematicamente secondo un medesimo impianto compositivo che vede schiere di astanti in primo piano e i protagonisti sul fondo, con il papa attorniato dalla schiera degli ecclesiastici. La serie era stata formulata dall'artista per essere tradotta in affresco nella Sala Regia in Vaticano poi però non realizzata (su questa serie di Salviati – si conoscono sei esemplari – e tutte le vicende cfr. **Joannides 1998**, pp. 170-171): la stretta affinità del disegno del codice e di quello di Vienna, ciascuno con specifici esemplari di Salviati, rispettivamente conservati a Windsor Castle, inv. RL 5062, e al Cooper Union Museum (cfr. **Joannides 1998**, p. 170, n. 50; quel riscontro è già in ***Disegni di manieristi lombardi* 1971**, p. 52, con riferimento all'illustrazione in **Gere 1971**, p. 84, tav. XXVI; il riscontro della versione conservata a Vienna è invece con il disegno di Salviati conservato al The Cooper Union Museum: cfr. **Bean, Stampfle 1965**, p. 63, n. 101, tutti con una presentazione a un papa), induce a ritenere che anche l'invenzione di Tibaldi fosse stata realizzata per quella destinazione tenendo a modello, per omogeneità, le invenzioni di Salviati, senz'altro su precisa indicazione della committenza. L'incarico a quest'ultimo era stato assegnato intorno al 1560 su iniziativa del papa milanese Pio IV Medici che era stato il promotore della realizzazione di quel ciclo: l'iniziativa per l'assegnazione a Tibaldi di quell'invenzione per la stessa serie in Vaticano era quasi certamente imputabile al nipote e segretario del papa, Carlo Borromeo, che aveva incontrato l'artista ad Ancona e prontamente nominato suo architetto di fiducia affidandogli l'incarico della costruzione del Collegio Borromeo di Pavia (1562). La conferma dell'intervento di Tibaldi nella decorazione della Sala Regia in Vaticano viene proprio da una lettera di Borromeo del 27 giugno 1564 al suo emissario a Milano, Tullio Albonese, in cui ordinava che il pittore venisse sollevato da quell'impresa in considera-

Prima e dopo il restauro, Anonimo, Gesù Bambino dormiente *(disegno n. 10, p. 5* recto*)*

zione dei nuovi incarichi a Pavia e Milano (l'Arcivescovado) assegnatigli da lui, oltre a quelli in atto ancora ad Ancona: «Et a lui [Tibaldi] direte che, quanto alla pittura della Sala del Re, qui se ne darà incarico ad un altro; però che ne stia con l'animo quieto et così delle cose d'Ancona perché, occorrendo, non mancherò diffenderlo». L'artista era partito da Roma per Milano ai primi di aprile di quell'anno e presumibilmente aveva lavorato alla Sala Regia almeno dal 1563, forse l'anno stesso di esecuzione del disegno presente nel *Codice* (i documenti sono riportati in Rocco 1939, pp. 204-205 e Scotti 1977, pp. 221-250; cfr. inoltre **Della Torre, Schofield 1994**, pp. 20, 25, 45 nota 6; abbandonati quei progetti dopo la morte di Salviati [1563] e di Pio IV [1565], il progetto decorativo venne subito dopo modificato sotto Pio V [1566-157] e Gregorio XIII [1572-1585]; sulle tormentate vicende di quel ciclo cfr. **Böck 1997**, **Hall 1999**, pp. 169-172; **Steen Hansen 2013**, pp. 66-74, dove non sono ricordati questi progetti di Salviati o la presenza di Tibaldi). Dalla minuzia e la puntualizzazione descrittiva della composizione e in particolare dai numerosi pentimenti documentati dai frammenti incollati si può ricavare tutto l'impegno profuso da Tibaldi per questa commissione di così autorevole destinazione e poi così bruscamente interrotta dall'intervento del Borromeo. L'altro disegno di Tibaldi (n. 78) illustra un primo progetto per la sistemazione del tabernacolo in bronzo del Duomo di Milano donato da Pio IV. Come è stato rilevato, il tabernacolo era stato ideato nel 1558 da Pirro Ligorio su commissione di Paolo IV che lo aveva destinato alla sua nuova cappella in Vaticano; Pio IV, succedendogli, aveva provveduto a portarne a termine la realizzazione per destinarlo al Duomo di Milano (**Benedetti 2011a**, pp. 327-331). Nel 1560 avviene la sua fusione in bronzo da parte di quegli scultori 'lombardi' che si firmano «Aurelio. Gerolamo e Lodovico fratelli Lombardo del Solaro», autori della serie di storie evangeliche che ornano la fascia inferiore del tabernacolo. Subito dopo veniva illustrato in una stampa xilografica che figura in capo a un Breve di Pio IV, inviato il 24 maggio 1561, di concessione delle indulgenze legate all'inaugurazione dell'opera; nello stesso documento si annunciava che il tabernacolo stava per essere spedito. In un primo momento Carlo Borromeo aveva pensato di sistemare il tabernacolo ponendolo «nel mezzo dell'altare su quattro colonnette», come si deduce da una lettera a Ormaneto del 2 settembre 1564 (**Rocco 1939**, p. 207; **Gatti Perer 1975**, p. 36). Tuttavia, come risulta da un disegno conservato in uno dei volumi della Raccolta Bianconi della Biblioteca Trivulziana, quella prima ipotesi fu subito abbandonata. Utilizzando la medesima xilografia impiegata per il Breve del 1561, il tabernacolo in questo caso appare sorretto da due angeli disegnati a penna su un altro foglio incollato insieme (Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, II, f. 39*r* B; xilografia, penna, sottotratti a matita, 485 × 407 mm; sia la stampa sia il disegno presentano la medesima filigrana: mano [guanto] sormontata da stella a sei punte, non identificata; cfr. **Gatti Perer 1975**, pp. 33-34, figg. 1, 3, con l'attribuzione del disegno a Tibaldi e dove sono registrati alcuni riscontri

Dopo il restauro, Anonimo, Gesù Bambino dormiente *(disegno n. 10, p. 5* verso*)*

Prima del restauro, copia da Baccio Bandinelli, Flagellazione di Cristo, *lettura a luce radente (disegno n. 45, p. 30* verso*)*

Dopo il restauro, copia da Baccio Bandinelli, Flagellazione di Cristo *(disegno n. 45, p. 30* verso*)*

sull'attività di quegli scultori, Girolamo tra l'altro nel 1560 lavorava nelle camere del Borromeo; **Repishti 1998**, pp. 61-65; **Benedetti 2011a**, p. 330, fig. 3 [di Tibaldi]; **Repishti 2015** [autografo di Tibaldi]). L'identità della filigrana dei due fogli così ricomposti e in particolare, a mio avviso, i caratteri stilistici centroitaliani dei due angeli confermerebbero senz'altro la provenienza romana di quella composizione. Tibaldi fu subito coinvolto in questo progetto e invitato a perfezionare quello inviato da Roma, come testimonia il suo disegno presente nel *Codice* (n. 78), che presenta una soluzione del tutto analoga ma con il suggerimento dei due angeli che sorreggono il tabernacolo con le braccia, in una soluzione più verosimile rispetto all'altra anche per ragioni di staticità, e rilevati con tratto disegnativo di estrema finezza. Per la formulazione del tabernacolo in questo caso Tibaldi non si rifà all'incisione ma al modello reale dato che, a differenza di quella (che recava l'*Ultima Cena*), mette al centro la *Crocifissione* come è esposto ora. L'ampia base squadrata su cui poggia il tutto è puramente indicativa, dato che ancora si stava discutendo sulla sua collocazione nel presbiterio. La scoperta, a seguito del restauro, dello schizzo realizzato sul *verso* suggerisce già in parte quelle che saranno le soluzioni definitive, con il tabernacolo sorretto da angeli inginocchiati e la copertura del ciborio, qui suggerito da quattro basi delle colonne, e con la collocazione all'ingresso del presbiterio preceduto da una scalinata (il disegno n. 78, penna e acquerello, 302 × 281 mm è pubblicato da **Scotti 1972**, pp. 67-69; **Scotti 1977**, fig. 128; **Benedetti 2011b**, pp. 327-342, fig. 2). Un ulteriore disegno nello stesso volume della Raccolta Bianconi mostra il progetto nella sua soluzione definitiva con la copertura del ciborio la cui finissima restituzione architettonica è senz'altro imputabile ancora a Tibaldi per la consueta estrema definizione linearistica e chiaroscurale, mentre le deboli figure di due angeli inginocchiati dovrebbero appartenere verosimilmente a un artista milanese (Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, II, f. 39*r*A, bifoglio, 420 × 262 mm; cfr. **Scotti 1973**, p. 39, **Gatti Perer 1975**, pp. 33-36, fig. 4,**Della Torre, Schofield 1994**, p. 26, fig. 15, p. 30, **Repishti 1998**, pp. 61-65; **Repishti 2015** [«Probabilmente una copia redatta nei primi decenni del XVII secolo»]. L'autografia tibaldesca della parte architettonica è ribadita anche da Aurora Scotti con cui ho esaminato il disegno e a cui devo pressoché tutti gli aggiornamenti bibliografici relativi ai disegni del tabernacolo). Sul *verso* del bifoglio è realizzata la pianta del tabernacolo con disegnate le basi delle quattro coppie di colonne di sostegno del ciborio così come si vedono ora. Da questo modello fu realizzato con estrema finitezza dallo stesso Tibaldi il disegno ufficiale 'di presentazione' con sontuosa intitolazione, ora conservato al Castello Sforzesco (penna e acquerello bruno, 469 × 276 mm; per il disegno del Castello e la sua replica alle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Prima del restauro, Copia da Raffaello, La Prudenza*, lettura a luce radente (disegno n. 34, p. 26* recto*)*

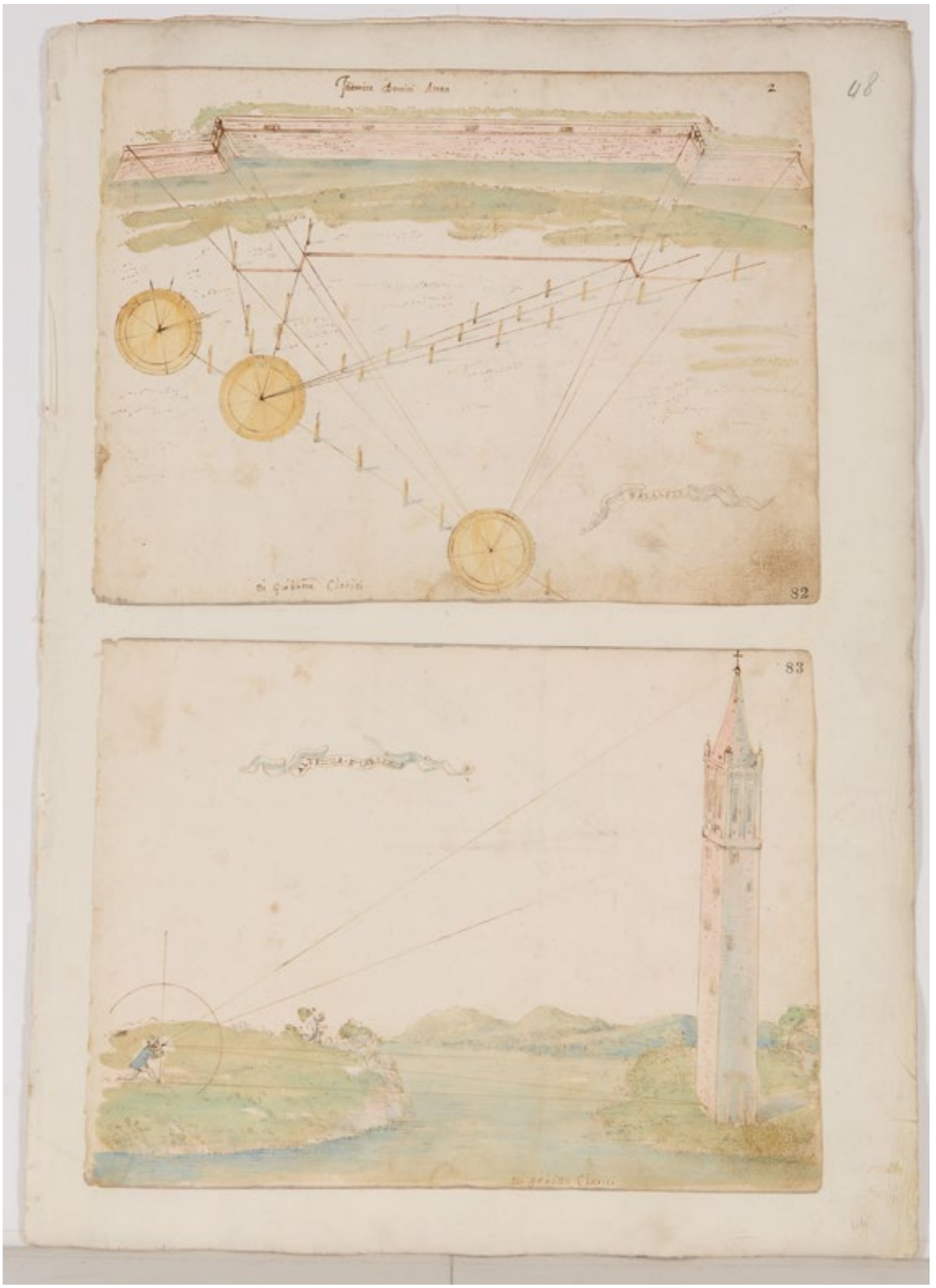
Dopo il restauro, Copia da Raffaello, La Prudenza *(disegno n. 34, p. 26* recto*)*

cfr. **Scotti 1973**, p. 39, n. 167, tav. 167; **Ruggeri 1982**, p. 59, n. 44). Per entrambi la presumibile data è entro il 1566 quando era già avviata la realizzazione dei due modelli in legno per la fusione; con delibera del 23 agosto 1568 si decideva di realizzare quattro angeli da collocare sotto il tabernacolo e di procedere alla loro restituzione in bronzo, assegnandola a Leone Leoni. Tuttavia solo dal 1581 si sarebbe proceduto alla sua costruzione (la nota relativa al 1566 si riferisce a una lettera di Vincenzo Seregni a Carlo Borromeo, citato in **Repishti 2015**; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, IV, 1881, 8 luglio 1568, pp. 75-76; 15 novembre 1568, pp. 76-77; 2 gennaio 1581, pp. 178-179; nel 1596 durava ancora la costruzione del tabernacolo).

Lo stesso codice conserva un altro significativo nucleo di disegni, in questo caso riferibili ad Ambrogio Figino, l'allievo del Lomazzo che avrebbe svolto un ruolo centrale nell'ambito della pittura milanese controriformata tardo cinquecentesca (per tutta la serie di disegni attribuiti a Figino in questo *Codice* cfr. ***Disegni di manieristi lombardi* 1971**, pp. 48-54, salvo il disegno n. 82 ora qui assegnato a Tibaldi e analizzato sopra). Si tratta in massima parte di giovanili studi anatomici, copie di modelli di figure proporzionali o altro, spesso presenti quali isolati frammenti di fogli più grandi, come appare in particolare nelle pagine 37 (nn. 54-59) e 38 (nn. 60-70). Alla prima appartiene uno studio di braccio (n. 59) associabile a due studi analoghi su un foglio conservato all'Accademia di Venezia e riconducibili al suo dipinto del

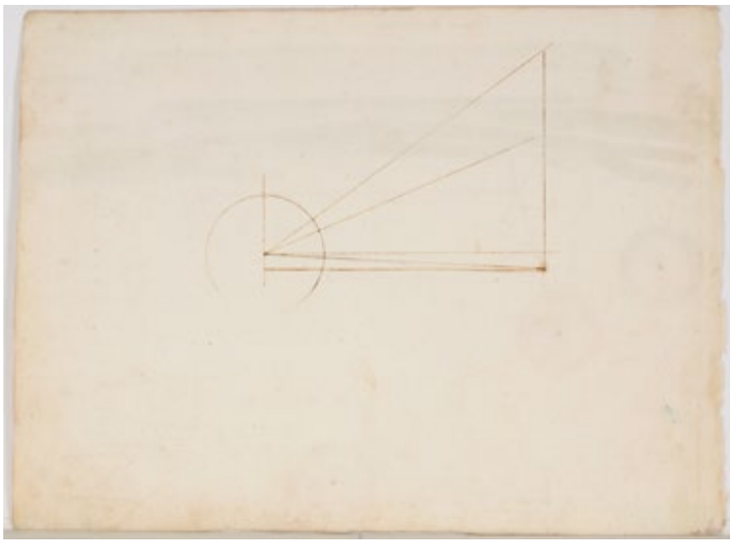
Dopo il restauro, Anonimo, Testa di leone*, particolare, lettura a luce trasmessa (disegno n. 34 p. 26* verso*)*

San Matteo e l'angelo in San Raffaele a Milano (penna su carta bianca, 114 × 85 mm; il riscontro è con il braccio destro del *San Matteo*: cfr. **Perissa Torrini 1987**, p. 116, n. 94). Il restauro ha messo alla luce sul *verso* un insospettabile disegno a penna con una truce figura barbuta e dai capelli anguiformi che afferra per le spalle un personaggio con le braccia protese, posto in un registro inferiore e appena suggerito a ma-

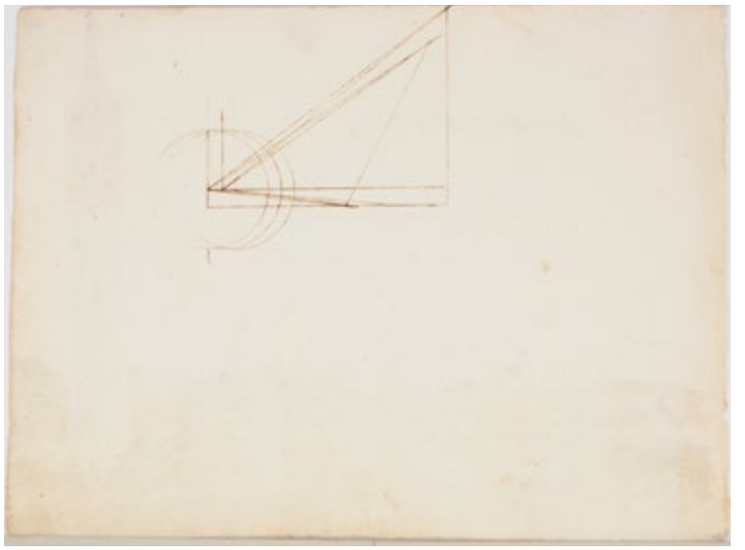


Prima del restauro, Giovan Battista Clarici, Due disegni trigonometrici per la rilevazione delle misure e distanze *(disegni nn. 82 e 83, p. 48* recto*)*

tita. L'acuta definizione di questa figura dalla tipologia decisamente nordicizzante non consente per ora una puntualizzazione riguardo all'identificazione, anche se l'impiego della consueta ombreggiatura incrociata non potrebbe escludere anche qui l'autografia figinesca, non impossibile nell'ambito culturale stimolante e complesso come quello milanese di quegli anni. A pagina 38, a parte il disegno n. 68 con uno studio di gamba e che ha sul *verso* una soluzione non molto diversa, il n. 62 ha lasciato emergere sul *verso* due incisivi anche se ingenui studi (forse giovanili?) a penna di un volto femminile verosimilmente ripreso dal vero, con traccia di altri schizzi e una breve scritta, a conferma dell'appartenenza a un foglio di maggiori dimensioni (n. 68: matita nera su carta bianca, 120 × 81 mm; n. 62: matita nera su carta bianca, 128 × 49 mm). Anche un suo studio a penna di busto virile nudo visto da tergo (n. 73, incollato giusto a ridosso del n. 71) ha lasciato scoprire, con lo stacco, un disegno a sanguigna di un piede (penna sul *recto*, sanguigna sul *verso*, 82 × 93 mm). Più intrigante è la composizione emersa sul *verso* del n. 40 che ha sul *recto* un delicato studio a matita nera del busto della Vergine riconducibile alla pala di Figino con *La Madonna della serpe* già in Sant'Antonio Abate a Milano (matita nera su carta bianca, 108 × 131 mm: cfr. ***Disegni di manieristi lombardi*** **1971** p. 53, n. 83, con il riscontro con il dipinto; il disegno è stato poi confermato in **Perissa Torrini 1987**, pp. 20, 34, 190, figg. 76, 79; il dipinto, eseguito fra il 1581 e il 1583, era stato realizzato per la chiesa di San Fedele in dotazione alla famiglia Bianchi e nel 1637 gli eredi lo avevano donato alla chiesa di Sant'Antonio abate: cfr. **Coppa 1977**, pp. 143-144; ora è nell'attigua Casa Ildefonso Schuster). La composizione, delineata a penna con fitta ombreggiatura a tratti paralleli o incrociati, mostra una scena di *Incoronazione* con i due protagonisti in vesti classiche (una terza è appena suggerita a matita a destra), con un'asta sormontata da una Vittoria e uno stendardo: potrebbe quindi trattarsi della cerimonia in onore di un comandante romano vittorioso, in una composizione di cui al momento non si è trovata traccia nel repertorio classico. Sul bordo esterno a destra appare una scritta fram-



Durante il restauro, Giovan Battista Clarici, Schema trigonometrico per la misura angolare della distanza *(disegno n. 82, p. 48* verso*)*



Durante il restauro, Giovan Battista Clarici, Schema geometrico per la misura angolare della distanza *(disegno n. 83, p. 48* recto*)*

mentaria e poco comprensibile («... si chiama»; «qualo che in/pari son... (?)/ la si chiama»). La realizzazione grafica ingenuamente arcaizzante non ne consente una facile identificazione riguardo alla collocazione anche cronologica, nell'impossibilità, riguardo all'iconografia, di trovare qualche riscontro con modelli di riferimento.

Insieme ad Annibale Fontana, Pellegrino Tibaldi e Ambrogio Figino, un altro artista ha un ruolo non secondario, anche se non da protagonista, nell'ambito culturale milanese del secondo Cinquecento, Carlo Urbino da Crema, artista noto soprattutto per una ricca produzione disegnativa e per i suoi interessi prospettici (è l'autore del 'leonardesco' Codice Huygens della Pierpont Morgan Library). Il Codice F245 inf. conserva un foglio particolarmente rappresentativo riguardo al suo stile e alla sua personalità artistica, rimasto finora inedito malgrado una pionieristica attribuzione da parte di un grande specialista quale fu Philip Pouncey (n. 75: penna e acquerello bruno e rosso, sottotratti a matita, 205 × 288 mm, incollato a p. 41; in calce «C. Urbino (Pouncey)» con scritta non autografa). Una delle ragioni discende anche dal fatto che si tratta qui di invenzioni complesse dal punto di vista tematico per le quali finora non si è potuto trovare alcun riscontro. Al centro è presentato un dialogo tra una figura femminile, rilevata da un'insolita acquerellatura rossa, che con gesto eloquente delle braccia si rivolge a quella barbuta con cui sta dialogando; ai piedi stanno un elmo e uno scudo. Si tratta verosimilmente di una *Scena allegorica*, così come è anche per la figura femminile seduta a destra che stringe una fiamma, forse identificabile con la Carità, registrata da Ripa con il cuore ardente in mano (**Ripa 1603**, p. 63). In alto uno schizzo minuto mostra una scena di decapitazione. Con la consueta spigliatezza di tratto e originalità inventiva, qui Carlo Urbino lascia emergere nella realizzazione delle figure i tratti della sua cultura manieristica maturati in ambito veneto (che traspaiono anche nella sua tecnica grafica soprattutto giovanile) e in particolare emiliano. Una conferma della paternità di questo foglio può venire da un piccolo disegno del Louvre con *Amore che conduce a Venere una figura femminile* che mostra, nella sciolta e sinuosa definizione delle figure, al di là della sintesi disegnativa, i medesimi tratti espressi in quelle del foglio del *Codice*. Il restauro ha messo in luce, sul *verso*, altri tre schizzi per la scena con la decapitazione di una figura abbozzata sul *recto*, con il carnefice studiato in tre pose diverse, in due di quelle nel gesto di riporre la spada nel fodero. In questo caso è ben espressa quella veloce tecnica dello schizzo con le dense ombreggiature a tratti paralleli che è peculiare di numerosissimi disegni di Carlo Urbino spesso redatti in fogli di piccole dimensioni, come in quello del Louvre, e che è documentata assai bene in un secondo esemplare della stessa collezione francese e di misure analoghe. Si tratta in questo caso di una serie di schizzi per una composizione con la *Vergine con il Bambino fra san Giorgio e Sant'Antonio abate (?)* (Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10397, penna e acquerello bruno, 105 × 92 mm; inv. 10742, penna e inchiostro bruno, 98 × 127 mm, entrambi inediti e da me identificati insieme ad altri di Carlo Urbino al Louvre pubblicati in **Bora 1988**: i due disegni sono citati a p. 38, nota 42), con a destra altri schizzi per la Vergine, sant'Antonio e altra figura di spalle, suggeriti con estrema sintesi e la peculiare densa inchiostratura per la resa delle ombre, in sintonia con quelle del *verso* nel disegno del *Codice*. Su quest'ultimo ancora a destra è, viceversa, delineata nei soli contorni una figura femminile che sprizza il latte dal seno in una coppa, anche in questo caso di difficile interpretazione riguardo alla sua destinazione. Simile resa di solo profilo estremamente sciolta a penna con tracce di matita risulta estremamente rara nella produzione dell'artista.

Di più difficile identificazione riguardo alla paternità sono due disegni sul *verso* dei quali, nel corso del restauro, sono venuti alla luce alcuni schizzi. Il primo, con uno studio a sanguigna per un *San Giovanni Battista* (p. 25, n. 33), presenta la figura vista di sottinsù da tergo di tre quarti, posta su un'altura nell'atto di battezzare. Per la minuzia nella restituzione della figura e della densa ombreggiatura, attenta non tanto alla definizione linearistica dei profili e dei dettagli quanto piuttosto a sottolinearne i valori chiaroscurali, l'orientamento porterebbe verso un artista della metà del Cinquecento presumibilmente di area padano-veneta non privo di una certa originalità come nella scelta di certe asprezze disegnative (ad esempio nel dettaglio del volto). Il restauro ha evidenziato sul *verso* un sintetico ma efficace schizzo a matita nera per lo studio schematico della parte inferiore del corpo, steso

di getto (sanguigna sul *recto*, matita nera sul *verso*, 259 × 176 mm). Il secondo disegno (n. 10) presenta invece un *Gesù Bambino dormiente* destinato alla composizione per una *Natività*, affiancato da alcuni studi parziali del braccio e mani destre e delle gambe, tutti verosimilmente studiati dal vero. Anche in questo caso non è stato al momento possibile trovare il riscontro con la produzione disegnativa di qualche artista noto. La puntuale attenzione naturalistica ai dettagli anatomici insieme alla tecnica a fitti tratti di penna incrociati rimandano in qualche modo alla cultura dei Carracci dei tardi anni del Cinquecento. Tuttavia qui non sembra ritrovarvi quella loro efficace sintesi costruttiva delle figure, quanto piuttosto una minore attenzione nella definizione dei volumi per privilegiarne la resa su base più pittorica e chiaroscurale. La conferma viene dallo schizzo redatto sul *verso* che è emerso a seguito del restauro. Qui il Bambino è mostrato in una posa del tutto diversa, con le gambe divaricate e abbracciato al cuscino, la mano della Vergine posata sul suo corpo, definito con più disinvolta libertà di tratto, elementi ulteriori che indurrebbero a ipotizzare, forse, la mano di un artista veneto aggiornato sulle novità della cultura dei Carracci.

Per ragioni di prudenza e conservative, si è preferito non operare lo stacco di due disegni che presentano documentazione sul *verso*. Nel primo caso si tratta di un disegno con la scena di una *Flagellazione di Cristo* (penna e inchiostro bruno, 280 × 214 mm; in calce, sulla pagina: «Bandinelli K.O» [Konrad Oberhuber]) che è stato identificato come copia fedele di un disegno di Baccio Bandinelli conservato a Oxford, Ashmolean Museum, eseguita da un suo assistente o un seguace. Di dimensioni leggermente superiore rispetto all'originale, che doveva essere destinato forse a un dipinto ricordato da Vasari o a un rilievo perduti, l'esemplare dell'Ambrosiana appare infatti più sommario nella definizione e nelle ombreggiature che risultano poi quasi del tutto assenti nella figura di sinistra e con il pilastro alle sue spalle che risulta privo di definizione. In assenza dello stacco del foglio, si sono potute individuare mediante trasparenza dodici righe di uno scritto dal quale, con estrema difficoltà, si sono potuti isolare – al momento attuale, e in mancanza di uno strumento di lettura idoneo – solo brevi cenni di una lettera indirizzata, stando al tono, a un personaggio di un certo rilievo (cfr. **Parker 1956**, pp. 49-50, n. 83, inv. WA 1863.634, 248 × 209 mm; **Macandrew 1980**, pp. 251-252, n. 83, con riferimento anche a un altro disegno preparatorio apparso alla Alfred Brod Gallery [con riferimento bibliografico] e con il puntuale riscontro con il disegno dell'Ambrosiana: «A version of the Oxford drawing, or more possibly a summary copy of it by a follower or assistant ,is in the Ambrosiana Library»). Il secondo disegno (n. 34, 280 × 210 mm) presenta invece sul *recto* la copia fedele della figura della *Prudenza* affrescata da Raffaello al centro della lunetta con le tre *Virtù cardinali* nella Stanza della Segnatura in Vaticano. Restituita a matita nera con tratto finissimo e fedele attenzione alla resa delle ombreggiature, lascia trasparire tratti di una personalità non di rilievo. Viceversa, mediante lettura in trasparenza si è potuto rilevare sul *verso* un minuto e singolare studio di profilo di un leone con le fauci spalancate e la criniera al vento, tanto più significativo tenendo conto della modesta resa del disegno sul *recto*.

Il *Codice* si chiude con una serie di sei tavole prospettiche di Giovan Battista Clarici, il verosimile compilatore di questo volume di disegni, stando alla ricostruzione a cui si accennato in apertura. Originario di Urbino, si era trasferito nel 1570 a Milano dove avrebbe ricoperto il ruolo ufficiale di ingegnere (dal 1586, succedendo a Tibaldi) e cartografo, interessandosi in particolare anche al collezionismo dei disegni. I sei disegni, eseguiti a penna e acquerelli colorati, presentano altrettante tavole che illustrano la misurazione a diverse distanze, mediante astrolabio o aste, di diversi edifici (una cinta muraria, un campanile, una torre, nn. 82, 83, 84, anche con punto di vista dall'alto, n. 88) o quella della sponda opposta di un laghetto (n. 85). L'ultimo disegno (n. 89) illustra invece una cittadella su un'altura. Sui *versi* dei nn. 84 e 85 sono disegnati gli schemi trigonometrici di rilevamento illustrati sul *recto* (recano rispettivamente i nn. 86 e 87). Lo stacco dei disegni nn. 82 e 83 ha messo in luce, anche in quel caso, altrettanti schemi trigonometrici, entrambi relativi al rilevamento delle diverse sezioni del campanile illustrato sul n. 83 (entrambi a penna e acquerelli a varie tinte, rispettivamente 204 × 271 mm e 204 × 270 mm). La realizzazione di queste tavole – che recano eleganti targhe con indicazioni di riferimento e, in calce, la paternità di Clarici – presenta un grado di accattivante finitezza pittorica, in modo particolare nell'ultima, tanto da far pensare a una serie di disegni di presentazione realizzati come documento relativo alle sue qualità da sottoporre alle autorità milanesi in occasione del suo trasferimento a Milano. Sembrerebbero confermarlo le filigrane presenti in quei fogli che, come è stato rilevato, registrano una cartiera di Fabriano – la terra di origine di Clarici – databile intorno agli stessi anni della sua partenza per Milano, insieme alla tipologia non lombarda di alcuni di quei paesaggi (su Clarici e la rilettura di questi disegni cfr. **Mara 2010**, pp. 86-91, dove, a pagina 89, registra la filigrana con due dardi incrociati con sopra una mazza presente nelle due coppie dei disegni 82-83 e 84-85 [registrata fotograficamente in questa occasione] che è documentata in alcune di quelle carte datate 1576, ma presenti verosimilmente anche prima dato che Clarici, a Milano dal 1570, da quella data avrebbe certamente impiegato fogli di una cartiera milanese).

La presenza così significativa in questo *Codice* di disegni di Tibaldi, Annibale Fontana, Carlo Urbino, Ambrogio Figino oltre che di Clarici è di particolare rilievo in quanto offre uno spaccato della produzione disegnativa a Milano degli ultimi decenni del Cinquecento, serie che lo stesso Clarici aveva verosimilmente potuto ottenere per la sua collezione direttamente da quegli artisti che di sicuro aveva frequentato o incrociato e con i quali condivideva in città l'attività artistica.

Bibliografia

Ripa 1603, p. 63; *Annali* 1881: **Rocco 1939**, pp. 204-205, 207; **Parker 1956**, pp. 49-50, n. 83; **Bean, Stampfle 1965**, p. 63, n. 101; ***Disegni di manieristi lombardi* 1971**, pp. 48-54, nn. 82, 83; **Gere 1971**, p. 84, tav. XXVI; **Scotti 1972**, pp. 67-69; **Scotti 1973**, p. 39, n. 167, tav. 167; **Valerio 1973**; **Gatti Perer 1975**, pp. 33-36, figg. 1, 3, 4; **Coppa 1977**, pp. 143-144; **Scotti 1977**, pp. 221-250, fig. 128; **Macandrew 1980** pp. 251-252, n. 83; **Ruggeri 1982**, p. 59, n. 44; **Perissa Torrini 1987**, pp. 20, 34, 190, 116, n. 94, figg. 76, 79; **Bora 1988**; **Birke, Kertész 1992**, I, pp. 266-267, inv. 474; Bora 1992, p. 360; **Della Torre, Schofield 1994**, pp. 20, 25, 26, 30, 45 nota 6, fig. 15; **Böck 1997**; **Joannides 1998**, pp. 170-171; ***Rabisch* 1998**, *passim*; **Repishti 1998**, pp. 61-65; Venturelli, in ***Rabisch* 1998**, n. 66, p. 270, fig. p. 227; **Hall 1999**, pp. 169-172; **Mara 2010**, pp. 86-91; **Benedetti 2011a**, pp. 327-331, fig. 3; **Benedetti 2011b**, pp. 327-342, fig. 2; **Steen Hansen 2013**, pp. 66-74; **Repishti 2015**.

Relazione di restauro

Conservare l'integrità di 'raccolta di disegni in volume', assegnando il valore di opera a tutto l'insieme nella sua forma attuale, è stato l'approccio scelto per questo intervento di restauro.
Dopo lo studio della struttura del codice e dei rimaneggiamenti subiti nel tempo (Mara 2010, pp. 78-79), la verifica dello stato di conservazione ci ha confermato che il rimontaggio in volume, al termine del restauro, avrebbe consentito di rispettare le condizioni primarie di salvaguardia e conservazione dei disegni, e contestualmente permesso di mantenere il legame fisico e storico tra contenuto e contenitore.
La raccolta si compone di settantasei disegni, di cui settanta applicati al *recto* delle pagine del volume ('pagina' è inteso come l'insieme delle due facce del foglio) e solo cinque sui *versi*. Alcuni fogli supportano un solo disegno, altri due o più, per un totale di quarantaquattro pagine con disegni e undici finali bianche numerate a matita (probabilmente in previsione di ampliare la raccolta), più alcuni frammenti di fogli tagliati o strappati in passato (fig. 1). Quasi tutte le pagine, nel *recto* presentano una doppia numerazione nell'angolo superiore destro: la più antica a inchiostro di tipo metallico (non presente in quattro fogli) e la seconda molto più recente a matita, (assente in tredici fogli). Ogni disegno, è identificato da un numero stampato, posizionato quasi sempre all'angolo inferiore destro. L'osservazione delle differenti numerazioni, a volte non sequenziali, l'assenza di alcune pagine e, la presenza di tre numeri doppi, hanno fatto pensare al rimaneggiamento e successivo assemblaggio di più codici.
Note a matita molto evidenti sulle pagine indicano l'estrazione piuttosto recente di alcuni disegni, mentre scritte a penna antiche, in altri fogli, sono riferite alle attribuzioni.

Stato di conservazione della legatura
La coperta, in tutta pergamena, è decorata da incisioni in oro su entrambi i piatti, il rosone centrale di quello anteriore risulta abraso e poco evidente.
Prima dell'intervento sono state rilevate: un'etichetta moderna con la segnatura applicata sul piatto anteriore; le punte della coperta parecchio indebolite e sfibrate (fig. 2); il cartone dei piatti lacerato e aperto; piccole lacerazioni e indebolimenti lungo i tagli e le cuffie; fori di capitelli passanti e tracce di lacci di chiusura sui piatti. Le carte di guardia, collocate tramite l'identificazione dalle filigrane nella produzione cartaria di inizio Ottocento (quindi molto posteriori alla coperta), erano in buone condizioni e si trovavano apposte sulle porzioni rimaste delle guardie originali. Sulle guardie anteriori erano ulteriormente fissate due carte con annotazioni manoscritte antiche con un'aggiunta moderna (cfr. scheda storico-artistica).
Le pagine, raggruppate in dieci fascicoli erano cucite su quattro fettucce in pergamena. Alcuni fogli risultavano reinseriti successivamente: quattro cuciti a sopraggitto, uno fissato con nastro adesivo. La cucitura, non coeva alla coperta, risultava non più funzionale a causa della rottura di una fettuccia e dell'indebolimento delle altre.

Stato di conservazione delle pagine e dei disegni
Le pagine risultano di due tipologie differenti per spessore e vergatura, ma senza filigrane riscontrabili che ne possano permettere la datazione. Prima dell'intervento numerosi erano i fogli non più integri, a causa della mancanza di porzioni ritagliate per estrarre disegni in occasione di restauri o di esposizioni, come indicato da note a matita molto evidenti (figg. 3-4). Di alcuni fogli, asportati completamente tagliandoli o strappandoli, rimaneva solo una piccola striscia vicino alla piega di cucitura (fig. 1). Numerose pagine non cucite o male inserite (a sopraggitto o con nastri adesivi),

1. Prima del restauro: disegni applicati al recto *e al* verso *delle pagine*

2. Prima del restauro, punta della coperta e tagli delle pagine

3. Prima del restauro, pagina 39 tagliata in corrispondenza del disegno n. 72; nota sulla pagina; disegno n. 71 da ricomporre con disegno n. 37

4. Prima del restauro, frammento della pagina 4, particolare con lo sporco all'angolo di presa di pagina e disegno

5. Prima del restauro, disegno n. 28 a pagina 21 a luce radente, particolare delle ondulazioni

6. Prima del restauro, disegni nn. 37-38 a pagina 28: disegno n. 37 da ricomporre con disegno n. 71

slittate verso l'esterno, risultavano particolarmente danneggiate al taglio anteriore, e in misura meno evidente alla testa e al piede, con danni quali lacerazioni, arricciature, consunzione e piccole lacune (fig. 2). Il taglio delle pagine non seguiva un corretto allineamento a causa di leggere differenze nel formato. Evidenti erano le ondulazioni dei fogli con forti accumuli di polvere negli avvallamenti (fig. 5). Nel punto di 'presa' le pagine erano scurite da deposito di sporco, inglobato nell'untuosità lasciata dalle dita (fig. 4). Gli adesivi usati in abbondanza per l'applicazione dei disegni, avevano lasciato tracce sparse, visivamente deturpanti.

La maggior parte dei disegni era fissata sulle pagine mediante incollaggio lungo i margini. Tranne che per cinque casi in cui il montaggio (a bandiera o con ritaglio di finestra nella pagina) li aveva lasciati a vista, i *versi* erano occultati. È stato però possibile intuire la presenza di disegni e scritte su numerosi *versi*, mediante l'osservazione a luce trasmessa.

Le tecniche dei disegni sono: matite, sia nera (a volte con tocchi a gessetto bianco per i 'lumi') che rossa; inchiostri e acquerelli; i supporti sono per la maggior parte carte vergate chiare, carte cerulee colorite in pasta per otto disegni e carte tinte successivamente alla formatura del foglio per sette, nei quali sono evidenti le tracce di pennellate (figg. 20-21).

I principali danni sui disegni erano:

7. Durante il restauro, pagina 4, pulitura angolo di presa con matita di gomma dura

8. Durante il restauro, gel di agar fluido applicato al verso *della pagina 23*

9. Durante il restauro, distacco della pagina 23 dal verso *del disegno n. 30 dopo applicazione gel fluido di agar*

10. Durante il restauro, disegno n. 59, verso *dopo lo stacco: adesivi da rimuovere*

deformazione superficiale trasmessa dall'ondulazione della pagina (fig. 5); deposito generale di polvere accumulato negli avvallamenti; untuosità e sporco nell'angolo di presa (fig. 4) (solo per quelli applicati in prossimità dell'angolo inferiore destro); depositi di colle sui bordi dei disegni; imbrunimento dei margini per alterazione degli adesivi; leggere abrasioni superficiali causate dallo sfregamento delle pagine; lieve trasferimento di materia grafica sul *verso* della pagina precedente; grinze dovute a incollaggi mal riusciti o per schiacciamento delle ondulazioni. In pochi casi si è riscontrata ossidazione di inchiostri metallici o lacune provocate da attacco di insetti. Un caso particolare era poi quello dei disegni 37 e 71 situati su pagine differenti e distanti tra loro, che in origine erano un foglio unico, tagliato in due all'epoca della composizione del volume per separare le due figure (figg. 3, 6).

Intervento di restauro

La scelta di conservare l'opera nella sua forma di volume, è stata avvalorata, sia dallo studio preliminare, sia dalla conoscenza di alcuni recenti restauri, eseguiti secondo lo stesso criterio (quali ad esempio il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo; l'Album Tiepolo della collezione Horne; il Codice S.I.4 della Biblioteca degli Intronati di Siena). Anche la scucitura, necessaria per poter procedere agli interventi, è stata affrontata senza il timore di compromettere l'aspetto originario, vista la presenza di cucitura non originale e dei numerosi rimaneggiamenti subiti dai fogli. Una dettagliata documentazione fotografica delle pagine nella loro sequenza e un'ulteriore numerazione a matita per ricostruirne l'ordine esatto hanno preceduto la scucitura.

La prima operazione eseguita sia sulle pagine sia sui disegni, differenziandone le modalità, è stata la pulitura a secco, necessaria per evitare di veicolare lo sporco superficiale tra le fibre della carta, fissandolo in modo irreversibile durante le successive operazioni a umido. Le pagine sono state trattate con gomme wishab bianche, specifiche per materiale cartaceo, che hanno permesso di asportare gli evidenti depositi incoerenti di polvere superficiale. Tutte le scritte e le note sulle pagine sono state conservate per il loro valore storico, schiarendo però con la pulitura le note a matita, per renderle meno invasive. L'uso di matite di gomma dura è stato di ausilio per alleggerire lo sporco più resistente e per inter-

11. Durante il restauro, disegno n. 59 scoperto al verso*, dopo la rimozione degli adesivi; in evidenza lacune da 'pesciolino d'argento'*

12. Durante il restauro, disegno n. 14, distacco dei pentimenti con gel rigido di agar

13. Durante il restauro, disegno n. 14 con pentimenti staccati; note a matita

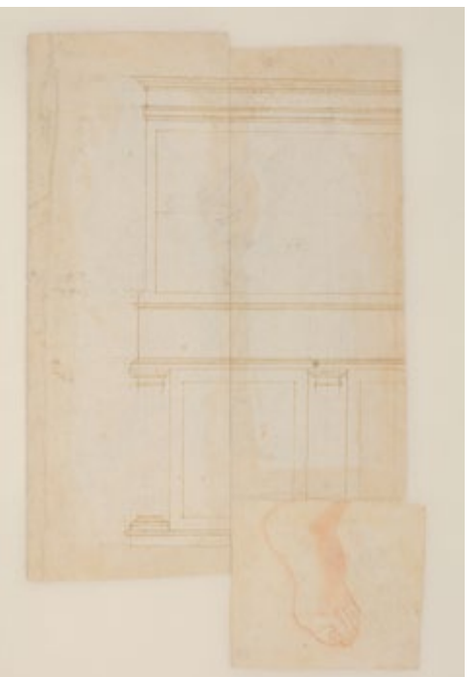
venire sui punti di presa fortemente scuriti (fig. 7). Piccoli grumi e impurità degli adesivi fuoriusciti dagli incollaggi sono stati asportati meccanicamente con la punta del bisturi. Dove non era sufficiente agire a secco, è stato utilizzato gel acquoso di Klucel G al 4%, applicato a impacco e rimosso a tampone.

La pulitura dei disegni è stata eseguita con sistemi ancora più leggeri per non interferire con la materia grafica: l'uso di gomma naturale vulcanizzata utilizzata solo in appoggio, senza sfregamento, ha permesso di rispettare anche le aree disegnate con tecniche incoerenti. La matita di gomma dura è stata utilizzata solo in piccole aree di fondo non disegnate.

Passando al distacco dei disegni, si è deciso di intervenire solo per quelli che rientravano in due casistiche specifiche: 1) presenza di forti grinze sulle pagine del volume e tensione sul foglio applicato, causate da erroneo incollaggio, con ripercussione sia sul disegno stesso sia su quello successivo; 2) presenza di disegni (o scritte) al *verso*, coperti dalla pagina del volume. Casi a sé stanti erano quello dei quattro pentimenti riscontrati sul disegno 14 (cfr. scheda storico-artistica), di cui è stato richiesto lo stacco per visualizzare la versione sottostante, e quello dei disegni 37 e 71 (figg. 3, 6), da ricomporre in un unico foglio. Dopo le prove preliminari di stabilità delle tecniche, gli stacchi sono stati eseguiti mediante umidificazione controllata con gel fluido e tiepido di agar, steso a pennello sul *verso* in corrispondenza delle aree incollate interponendo strisce di Rayon Paper, proteggendo con Melinex, e lasciando in azione dieci minuti (fig. 8). Per il disegno 76,

14. Durante il restauro, disegni nn. 71 e 37 accostati dopo lo stacco dalle rispettive pagine

15. Durante il restauro, giunzione dei disegni nn. 71, 37, 73



16. Durante il restauro, verso dell'insieme dei disegni nn. 71, 37, 73, con 'falso margine' applicato ai bordi

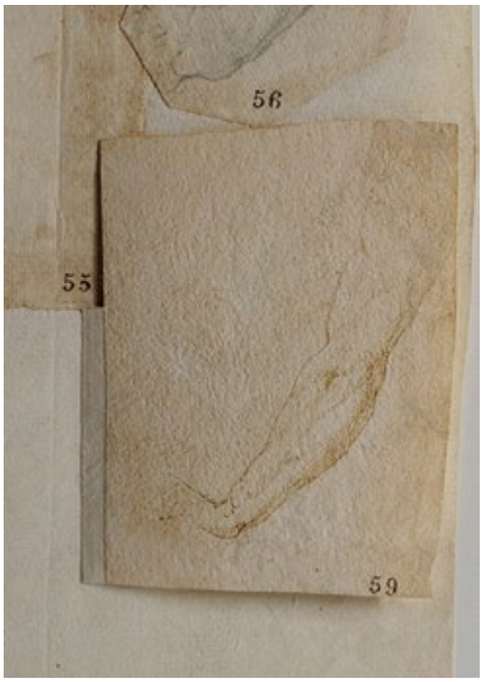
17. Durante il restauro, preparazione del grande inserto a pagina 45

18. Durante il restauro, fissaggio del grande inserto a pagina 45

molto delicato per la presenza di inchiostro metallo-gallico e di margini particolarmente fragili, è stata eseguita la velinatura preliminare dei bordi con strisce di Rayon Paper e Klucel G in soluzione alcolica, per non attivare la solubilizzazione dell'inchiostro con adesivi acquosi. Il gel di agar fluido è stato scelto per la sua facilità di applicazione a pennello, che permette di circoscrivere l'area da trattare; l'umidità controllata e il calore apportati hanno consentito il rigonfiamento rapido degli adesivi evitando il passaggio dell'umidità alla carta e alle tecniche grafiche. La separazione della pagina dal *verso* del disegno si è ottenuta gradualmente con l'ausilio di spatoline metalliche, lasciando il disegno sempre in piano evitandogli pericolose torsioni e stress (fig. 9). I vecchi adesivi rimasti al *verso* (paste di farine piuttosto grezze, piene di piccole impurità) che occultavano parte dei disegni riscoperti (fig. 10), sono stati ulteriormente rigonfiati con ripetute applicazioni di gel, fino ad arrivare alla loro quasi totale rimozione (fig. 11). In molti casi erano presenti vari strati di adesivo (segno di più incollaggi in momenti diversi), anche a copertura di tutta la superficie. Per il distacco dei pentimenti del disegno 14 è sempre stato usato il gel di agar, ma in forma rigida, posto al *recto* e sagomato esattamente come i frammenti da separare (figg. 12-13). Alcuni test a campione per la misurazione del pH sulle carte delle pagine, hanno permesso di rilevare valori molto vicini alla neutralità, consentendo di evitare trattamenti di deacidificazione. Si è potuto passare direttamente al rinsaldo di strappi, al rinforzo di pieghe e risarcimento di lacune, sia per le carte dei disegni sia per le pagine del volume. Sono stati usati veli di carta giapponese Paper Nao RK2 per la giunzione di strappi, oltre che per la ricomposizione dei disegni 37 e 71 uniti poi al 73 (che era a contatto in origine) (figg. 14-16); velo giapponese Kami W7/1, più leggero del precedente, per il rinforzo delle pieghe di cucitura; carte giapponesi Kami W1 o W14 per gli inserti di piccole lacune e/o

19. Durante il restauro, disegno n. 28 a pagina 21, luce radente, dopo la spianatura

21. Durante il restauro, disegno n. 29 montato con brachette sulla pagina 22; tracce di pennellate della tintura della carta



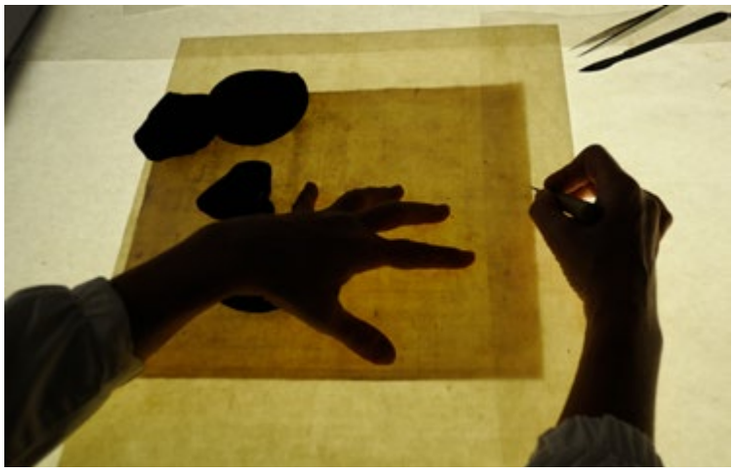
*22. Durante il restauro, disegno n. 59 montato con brachetta (*recto*)*

20. Durante il restauro, brachette di montaggio per il disegno n. 29; tracce di pennellate della tintura della carta

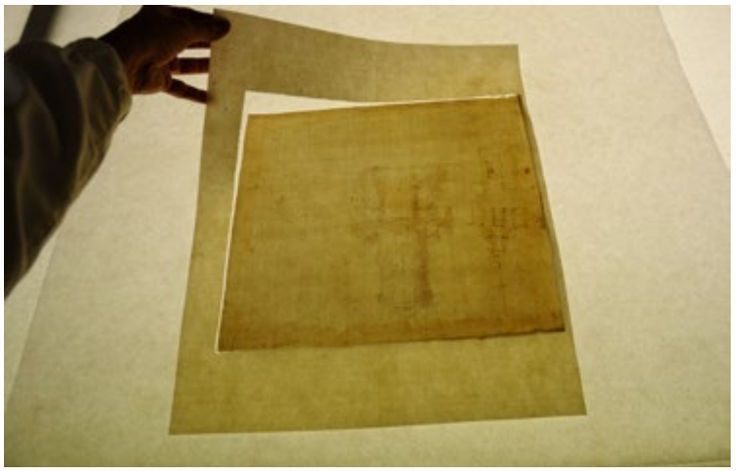
*23. Durante il restauro, disegno n. 59 montato con brachetta (*verso*)*

polpa di carta nei fori di cucitura. Per le grandi mancanze nelle pagine tagliate è stata utilizzata carta occidentale da conservazione Ruscombe Paper Mill Offwhite Pale Broad Laid, scelta in base al colore, vergatura e grana superficiale (figg. 17-18). Come adesivi sono stati utilizzati la metilcellulosa per il rinforzo della piega di cucitura e la pasta di amido giapponese modificato Jin Shofu (esente da amido e quindi inattaccabile dai microorganismi) per tutti gli altri interventi descritti.

La spianatura, sia dei disegni sia delle pagine libere o con disegni applicati, è stata ottenuta dopo una leggera umidificazione per osmosi con Gore-Tex; un primo rilassamento su tavola aspirante e una successiva asciugatura su tavola; è stata poi posta una seconda membrana Gore-Tex asciutta con il lato pelo appoggiato al *recto* del foglio per assorbire l'umidità senza pressione; in seguito è stata effettuata la stabilizzazione sotto peso delle carte quasi asciutte (fig. 19). I piccoli inserti



24. Tavola luminosa: preparazione falsi margini per il disegno n. 78



25. Tavola luminosa: applicazione falsi margini per il disegno n. 78

26. Durante il restauro, disegno n. 30 con falsi margini in appoggio sulla pagina 23, prima della cucitura

sono stati intonati con ritocchi ad acquerello, eseguiti a tratteggio solo per i disegni. Dopo la spianatura, i disegni staccati sono stati ricollocati nelle posizioni originarie, seguendo differenti modalità. Quelli con *verso* non disegnato sono stati rimontati sulle pagine fissando completamente i margini con brachette di carta giapponese Kami W17, utilizzando Klucel G in soluzione alcolica (figg. 20-21). Per permettere di visualizzare i *versi* riscoperti sono stati adottati due sistemi: per i disegni di piccole dimensioni è stato utilizzato il montaggio 'a bandiera' con l'ausilio di una brachetta laterale in carta giapponese (figg. 22-23); lo stesso sistema sarebbe stato pericoloso per i disegni di grandi dimensioni (per il rischio della formazione di pieghe nello sfogliare il volume). Si è quindi deciso di inserire i formati più grandi in 'falsi margini' di carta giapponese Paper Nao K 148 di grammatura inferiore a quella dei disegni e di colore in accordo a quello delle pagine del volume (figg. 24-25). Le dimensioni date all'insieme sono leggermente inferiori rispetto a quelle della pagina (o mezza pagina) su cui poggiano, in modo da lasciare visibili i numeri in alto e la coloritura del taglio anteriore e del piede della pagina, e non interferire visivamente con l'aspetto originario (fig. 26). La parte sinistra del falso margine è stata in seguito cucita con il fascicolo per consentire la visualizzazione del *verso* sfogliando il falso margine sostenendolo con la pagina. Per quanto riguarda i quattro pentimenti del disegno 14, si è deciso di documentare fotograficamente in dettaglio le versioni sottostanti (cfr. scheda storico-artistica), ma di montare 'a bandiera' (con brachetta laterale) solo il frammento a destra, che copriva una versione ben definita a inchiostro. Gli altri tre sono stati invece riapplicati, fissandone i margini con Klucel G in alcol, in quanto la sagomatura e l'area di appoggio non consentivano un montaggio a bandiera in sicurezza, inoltre le versioni sottostanti erano costituite solo da lievi tracce a matita.

Gli interventi sulle carte di guardia e sulle carte con annotazioni hanno compreso: la pulitura a secco con gomma wishab bianca; il distacco delle due carte con annotazioni, dopo tamponamento localizzato agli angoli di fissaggio con metilcellulosa al 2% e con l'ausilio di spatole metalliche (previo controllo di tenuta della mediazione grafica); il distacco delle controguardie mediante umidificazione con Gore-Tex; il fissaggio temporaneo degli inchiostri; la pulitura per via umida sia delle carte di guardia sia delle due carte con annotazioni; ricollatura a pennello con Tylose MH 300 P al 2% e spianatura. Per la coperta si è proceduto con il distacco dell'etichetta con la segnatura, mediante tamponamento con metilcellulosa al 2%; il trattamento con una soluzione detergente e idratante, composta da 30% di acqua di calce, 2% di olio di piede di bue, 1% lanolina anidra in soluzione alcolica; il risarcimento delle lacerazioni alle punte dei piatti con rinforzo del cartone di supporto con pasta di cellulosa adesa con colla mista (85 % di Tylose MH 300 P al 5% + 15% Plextol B 500) e, infine, il rinforzo dei tagli della coperta con velo di pergamena adeso con Klucel G al 5% in soluzione alcolica.

Si è quindi provveduto al restauro finale delle cuffie e degli angoli, con innesti in pergamena adesa con la colla mista indicata. L'intervento è stato completato con la ricomposizione finale delle pagine nella sequenza originaria e il rifacimento della cucitura come la precedente; il reinserimento delle carte di guardia; la riapposizione dei fogli con annotazioni e il riposizionamento della coperta. Al termine dell'esposizione il volume sarà riposto in una scatola a conchiglia, realizzata su misura in cartone per la conservazione Klug e rivestita esternamente in tela canapa, su cui è stata apposta l'etichetta rimossa dalla coperta.

Bibliografia

Montalbano, Piccolo 1994, pp. 88-92, 157-158; **Mara 2010**, pp. 74-118; **Kondo, Michelozzi, Rigacci 2016**, pp. 15-18; **Pace 2017**, pp. 365-380.

56. *Mantello cerimoniale* tupinambá
fine del XVI - inizio del XVII secolo

tecnica/materiali
penne su rete a filet di fibre di cotone

dimensioni
161 × 133 cm;
cappuccio alt. 26 cm

provenienza
popolazione indigena dei Tupinambá (Brasile); principe Federico Landi; collezione Manfredo Settala; eredi Settala, inizio XVII secolo

collocazione
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (inv. 2605)

scheda storico-artistica
Laura Paola Gnaccolini

relazione di restauro
Guia Rossignoli

restauro
Guia Rossignoli

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano)

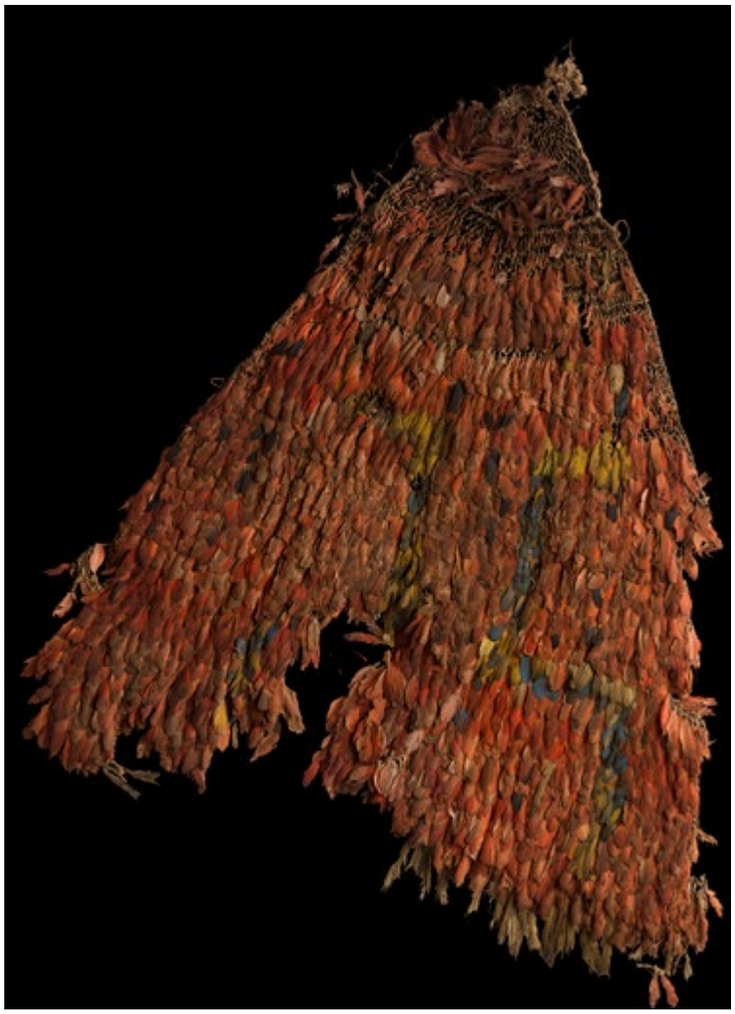
Scheda storico-artistica

Il mantello si presenta come un manufatto di forma triangolare (trapezoidale, se si esclude il cappuccio) realizzato legando una ad una le penne (con il calamo piegato) di *Guara rubra (Ibis rubra)* – caudali e remiganti secondarie – sui nodi di una rete a filet (cordoncino di cotone a due capi, le cui maglie sono annodate a rombi regolari) lavorata in crescendo a partire dal cappuccio (**Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, pp. 127-131, 138-140, n. 8), secondo una tecnica documentata nel XVII secolo presso la tribù dei Tupinambá in Brasile (**d'Abbeville 1614**, p. 273; **Piso, Marcgrav de Liebstadt 1648**, pp. 270-271 in **Métraux 1928a**, p. 146; **Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, p. 140, n. 9). L'orlo inferiore è rifinito con un cordone ritorto a quattro capi inserito nell'ultima maglia di filet del mantello; allo stesso modo sono trattati i bordi laterali; il cappuccio è rifinito con un cordone a 6 capi, che serviva per stringerlo; ai lati del cappuccio partono due cordoni ritorti a 4 capi (uno di 14, cm l'altro di 19 cm), che servivano per allacciare il mantello sul collo e indossarlo. Dal vertice del cappuccio esce un ciuffo di cordoncini annodati a gruppi di quattro; per ogni gruppo due cordoncini portavano ciascuno una penna gialla di *Ara*, fissata grazie a vari giri di legatura degli altri due cordoncini: purtroppo questa parte è la più danneggiata del mantello e possiamo immaginare l'effetto finale del ciuffo di penne solo da un acquerello di inizio Ottocento, realizzato probabilmente da Jean-Baptiste Debret, che raffigura tra gli altri un indigeno con un mantello identico a quello dell'Ambrosiana, persino nell'originale disegno geometrico creato sul retro grazie all'inserimento di penne azzurre e gialle di *Ara ararauna* e verdi di *Amazonas æstiva* (***Mvsævm Septalianvm* 1984**, p. 83), che doveva probabilmente alludere a un uccello stilizzato (A.J. Buono, in *Pinacoteca Ambrosiana*, p. 48). Come risulta anche dalla più antica testimonianza grafica che abbiamo del raro mantello ambrosiano, fatta realizzare intorno alla metà del Seicento da Manfredo Settala ad un artista milanese suo contemporaneo a illustrazione del catalogo dei beni della sua straordinaria collezione (oggi Modena, Biblioteca Estense, Ms Càmpori 338=γ.H.1.21, c. 5*r*), esso era completato nella parte bassa da una striscia di penne gialle o senape oggi molto lacunosa, mentre si conservano ancora le penne nere (timoniere sempre di *Guara rubra*) che, come macchie di colore sparse, ornano in prevalenza i due bordi laterali. Lo stato di conservazione molto precario precedente l'intervento di restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni* non ne consentiva l'esposizione al pubblico.

Il mantello fece il suo ingresso nella collezione di Manfredo Settala per dono del principe del Sacro Romano Impero Federico Landi, un personaggio di spicco per l'epoca, abile diplomatico che reggeva uno stato autonomo tra le potenze che si spartivano l'Italia nella zona dell'Appennino piacentino (valli del Taro e del Ceno). Legato alla Spagna anche per motivi familiari (la madre era Giovanna di Cordova e Aragona: ***Archivio di Piacenza* 2014**, p. 8), per la fedeltà agli Asburgo ottenne da Filippo II la cittadinanza milanese, fu nominato da Filippo III commissario imperiale per i feudi italiani e ricevette da Filippo IV il collare del Toson d'oro (**Signorotto 2014**, pp. 7-8). Nel 1607 partecipò a Milano alle feste in onore della nascita dell'erede al trono di Spagna (**Parona 1607**, p. 3); nel 1615 e nel 1616 è documentato in diretta relazione con Federico Borromeo, in occasione di matrimoni di familiari. Il mantello giunse in dono a Settala insieme a un diadema e una cintura ugualmente di penne di *Ibis rubra* e una sonagliera di semi di *Thevetia neriifolia* o *Ahouai* (Modena, Biblioteca Estense, Ms Càmpori 338=γ.H.1.21, cc. 5*r*, 6*r*, 7*r*, 63*r*; **Aimi 2012**, figg. 7-9), che facevano parte del medesimo corredo rituale (**Terzaghi 1664**, p. 91 nn. 3-4). Nella didascalia di suo pugno che accompagna il disegno Settala ne precisa la provenienza dal gruppo et-

Prima del restauro, particolare delle penne del mantello

530 *Dopo il restauro*



Prima del restauro

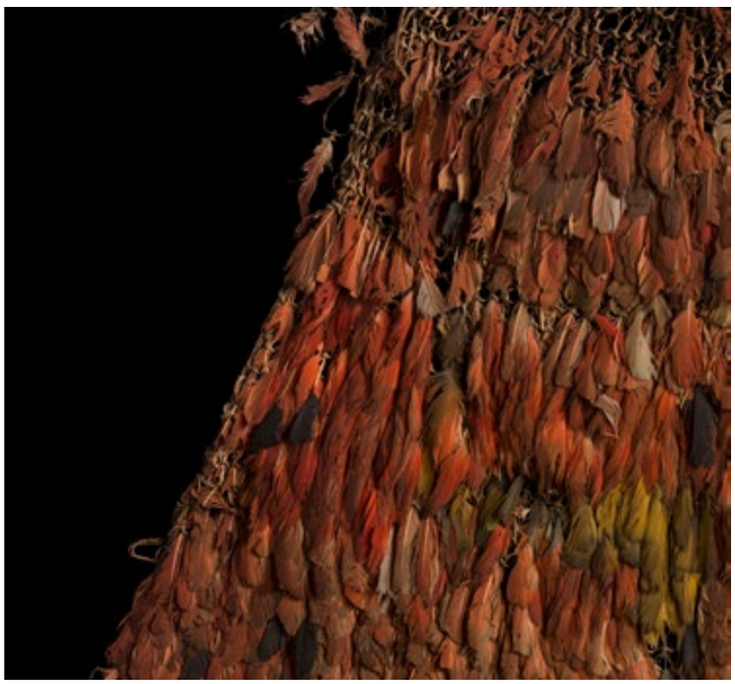
Jean-Baptiste Debret (?), Indigeni *tupinambá, acquerello, inizio del XIX secolo*

Illustrazione del mantello in Disegni originali che sono descritti nell'Opera scritta in latino dal Dott. Fis. Collegiato Paolo Maria Terzago, tradotta in Italiano con un aumento dal Dott. Fis. Pietro Francesco Scarabelli stampata in Voghera nel 1666*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Càmpori 338*=γ *H 1.21, c. 5r*

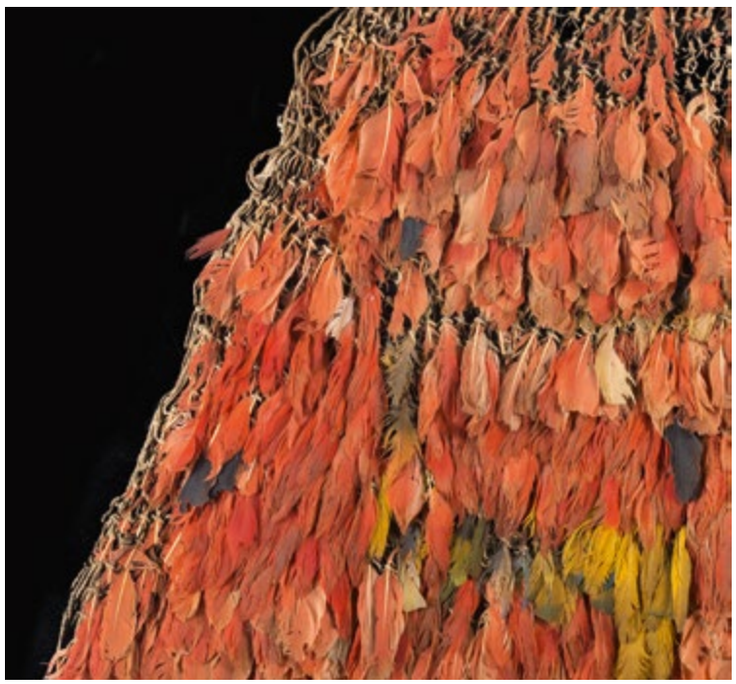
nico dei Tupinambá, per confronto con i mantelli di questa popolazione riprodotti nelle incisioni in rame che illustravano il volume di Theodor de Bry (1592, p. 228), anche se il tipo di mantello riprodotto del libro, di forma rettangolare, richiama assai più che il manufatto qui in discussione il mantello ugualmente di provenienza *tupinambá* un tempo appartenente alla collezione di Cosimo de' Medici e oggi conservato al Museo di Storia Naturale di Firenze (Sezione di antropologia ed etnografia, inv. 281, cfr. **Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, pp. 121- 142), sul quale si veda più avanti nel testo.

«Nel XVI secolo l'etnonimo Tupinamba veniva indistintamente attribuito a tutte le popolazioni di indigeni che parlavano una delle lingue del ceppo Tupí-Guaraní, distribuite [lungo tutta la costa] nei territori compresi tra la foce del Rio delle Amazzoni e lo stato di São Paulo. Queste popolazioni accomunate dalla lingua, occupavano aree molto distanti ed erano divise in numerosi gruppi locali, spesso in guerra tra loro» (**Camperio Ciani *et al.* 2015**, pp. 15-16, 17, n. 1).

Considerato fin dall'inizio della sua storia collezionistica un pezzo unico straordinario (e come tale riprodotto anche in bella vista nell'incisione di Cesare Fiori che illustra il Museo Settala in occasione dell'edizione italiana della guida della collezione, stampata a Tortona nel 1666; **Scarabelli 1666**), testimonia in maniera evidente tutto l'interesse che le scoperte e le esplorazioni geografiche nelle Americhe (**Fogolari 1900**, p. 110) avevano acceso in Europa, nei



Prima del restauro, particolare delle penne del mantello



Dopo il restauro, particolare delle penne del mantello (dopo la pulitura)

Prima (a destra) e dopo (a sinistra) il restauro, particolare delle penne del mantello (prima e dopo la pulitura con il laser)

confronti delle popolazioni indigene del Sud America e dei Tupinambá in particolare, anche a seguito delle descrizioni piuttosto crude di alcuni testimoni dell'epoca, confermate dalle missive e dagli scritti dei religiosi, che ne avevano decretato la fama di spietati cannibali del Nuovo Mondo, avversi in particolare ai portoghesi, e invece alleati dei francesi, con i quali intrattennero anche rapporti commerciali. Si tratta in particolare, per citare le fonti principali, degli scritti del tedesco Hans Staden, prigioniero nel 1545 per nove mesi dei nativi; dei francesi André Thevet, frate e cosmografo del re di Francia, in Brasile tra il 1540 e il 1554; dell'ugonotto Jean de Léry, in Brasile nel 1555; dei padri Yves d'Evreux e Claude d'Abbeville, che parteciparono alla spedizione organizzata dal governo francese con scopi coloniali nel 1612; e dei portoghesi Pero de Magalhães Gândavo, storico e cronista, e Gabriel Soares de Sousa, agricoltore e imprenditore, che scrissero nel terzo quarto del XVI secolo; oltre ai gesuiti Manuel da Nóbrega, primo padre provinciale, José de Anchieta (in Brasile dal 1553) e Fernão Cardim, che scrisse tra il 1583 e il 1601 (sulle fonti cfr. **Métraux 1928b**, pp. 2-3, 124 n. 1, 239-252; **Fausto 1998**, pp. 393-394).

Seguendo le descrizioni dei testimoni oculari diverse erano le cerimonie che scandivano la vita di questi indigeni, che nella loro nudità usavano dipingersi il viso e il corpo con tinture naturali (come il nero con sfumature azzurre che ricavavano dal *jenipapo* o il rosso aranciato dall'*urucu*) e si ornavano di penne di uccelli (in particolare *Ibis rubra* e struzzo), che incollavano direttamente al corpo tramite un unguento ottenuto da un pianta locale o miele o sui capelli (con cera o gomma). Oppure utilizzavano le penne per ornamenti da legare all'altezza dei fianchi (come il circolo di penne di struzzo legato sulle natiche utilizzato in guerra o durante alcune cerimonie, l'*enduape*), copricapi più o meno complessi (dai diademi di piume, *akangetar*, una sorta di cappucci o parrucche di piume detti *acangaop* o *acan-assoyaue*, che potevano allungarsi fin sulle spalle, come quello illustrato dal naturalista bolognese Ulisse Adrovandi: **Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, fig. 7) o mantelli di varie lunghezze e fogge, detti *assoyäue* (**d'Abbeville 1614**, pp. 273-275), che arrivavano a mezza coscia o fino alle ginocchia. Una mantellina corta era vestita ad esempio dagli indovini (i *caraíbi* o *pagé*) che recavano le *maracá*, realizzate con un frutto grande circa quanto una zucca (che veniva svuotato lasciando una fessura a mezzaluna e riempito di sassolini, adornato da piume e fissato su un bastone), che gli indigeni veneravano ritenendo che ospitassero, dopo le opportune cerimonie, gli spiriti della preveggenza (cfr. **Staden 1994**, pp. 187, 191-195).

Le relazioni con gli altri gruppi indigeni della zona erano molto bellicose e la loro attività prevalente sembra fosse quella di organizzare spedizioni per catturare dei nemici da uccidere e mangiare come pratica rituale pubblica, nell'ottica di perpetuare una continua vendetta dei loro parenti e alleati uccisi. Questo comportamento ha interessato gli etnologi che si sono occupati di queste popolazioni (**Fernandes 1963**) e che hanno cercato di spiegarne le ragioni alla luce della loro visione mitica della storia, come una ricerca della 'Terra senza Male', luogo di

Prima del restauro, il cappuccio del mantello

Dopo il restauro, il cappuccio del mantello (dopo la pulitura)

assenza di fatica, di abbondanza e di immortalità, insieme luogo fisico ed escatologico, che solo i guerrieri potevano conquistare tramite la pratica cannibalica (**Métraux 1928b**, pp. 124-159, 201-224; sulla possibile ricostruzione del mito *tupinambá*, drammatizzato durante il rito, si rimanda a Mussa 2009). Il rituale serviva inoltre a rinsaldare i legami sociali tra i vari villaggi alleati, creando una sorta di rete di comunità collegate (**Fausto 1998**, pp. 383-390). I nemici catturati venivano portati al villaggio e qui tenuti per un periodo che poteva variare da pochi giorni a diversi anni, durante il quale, dopo essere stati accolti come nemici destinati alla vendetta futura, erano ospitati nella capanna di chi li aveva catturati, che era tenuto a dare loro una sposa (dalla quale potevano avere dei figli, che venivano o meno sacrificati con lui). Il prigioniero era mostrato ad amici e parenti, anche di altri villaggi, che erano poi invitati al festino cannibalesco, evento centrale della vita sociale *tupinambá*. Un mese o due prima della data stabilita per l'esecuzione iniziava una sorta di processo di 'ri-inimicizia' del prigioniero, per il quale spesso si inscenava un finto tentativo di fuga. La festa iniziava alcuni giorni prima dell'esecuzione, con l'arrivo di amici e parenti, e diversi rituali di danze e canti che si protraevano finché durava la bevanda alcolica, *caouin*, preparata appositamente per l'occasione dalla fermentazione delle radici di manioca dolce. Si procedeva quindi colorando di bianco una grossa corda appositamente tessuta, la *mussurana*, e il prigioniero veniva rasato e dipinto di grigio, mentre le donne cantavano e lo vegliavano per la notte. In un momento prestabilito il condannato, legato al collo, doveva lanciare pietre, frutti, cocci di ceramica, per mostrare la sua ferocità e il suo coraggio, alle donne dipinte di nero, che lo schernivano a turno. Giunto il giorno dell'esecuzione, poco dopo l'alba, veniva legato all'altezza del ventre con la *mussurana*, tenuta nei due capi dagli *indios* in attesa del carnefice. Questi giungeva scortato da parenti e amici che cantavano e suonavano flauti o tamburi. Presentava il corpo dipinto di bianco e il viso di rosso, sulla testa portava una parrucca di piume, sulla fronte un diadema di piume e simili alle braccia e alle cosce, sulle reni un'enorme ruota di piume di struzzo ed era tutto avvolto da un mantello di penne rosso fiammante di *Ibis rubra*; il suo incedere imitava un uccello rapace che si avvicina alla preda (**Métraux 1928b**, pp. 151-152). Si inscenava quindi una sorta di recita con un dialogo rituale tra la vittima e il carnefice (e mi domando in proposito se non possa riferirsi a un lontano ricordo di questo rituale l'esperienza capitata negli anni Trenta a Claude Lévi-Strauss ospite presso i Tupi kawahib, "eredi" dei Tupinambá, con il capo villaggio che per due notti di seguito, "posseduto dallo spirito", recita un dramma con molte voci con almeno dodici personaggi diversi, il cui protagonista era un uccello, lo *japim*, che si conclude poi con un tentativo di uccisione, cfr. **Lévi-Strauss 1960**, pp. 347-348). Un cerimoniale complesso riguardava anche i passaggi della mazza rituale (nella collezione Settala ce n'erano due esemplari, cfr. **Terzaghi 1664**, p. 92, nn. 1-2; **Aimi, Laurencich Minelli 1983**, p. 22), preparata diversi giorni prima e appositamente decorata, che veniva porta da un anziano carnefice. La *mussurana* veniva infine serrata e tutto si concludeva con un colpo mortale sul cranio del malcapitato e successivo smembramento e banchetto: se la vittima era morta con coraggio raggiungeva anch'ella il suo 'paradiso' (**Staden 1994**, pp. 202-206; **Fausto 1998**, pp. 391-393). Fernão Cardim (tra il 1583 e il 1601) paragona poeticamente il *matador*, che compie la danza reggendo i lembi del mantello simili ad ali d'angelo, a una colomba, per il corpo ricoperto di argilla bianca (**Cardim 1939**, p. 165).

Sulla base di queste testimonianze ritengo quindi che il magnifico mantello oggi all'Ambrosiana fosse destinato al protagonista della cerimonia, che era il centro della vita sociale *tupinambá*: l'identificazione non contrasta con la presenza degli altri ornamenti cerimoniali giunti a Settala (oggi purtroppo perduti), tra cui la cintura (**Denis 1838**, pp. 29-30) – oltre ai sonagli destinati agli astanti che cantano e danzano – e viene anzi confermata dalla descrizione che di questa parte del corredo cerimoniale aveva fatto **Scarabelli** (1666, p. 184, n. 4): «cingolo con cui si legavano i sacerdoti indiani, e corona lavorata medesimamente di piume, per ornamento del capo de' Sagrificij». Invece il mantello di forma rettangolare rosso a macchie nere a quinconce di Firenze citato in apertura, per il quale è stata prospettata l'ipotesi potesse trattarsi di un drappo funebre (**Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, p. 136), non confortata dalle fonti, che per la sepoltura parlano dell'uso di tumulare i corpi nelle loro amache (**Métraux 1928a**, pp. 271-273), va probabilmente messo in relazione con i mantelli rettangolari indossati dai *caraíbi* durante la cerimonia guerriera che si svolgeva ogni tre anni, secondo la testimonianza di Jean de Léry che vi assistette, quando cinque o seicento guerrieri, divisi in tre schiere diverse «formavano un cerchio immenso senza mutar sito, raccontavano man a mano le loro ge-

sta in un canto grave e misurato [...] dipinti di nero e rosso, conservano tutti atteggiamento serio e raccolto, vicini uno all'altro, senza tenersi per mano; ognuno ha la mano destra posata sull'anca e l'altra pendente. Per un moto d'oscillazione che si comunica ad ogni ballerino, il corpo s'inchina e rialzasi a vicenda; la gamba ed il piè destro si agitano al muoversi dei *maracá*. Tutto ad un tratto s'alza dalla moltitudine un coro armonioso: sono le voci che celebrano la gloria degli antenati e che invitano i guerrieri a nuovi combattimenti. Allora tre *Caraibi*, vestiti co' lor mantelli di piume, depongono l'instrumento sacro, e armati d'una specie di pipa, inondano ogni guerriero coi vapori inebbrianti del *petun* [tabacco], invitandolo a ricevere lo spirito di forza per vincere i nemici» (**Denis 1838**, p. 23; cfr. anche **Métraux 1928b**, pp. 189-191). Si tratta, per chiudere il cerchio di questo breve *excursus*, del rituale guerriero (che vedeva protagonisti gli *indios* ornati con gli *enduape*) illustrato nell'incisione di de Bry citata nella didascalia apposta al disegno del mantello da Manfredo Settala.

Bibliografia

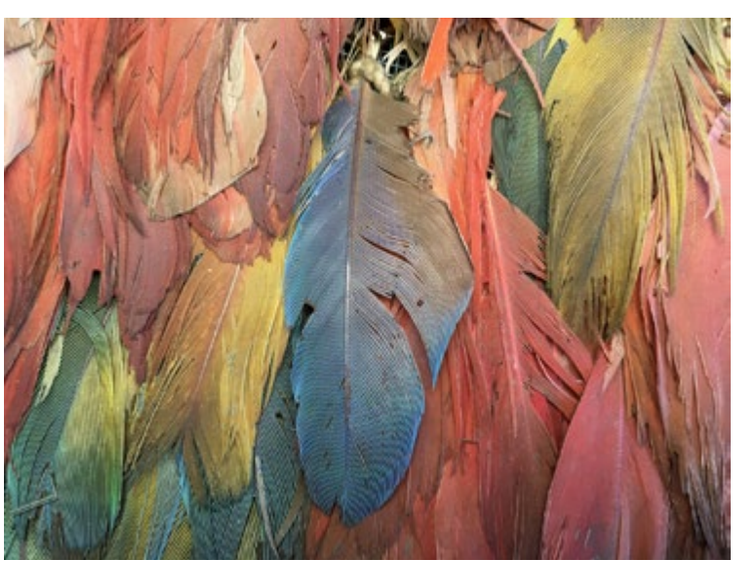
Modena, Biblioteca Estense, Ms Càmpori 338=γ.H.1.21, c. 5*r*; **Terzaghi 1664**, p. 91, n. 3; **Scarabelli 1666**, p. 184, n. 3; **Pigafetta 1800**, p. 19; **Galbiati 1926**, p. 1030; **Galbiati 1928**, pp. 510-515; **Calberg 1939**, p. 128; **Laurencich Minelli, Ciruzzi 1981**, pp. 123, 134-135, 136, n. 7, 138-139, n. 8; **Aimi 1983**, pp. 168, 170-173; **Aimi, Laurencich Minelli 1983**, pp. 20-21; ***Mvsævm Septalianvm* 1984**, pp. 37, 65, 83, tav. VI; **Aimi, Bassani 1986**, pp. 39-40; **Navoni 2000**, pp. 216, 218; A.J. Buono, in **Pinacoteca Ambrosiana 2010**, pp. 48-51, cat. 1979; **Aimi 2012**, pp. 159-160; **Buono 2015**, p. 181; **Buono 2016**, p. 245, n. 21.

Relazione di restauro

Il mantello *tupinambá*, un manufatto realizzato in penne variopinte fissate su una struttura a rete – la classica rete da pesca, tecnicamente definita 'filet' – di 161 cm d'altezza e 133 cm d'ampiezza, si trovava in condizioni conservative precarie principalmente a causa di estese lacune e deformazioni generate da rimaneggiamenti effettuati in epoche imprecisate. Lo studio della sua forma originaria e delle caratteristiche strutturali è stato imprescindibile, a fianco delle indagini diagnostiche, per la scelta del più indicato metodo d'intervento conservativo ed espositivo. Pertanto si evidenziano, insieme alle analisi scientifiche eseguite e al lavoro svolto, alcuni elementi emersi avendo potuto indagare microscopicamente, per un tempo prolungato, ogni centimetro di quest'opera eccezionale.

Il *verso* del manto mostra la sua struttura (fig. 1): è interamente in filato di cotone (presumibilmente *Gossypium brasiliensis o Gossypium peruvianum)* dalla tonalità ecrù-nocciola privo di qualsiasi traccia di tintura, ha forma trapezoidale culminando quasi in una punta costituita dal cappuccio da cui si avvia l'intera lavorazione. Sulla sommità le maglie si avvolgono attorno a un filo a forma di anello, che confluisce in una sorta di groviglio di fili, originariamente issato sopra la testa di chi indossava l'indumento. Tale nodo (13 × 7 cm ca) è costituito da un numero imprecisato di filati legati tra loro in intrecci e annodature, le cui terminazioni sono piccoli riccioli, rimasti avvolti se pur vuoti, che un tempo annodavano delle penne gialle: a testimonianza di ciò ne rimangono soltanto una spezzata e una porzione priva di barbe, barbule e amuli, ovvero le diramazioni attaccate all'ossatura centrale denominata rachide. All'interno del groviglio sono venute alla luce tre pietre, o agglomerati di materiale indefinito, forate e inserite in distinti filati, la più grande delle quali è di forma ovoidale (0,9 × 0,7 cm). La rete è costituita da un filato (due capi, torsione Z) che si annoda in rombi (ca 3,5 × 2 cm l'uno), alla punta inferiore di ognuno dei quali è stato ancorato il calamo piegato di una penna, ovvero l'estremità cilindrica e vuota che sta infissa nella cute dell'animale. Ogni calamo è a sua volta fissato attraverso l'annodatura, per l'intera ampiezza del manto, di un filo passante (due capi, torsione Z), che è lo stesso robusto filato usato per eseguire la rete. I due lati perimetrali sono frastagliati, avendo perso nel senso della lunghezza fino

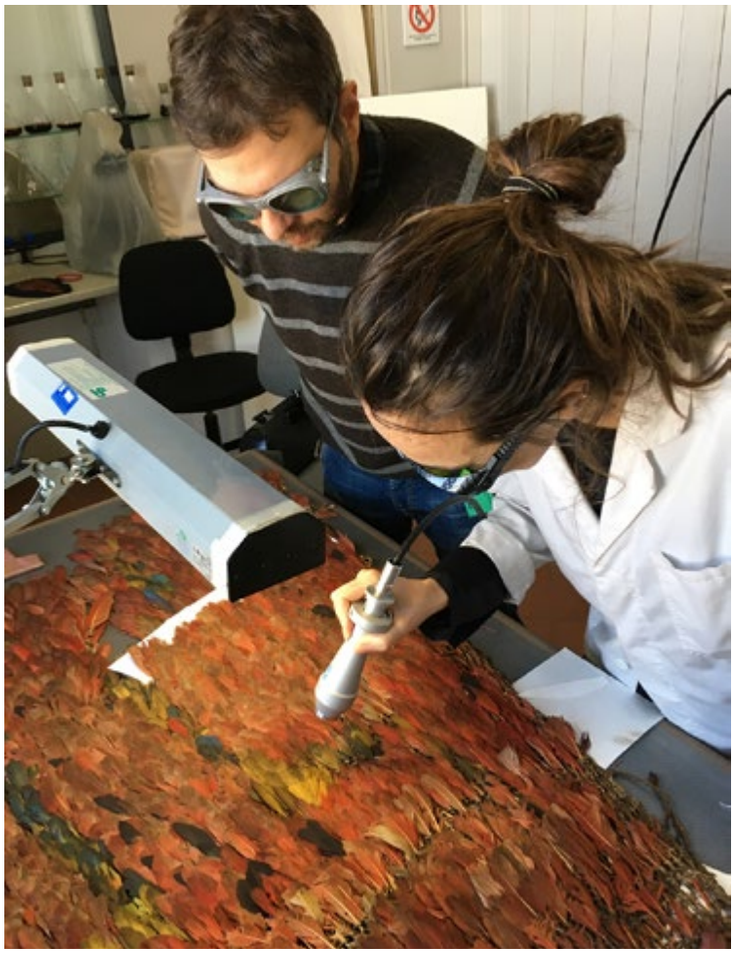
1. Durante il restauro, verso *dopo l'intervento di pulitura*



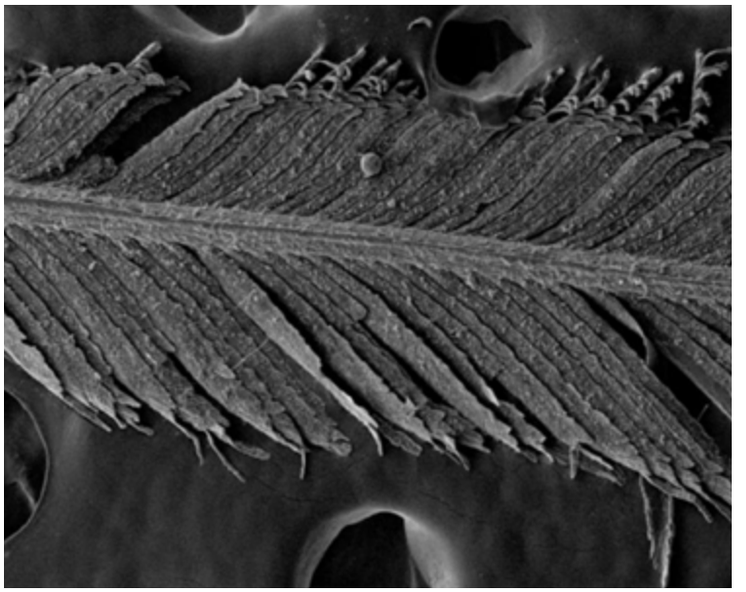
2. Prima del restauro, particolare con penne, recto

3. Durante il restauro, particolari con penne della zona inferiore del manto: prima della pulitura (a), durante la pulitura (b), dopo la pulitura (c)

all'estremità inferiore circa 80 cm di rete a destra e 64 cm a sinistra, per una larghezza variabile di circa 2-9 cm. Il cappuccio, alto circa 26 cm, è delimitato dal resto del mantello da uno spesso filato (sei capi, torsione Z) analogo a quello che profila il perimetro dell'indumento (quattro capi, torsione Z); ai lati del cappuccio fuoriescono due cordoncini (tre capi, torsione Z) di circa 20 cm a destra e 26 cm a sinistra, utili ad annodare il manto attorno al collo.
La struttura del cappuccio è realizzata da rombi regolari (ca 1,5 × 1,5 cm l'uno). In quest'area il metodo di fissaggio delle penne è stato di difficile lettura per l'elevato stato di degrado visibile sul *recto*: poggiati in modo casuale sulla superficie si presentavano infatti numerosi filati liberi, ancorati solo a un'estremità, talvolta due, in varie zone del cappuccio. A questi fili sono annodate delle penne rosso scuro, alcune delle quali disposte a distanza di 1,5-2 cm l'una dall'altra. Probabilmente la decorazione era stata eseguita in modo similare a quella del manto, con la differenza che, una volta piegati i calami e posizionati negli angoli dei rombi del filet, le penne si erano potute assicurare tramite annodatura su loro stesse con un filo piuttosto sottile (due capi, torsione Z), senza l'ulteriore ancoraggio alla rete sottostante. Tale metodo si è rivelato instabile tanto che quasi tutte le penne si sono rotte: sul cappuccio si rinvengono i calami spezzati, mentre i filati sono disposti senza criterio essendosi staccati dal cappuccio e avendo portato via il resto delle penne (dalla parte inferiore del rachide al culmine). Infine si può supporre, grazie alla presenza di alcuni piccoli frammenti, che le penne fossero disposte in parte con la punta verso l'alto e altre con la punta orientata in basso. La sommità del cappuccio presenta un rifacimento della rete eseguita con un sottile filato di colore marrone scuro (due capi, torsione Z), dalla consistenza fragile e dalla bassa resistenza tensile; la zona è infatti in parte lacerata e tende a rompersi.
Si è calcolato che per adornare interamente il manto sono state impiegate almeno 5300 penne di vari tipi di uccelli di tutte le età e provenienti dalle varie parti dei loro corpi (cfr. fig. in scheda storico-artistica). Il *recto* dell'opera è coperto da quelle di *Ibis rubra* (*Eudocimus ruber*): remiganti primarie e secondarie (nei toni del rosa-rosso virando verso le *nuances* del grigio, 7-10 × 2,5-3,5 cm) costituiscono il fondo dell'intero manto, e le timoniere (rosse e nere, ca 9 × 1,5-2 cm) lo decorano con piccole macchie distribuite in modo quasi speculare. La zona sottostante il cappuccio, corrispondente alla parte che copriva le spalle che doveva essere soggetta a notevoli sollecitazioni nel movimento, ha perduto molte penne lasciando in vista la struttura in fibra vegetale. Nella stessa area ci sono due aperture lunghe 16 cm eseguite in senso longitudinale, che forse non sono originali e si suppone siano servite a indossare il mantello all'europea (A. Buono, in ***Pinacoteca Ambrosiana* 2010**, pp. 48-51, cat. 1979); l'apertura destra è stata richiusa con una cucitura grossolana. Da notare, appena sotto quest'area, alcune file di penne tagliate nella punta. La zona centrale è ornata di penne di colore giallo-verde (7-9 × 1,5-2 cm l'una) e blu-azzurro (7-9 × 2-2,5 cm l'una) per le quali non è facile l'individuazione della specie appartenente: probabilmente si tratta di *Ara macao* e *Ara ararauna* (fig. 2) disposte a creare una forma geometrica astratta (**Buono 2015**, p. 188).
Nella parte inferiore la rete è rifinita da un cordone (quattro capi, torsione Z) a cui sono legati cordini con gruppi di tre o quattro penne di colore giallo senape viranti verso il grigio (figg. 3a-3c), forse le timoniere di *Ara amazona* (13-14 × 1,5 cm l'una), ognuna appesa e avvolta nel calamo. A un'analisi più attenta le penne sono state quasi tutte tagliate riducendone la forma, forse per utilizzare il resto per altre decorazioni. A livello conservativo sia le barbe che i rachidi sono stati attaccati da vari tipi di microrganismi. Alcuni dei danni rilevati sono: numerosi piccoli fori sulla superficie delle penne; la perdita totale di buona parte delle barbe che lascia in vista il rachide; l'assottigliamento del rachide con il conseguente formarsi di profonde scanalature. Gli attacchi biologici sono stati confermati dalle indagini che hanno rilevato la presenza di celle pupali di *Anthrenus museorum.*
La zona inferiore del mantello, soggetta a calpestio quando era indossato, è notevolmente deteriorata: è lacunosa e sfrangiata per la perdita sia della rete che delle penne che vi erano agganciate. Tale degrado si amplia, nella parte mediana centrale del manto, in una lacuna estesa per circa 40 cm in altezza raggiungendo i 10 cm in estensione. Tangente il degrado si trova un grande rammendo che ha inspessito la superficie di 1 cm, senza impedire al disegno, sul *recto*, di restare pressoché inalterato. Infine si sono raccol-



4. Durante il restauro, prove di pulitura con il laser infrarosso



5. Durante il restauro, particolare di penna al SEM con particellato pulviscolare, ingrandimento 250×

te, sparse su tutto il mantello, una cinquantina di penne libere, alcune delle quali in condizione molto degradata che sono state utilizzate per eseguire alcuni test di pulitura.

Le penne contengono principalmente cheratina; sono iridescenti e idrofobe (**Petersen Stemann, Sommer-Larsen 1984**, p. 13). In particolare quelle del mantello *tupinambá*, oltre ad avere una consistenza oramai molto secca, presentano una moltitudine di tonalità dovute con buone probabilità alle mutazioni derivanti dal foto-degrado e dalla polvere, oltre che da agenti inquinanti. Comprendere quali fossero le cromie originali è stato il primo passo per evitare di alterare i toni con un trattamento non idoneo. Interessante evidenziare che alcune penne, dopo la rimozione del particellato, hanno ritrovato nuances non percepibili prima dell'intervento, come è accaduto per alcune di colore giallo in cui il rachide è divenuto rosso, dando forza all'ipotesi del *tapirage,* trattamento cui erano sottoposti alcuni uccelli quando se ne usava il piumaggio (A. Buono, in ***Pinacoteca Ambrosiana*** **2010**).

In base agli esemplari, alla loro età e sesso possono dipendere tipologia, grandezza e colori delle penne; a tal proposito studi più analitici in altra sede potranno determinare opportunamente l'appartenenza delle penne alle specie ornitologiche. Ogni specie può presentare infatti moltissime sfumature: «L'Ibis rosso cardinale, Ibis rubra [...], che è coperto d'una lanugine nerastra appena nato, diviene poi cenerino, quindi bianco, e finalmente, dopo la seconda e terza muta, d'un bel rosso che comincia ad estendersi sul dorso, quindi sul collo, e finisce col ricoprire le ali e le parti inferiori. [...] Tutto il mantello del maschio è scarlatto, tranne le penne alari che hanno l'estremità nera [...]. Nelle femmine le penne sono terminate di grigio sulla testa e sul collo anteriore; d'un grigio rossastro sulla cervice e sulla prima metà del dorso; d'un rosso acceso sulla seconda metà, sul groppone e sulle tettrici delle ali; e sono d'una tinta più pallida sulle parti inferiori del corpo; la punta delle due prime penne alari è turchina azzurrognola» (***Dizionario*** **1843**). Ciò ha avvalorato il perseguimento dell'obiettivo primario di rimuovere lo strato più superficiale della polvere per poter ritrovare una cromia, se possibile, più brillante. Alcune penne, che hanno subito un'evidente e irreversibile alterazione cromatica, non sono state recuperate; così come si è abbandonato il proposito iniziale di rendere ordinata la 'chioma scomposta' delle barbe. Infatti il loro stato di disidratazione non era modificabile se non alterando e rischiando di compromettere la conservazione del materiale. Sono stati eseguiti numerosi test di pulitura, prima al microscopio ottico immergendo delle barbe in soluzione idroalcolica, quindi al microscopio stereoscopico sperimentando vari metodi che non hanno dato gli esiti sperati.

Confrontando la letteratura in merito alla conservazione di opere similari si è potuto evincere che spesso si faceva riferimento a manufatti più recenti (**Perlstein 2017**) del mantello *tupinambá*, oppure a progetti che non rispecchiavano le problematiche emerse (**Wolf Green, Storch 1988**). Quest'eccezionale manufatto richiedeva, come spesso accade, un trattamento su misura.

In seguito alle indagini per la caratterizzazione dei filati e per la determinazione dello sporco, si è deciso di effettuare una pulitura per microaspirazione della struttura in fibra cellulosica sul *verso* dell'opera. Raccogliendo le polveri si è evidenziata la normale composizione dello sporco particellare: i residui raccolti sulla rete in prossimità delle penne gialle, dalla consistenza del terriccio, non hanno evidenziato elementi di particolare rilievo.

Per quanto il filato non desse apprezzabili mutamenti tonali – data la presenza di una fibrilla marrone supplementare che avvolge il filo di cotone – si è rimosso molto sporco evidente nelle beute di raccolta. A questo punto è stato ipotizzato l'uso del laser come eventuale pulitura supplementare, data l'innovativa applicazione testata con ottimi risultati su fibre vegetali (Ciofini *et*

6. Durante il restauro, penne di Ibis: prima della pulitura (a) e durante la pulitura con il laser (b)

7. Durante il restauro, pulitura con laser

al. 2017), ma confrontando i pareri dei laboratori scientifici dell'Opificio delle Pietre Dure e del IFAC-CNR, ne è stato scartato l'utilizzo sulle fibre in quanto sarebbe stato poco praticabile vista la difficoltà fisica di raggiungere con il raggio molte zone, e per l'impossibilità di agire in modo selettivo sul cotone senza colpire il retro delle penne. E stata invece presa in considerazione una pulitura laser sperimentale sulle penne, considerando test recentemente effettuati presso i Musei Vaticani (**Pandozy *et al.* 2017**), avvalorati da un trattamento condotto in precedenza (**Solajiic *et al.* 2002**; **Solajiic 2002**).

I risultati sono stati a tal punto soddisfacenti da consentire di pianificare l'intera pulitura del manto con il laser a infrarosso a lunghezza d'onda 1064 nm (fig. 4). Le immagini al microscopio ottico non mostravano alcuna variazione o spostamento delle barbe – che in tutti gli altri tipi di pulitura tendevano a muoversi o addirittura a spezzarsi – bensì era evidente la scomparsa esclusiva dei granelli attorno alle barbe (fig. 5). Il laser ha un'azione selettiva e auto-terminante. L'opera è stata quindi posizionata su una tavola a bassa pressione per avere un'aspirazione diffusa e costante durante l'irraggiamento. Ogni fila di penne è stata separata dall'altra da strisce di carta non acida per evitare che il passaggio del raggio consentisse la dissoluzione dello sporco sulle penne sottostanti. Infine è stato posizionato vicino al manto un aspiratore che rimuovesse i fumi prodotti dall'azione della disgregazione del particellato (figg. 6a-6b, 7).

Per quanto riguarda le penne spezzate in due, sono state fissate lungo il rachide con l'adesivo EVA grazie all'azione del calore. Per non archiviare le preziose e irripetibili penne trovate in abbondanza sulla superficie, in seguito a pulitura sono state fissate ad ago con filato di poliestere su un panno di poliestere blu su una sagoma a forma della lacuna maggiore presente al centro del manto. Una volta realizzato il supporto espositivo in panno di poliestere, materiale scelto appositamente per evitare la possibilità di attacchi biologici, a cui è stata data una forma leggermente convessa a evocare sia un oggetto indossato, che a richiamare il disegno inventariale originale appartenente a Settala (cfr. scheda storico-artistica) vi è stato posizionato sopra il manto. Nella zona lacunosa è stato adagiato il supporto con le penne cucite. In tal modo la lacuna maggiore è esteticamente colmata ma l'intervento è assolutamente rimovibile, in caso lo si desideri e non lo si ritenga più adeguato in quanto non fissato ad ago.

Bibliografia

Dizionario 1843, p. 1087; **Petersen Stemann, Sommer-Larsen 1984**, pp. 84.3.13-84.3.16; **Wolf Green, Storch 1988**; **Solajiic 2002**; **Solajiic *et al.* 2002**; **Buono 2009**, p. 349; A. Buono, in ***Pinacoteca Ambrosiana* 2010**, pp. 48-51, cat. 1979; **Buono 2015**, p. 188; **Ciofini *et al.* 2017**; **Pandozy *et al.* 2017**; **Perlstein 2017**, *passim*.

Questo lavoro nasce dalla sinergia di più istituzioni e persone mosse dal profondo interesse suscitato da un'opera straordinaria. L'esito felice del lavoro non sarebbe stato immaginabile senza l'ausilio di tutte le figure coinvolte, e in particolare dell'Opificio delle Pietre Dure per la supervisione (M. Ciatti e S. Conti) e la diagnostica (G. Lanterna, I. Tosini); del fondamentale apporto del IFAC-CNR (S. Siano, D. Ciofini); dei consigli preziosi dal Museo della Specola (C. Corti, F. Barbagli); della generosità delle colleghe infaticabili T. Nagasawa, C. Nencioni, L. Triolo.

57. Bottega di Maestro Giorgio Tedesco
Ebanista fiorentino
Inginocchiatoio
fine del XVI secolo; seconda metà del XVII secolo
(riassemblaggio)

tecnica/materiale
legno impiallacciato d'ebano
con intarsi di avorio inciso

dimensioni
92 × 74 × 80 cm

provenienza
beni della casata Della Rovere;
mercato antiquario

collocazione
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche

scheda storico-artistica
Agnese Vastano

relazione di restauro
Antonio Iachini

restauro
Ditta Antonio Iachini Restauro
Opere d'Arte Lignee Ebanisteria,
Tuscania

con la direzione di Valentina
Catalucci (Galleria Nazionale
delle Marche)

Scheda storico-artistica

Da identificarsi con uno dei quattro studioli commissionati da Francesco Maria II della Rovere, così come tratto dalle 'note di spese' stilate dallo stesso duca, l'inginocchiatoio, frutto del riassemblaggio più tardo di uno di essi, fu trasferito a Firenze, ancora come tale, con i beni facenti parte dell'eredità di Vittoria della Rovere, andata in sposa al granduca di Toscana, Ferdinando II de' Medici. Con lei, ultima esponente della casata urbinate, priva di diritti di successione, finirà il Ducato, annesso allo Stato Pontificio. Destino che segnerà anche la sorte dei beni della dinastia, di cui Vittoria era erede testamentaria, i più decontestualizzati con il loro esodo fiorentino, altri dispersi e mai più rintracciati. Descritti nell'Inventario di Casteldurante redatto nel 1631, alla morte del duca, alle voci nn. 3251, 3252, 3254, 3255, gli studioli risultano partiti alla volta del capoluogo toscano tra il giugno e il settembre dello stesso anno, nelle quattro spedizioni che furono necessarie a trasferire tutti i beni spettanti alla duchessa Vittoria: «Il primo di essi è imballato nella cassa n. 137 [con altri oggetti]. La cassa numero 139 trasporta il secondo studiolo – fatto a guisa di tempio – il terzo e il quarto definiti per le loro dimensioni – studioletti d'ebano intarsiati d'avorio – viaggiano nella cassa n. 140». Li ritroviamo puntualmente descritti nell'Inventario della Guardaroba di Vittoria della Rovere, stilato negli anni tra il 1654 e il 1656. Le tracce del nostro inginocchiatoio appaiono in una nota del documento datato 1667, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Firenze (Depositeria Generale, parte antica, 1563, f. 35), che racconta come due degli studioli provenienti dall'eredità roveresca fossero consegnati «A Sua Altezza Serenissima [Vittoria della Rovere] in Camera per farne un inginocchiatoio e una base per la fonte d'Argento». Una pratica, quella del riuso di oggetti, a cui la duchessa pare fosse avvezza, riferita non solo alle suppellettili d'arredo, ma estesa anche ai gioielli antichi ricevuti in lascito, fatti smontare per dare vita a nuovi monili (**Contu, in *I gioielli dei Medici* 2003**, p. 161), a discapito delle speranze del nonno Francesco Maria II che, nell'affidarli alla nipote perché se ne adornasse, contava soprattutto che li tutelasse (**Ugolini 1859**, p. 448).

L'inginocchiatoio, ricavato come detto da uno degli studioli ducali, conserva ancora le tracce delle operazioni di riutilizzo dei pezzi, opportunamente celate, ma ancora leggibili attraverso le sottili linee di sutura tra i moduli decorativi o il tamponamento dei fori d'alloggio dei pomelli, segni tangibili, muti testimoni della veridicità di quanto riportato dalle fonti storiche.

La struttura compositiva del piccolo mobile è semplice, sobria, senza particolari moduli architettonici; i profili lineari delimitano i campi dove trovano alloggio i pannelli intarsiati, recuperati dal più antico studiolo. Trasformati, per divenire porzioni di rivestimento dei lati dell'inginocchiatoio, anche alcuni dei 29 cassetti, parti integranti dell'originario assetto, mentre i rimanenti, seppure modificati, hanno mantenuto la loro primaria funzione. Sono rimaste intatte, pur nel riadattamento, le specchiature del fronte, dei lati, del gradino e del piano superiore di appoggio con la sola sostituzione per quest'ultimo, nella parte centrale, dello stemma dei Della Rovere, per fare posto all'araldica della casata toscana, legata al nuovo stato della granduchessa. La manomissione ha, tuttavia, risparmiato fortunosamente un dettaglio, basilare per le vicende attributive, visibile al di sotto dell'ovato che delimita il nuovo blasone: la figura del vello di pecora, il Toson d'oro, simbolo dell'omonimo ordine cavalleresco, onorificenza conferita a Francesco Maria II della Rovere da Filippo II di Spagna, nel 1585. Il collare dell'ordine, a cui è appeso il Toson d'oro, costituisce parte integrante dello stemma del duca e ne circonda lo scudo con l'Arme del casato. Questo dato attesta e conferma l'esistenza certa dell'araldica roveresca sul manufatto, certifica la committenza del duca, l'appartenenza dell'oggetto alle sue collezioni e al nucleo dei quattro studioli citati in inventario.

L'arredo, dalla raffinata bellezza esaltata oggi dal restauro (nell'ambito di *Restituzioni*) che ne ha restituito l'integrità estetica e di lettura, si apparenta per tecnica e iconografia con gli altri due pezzi rintracciati sul mercato antiquario, riconducibili a quel gruppo di prestigiosi piccoli mobili partiti alla volta di Firenze: lo

Prima del restauro

Dopo il restauro, veduta di trequarti

Prima del restauro, particolare del fronte

Dopo il restauro, particolare del gradino con la decorazione

Dopo il restauro, particolare del fronte

Dopo il restauro, particolare del piano superiore di appoggio con lo stemma e il Toson d'oro

splendido stipo, oggi presso la Galleria Nazionale delle Marche, e il suo tavolo di appoggio, apparso come fuggevole meteora e finito, altrettanto velocemente, in collezione privata. L'impronta che li contraddistingue, rendendoli unici nel loro genere, è quel rincorrersi e contorcersi, quasi di vita pulsanti, dei rami di quercia ricchi di foglie e ghiande, la cui tridimensionalità è suggerita dal finissimo tratteggio inciso sull'avorio, «dove il vigore naturalistico convive con il rigore geometrico della disposizione». Ornamento, quello dei rami di quercia, chiaramente allusivo dell'Arme dei Della Rovere, il tutto esaltato dalla cromia giocata su due soli colori, il bianco e il nero, secondo i dettami del gusto dominante e desunto dall'abbigliamento in uso alla corte di Spagna.

Questi oggetti si pongono oggi come dimostrazione tangibile della particolare predilezione del duca per le suppellettili d'arredo, in particolare per quelle realizzate con l'impiego di materiali preziosi quali ebano, argento, avorio, sulla scia di quanto in auge in terra spagnola, tendenza ben presto diffusasi in tutta Europa, con centro propulsore in Italia, Napoli. La lettura di alcuni passi e riflessioni tratte dal diario personale di Francesco Maria, trasmette anch'essa questo messaggio. Significativo, a riguardo, anche l'Inventario delle cose presenti presso il Palazzo Ducale di Pesaro, redatto alla prematura morte di Federico Ubaldo, erede e figlio di Francesco Maria II, dove vengono elencati numerosi arredi in ebano, decorati e arricchiti da elementi preziosi, posti a decoro delle sale. D'altronde, la raffinatissima corte urbinate, tra le più aggiornate e da sempre alla moda, non poteva che essere la portavoce precoce di questa corrente artistica, tenuto conto anche dei particolari legami intrattenuti dal duca con la corte spagnola, dove visse in gioventù, oltre che con le altre signorie italiane. Non ci deve meravigliare, quindi, se proprio Francesco Maria fu il promotore delle cosiddette «officinelle dette botteghini», laboratori d'arte ospitati all'interno dei sotterranei del Palazzo Ducale pesarese volti a riunire artisti e artigiani, italiani e stranieri dediti alla produzione di oggetti di pregio e oreficerie in ambito locale. È in questo contesto, in questo cosmo di identità artistiche, che nascono tra gli anni 1596 e 1599 i delicati quanto preziosi studioli, come precisato nelle puntuali «voci di spese» nelle quali per due dei manufatti lignei, sono indicati anche gli autori: Mastro Giorgio Tedesco «segattore d'ebano» e l'intagliatore Giulio Lupi. Se per lo stipo, già presso la Galleria urbinate, si può parlare del coinvolgimento attivo delle due figure sopracitate, la resa esecutiva dell'inginocchiatoio seppure sciolta e virtuosistica, di straordinaria qualità, tradisce una fattura più debole e semplificata, spostando il campo attributivo nell'ambito più generico del lavoro di bottega. Per l'ebanista al quale si deve l'attuale assetto del mobile, mancano riferimenti, figura da ricercare comunque tra le maestranze presenti a Firenze presso le botteghe granducali.

L'arredo, recuperato anch'esso sul mercato antiquario nel 2013 e destinato, visto l'ambito storico e territoriale, alla Galleria Nazionale delle Marche, è stato sottoposto a un delicato quanto improcrastinabile inter-

vento di restauro volto a preservarne l'integrità e a restituire alla collettività un manufatto la cui rarità tipologica lo rende di assoluto prestigio e valenza storica. La natura di oggetto ligneo ha reso l'inginocchiatoio particolarmente vulnerabile alle variazioni climatiche e relative alterazioni termiche, causa di una serie di fessurazioni e spaccature del supporto con il conseguente sollevamento di porzioni di intarsio e in alcuni casi della perdita stessa di alcune tessere d'avorio ed ebano, alterando l'originaria stesura e l'estetica d'insieme. Compromessa dall'offesa del tempo anche l'iniziale cromia spenta da una patina grigiastra. Le operazioni di recupero, nel rispetto delle norme che regolamentano detti specifici interventi, hanno interessato con assoluta precedenza la rimessa in pristino delle parti danneggiate, onde evitare ulteriori traumi all'apparato decorativo e alla struttura stessa del mobile. Sono state risarcite le fessurazioni, riposizionate le tessere precarie e ricostruite quelle mancanti, seguendo eticamente i dati oggettivi in possesso dell'operatore; tenendo conto del perimetro d'ingombro dei pezzi mancanti e delle immagini speculari di confronto, si è cercato di riportare l'opera all'originario splendore riproponendone l'armonia esecutiva, nel rispetto del suo percorso storico. Di primaria importanza anche la banca dati desunta dalle operazioni effettuate, opportunamente documentate e monitorate, che hanno fornito notizie preziose per nuovi studi e approfondimenti permettendo, inoltre, di tracciare la mappa delle tecniche costruttive e l'iter degli interventi effettuati in epoche precedenti. Ora in tutto il suo splendore l'inginocchiatoio dialoga, in una delle sale del prestigioso Palazzo Ducale di Urbino, con il suo originario omologo, lo stipo, un lembo di storia che si ricompone.

Bibiliografia

Ugolini 1859, II, p. 448; **Montevecchi 2001**, pp. 323, 332; **Contu, in *I gioielli dei Medici* 2003**, p. 161; **Montevecchi 2004**, pp. 235- 240; **Semenza 2005**, pp. 69-137; **Montevecchi 2013**, pp. 10-13

Scheda di restauro

Analisi storica

Il manufatto risale al XVI secolo ed è stato trasformato da stipo in inginocchiatoio probabilmente nel XVII secolo da un artigiano ebanista. A testimoniarlo è l'intervento eseguito nello stemma intarsiato al centro del poggiamano che contrasta con le decorazioni floreali originali.

Durante il lavoro di restauro delle tessere di avorio, alcune di queste sono risultate oggetto di un recente intervento, come testimonia il loro incollaggio con polvere bianca e colla, diversamente dal metodo originario che prevedeva l'utilizzo di colla e cenere.

Stato di conservazione e tecnica esecutiva

Il manufatto presentava numerosi sollevamenti e mancanza delle tessere di avorio e ebano; parte dei pomelli in avorio risultavano rotti e instabili; fessurazioni importanti riguardavano lo sportello e il piano sottostante; la tonalità di colore originaria dell'oggetto era offuscata da una patina grigio scura (fig. 1). Per quanto riguarda la tecnica esecutiva, l'opera è stata realizzata a intarsio a buio con incrostazione in ebano e avorio; si è potuto constatare, inoltre, che il materiale utilizzato è il legno di olmo per il fondo; mentre il rivestimento è stato eseguito con placcature in ebano e avorio con spessore variabile da 2 a 3 mm. Le tessere di avorio sono state prima tagliate e posizionate, quindi profilate, ossia incise, colmando successivamente i solchi con stucco nero (colla e cenere), mettendo in evidenza il passaggio degli utensili adoperati. Come si può vedere nell'immagine a corredo della scheda (fig. 2), l'incisione è stata eseguita con sgorbie sagomate mentre il passaggio con scalpello, compiuto dritto al centro del solco, è stato fondamentale per indebolire e rimuovere la parte incisa.

1. Prima del restauro, particolare dello stato di conservazione

2. Prima del restauro, particolare dell'incisione

3. Durante il restauro, incollaggio delle parti sollevate con morsetti

4. Durante il restauro, integrazione degli intarsi in avorio

5. Durante il restauro, integrazione degli intarsi in avorio

6. Durante il restauro, integrazione delle lacune dei pomelli d'avorio

7. Durante il restauro, particolare della lucidatura

8. Durante il restauro, disinfestazione anossica

Intervento di restauro

Il restauro ha previsto inizialmente un'operazione di pulitura, finalizzata a rimuovere polvere e incrostazioni nelle sedi delle parti sollevate. Si è poi provveduto all'incollaggio delle parti sollevate con morsetti a braccio lungo, realizzati specificamente per questa operazione (fig. 3).

È seguita una fase di attento esame degli intarsi in avorio: dove si presentavano sollevati e instabili si è proceduto alla rimozione dalla loro sede, permettendo così un più accurato lavoro di pulitura della vecchia colla e un corretto riposizionamento. Gli intarsi in avorio mancanti sono stati nuovamente realizzati con materiale analogo, utilizzando tasti di pianoforte; le spaccature sono state risanate con listelli di legno della stessa essenza, sagomandoli in base all'andamento della fessura. Si è quindi proceduto con un intervento di restauro su due pomelli di avorio, mirato all'integrazione delle parti mancanti (fig. 4).

Sono seguite le operazioni di pulitura, eseguita con solventi idonei a rimuovere il velo grigio scuro che alterava notevolmente l'originale tonalità dell'oggetto; tale operazione è stata condotta in maniera delicata per non alterare la vernice e patina. L'intervento ha poi compreso la lucidatura di protezione finale, mediante una soluzione di cera vegetale e animale (carnabua e cera vergine), ridando l'aspetto originario all'oggetto e permettendo la naturale traspirazione del legno.

Pur non essendo state rilevate infestazioni in atto – i fori di sfarfallamento risultavano tutti vecchi e in assenza di rosume – si è comunque proceduto alla disinfestazione anossica, a concludere l'intervento conservativo (fig. 7).

58. Manifattura romana (?)
Clavicembalo
prima metà del XVII secolo - prima metà del XVIII secolo

tecnica/materiali
legno di pioppo, cipresso, abete, noce, faggio, bosso, ebano e legno di frutto sagomato, modanato, intagliato e assemblato, ottone, penne di uccello (strumento); legno sagomato, modanato, intagliato, dorato a guazzo, dipinto a olio su tavola (cassa esterna)

dimensioni
20 × 82,5 × 258 cm (strumento); 88,5 (alt. con gambe) × 90 × 266 cm (astuccio)

iscrizioni
sul tasto n. 53: «160[...]», «163[...]»; sul fondo dello strumento: «22-3-27 / Riparato / Venezia G. B. Bottari»

provenienza
collezione Gennaro Evangelista Gorga

collocazione
Roma, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali (inv. 2821)

scheda storico-artistica
Sandra Suatoni

relazione di restauro
Maria Vittoria Carloni, Elena Bassi, Andrea Di Maio

restauro
Maria Vittoria Carloni, Elena Bassi (superfici dipinte e dorate); Andrea Di Maio (strumento musicale)

con la direzione di Sandra Suatoni (direttore Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma)

indagini
ENEA - Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile, Roma

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Lo strumento musicale proviene dall'eccezionale collezione del tenore Gennaro Evangelista Gorga (Broccostella, Frosinone, 1865 - Roma, 1957) che costituisce il nucleo originario del patrimonio organologico del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, fondato a Roma nel 1974, grazie all'impegno di Luisa Cervelli, sua prima direttrice. Per le modalità con le quali Gorga mise insieme la nutrita e varia raccolta, a cavallo tra Otto e Novecento, mancano gran parte dei riferimenti sulla storia dei singoli esemplari.
Gli indizi sulla cronologia e sulla provenienza degli strumenti musicali si evincono pertanto dal reperimento di iscrizioni, dall'analisi organologica e da quella storico-artistica delle decorazioni applicate. L'insieme sottoposto a restauro in occasione di *Restituzioni 2018* si compone di un cembalo e della relativa 'cassa levatora' (astuccio) finemente decorata. L'esame del cembalo durante il restauro non ha rivelato l'autografia del costruttore. Sul fondo dello strumento, sopra una traversina di sostegno della tastiera è stata rinvenuta la scritta a penna: «22-3-27 Riparato | Venezia G. B. Bottari». Sull'ultimo tasto, il n. 53, sono riportate due date a penna, leggibili con difficoltà: una sembra rimandare all'inizio del Seicento mancante dell'ultima cifra («160[...]»), l'altra agli anni Trenta del XVII secolo, anch'essa priva dell'ultima cifra («163[...]»). Ciò è tuttavia sufficiente per collocare lo strumento entro la prima metà del XVII secolo. L'indagine formale, che ha affiancato il lavoro di restauro, suggerisce di ascriverne la fattura all'ambito romano, piuttosto che veneziano, come poteva far supporre la presenza dello strumento nella città lagunare nella prima metà del Novecento. Di particolare interesse è stato apprendere che lo stesso artigiano Bottari, responsabile della 'riparazione' veneziana, fu autore del restauro di uno strumento, esteriormente quasi gemello, conservato presso i Musei Civici di Treviso (inv. SM 3) e recentemente attribuito al costruttore fiammingo Mattia De Gand, attivo a Roma tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo (**Tagliavini 2017**; **Bandini 2017**).
Rispetto a quest'ultimo esemplare il cembalo del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali ne costituisce il prototipo per ciò che concerne la decorazione della cassa/custodia, con putti reggifestoni su fondo dorato, la cui qualità di fattura è evidentemente superiore, ol-

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della decorazione esterna con putti reggifestoni

tre che antecedente, alla versione di Treviso: sorta di *pastiche* compilativo, con prestiti da diverse fonti iconografiche, probabilmente ascrivibile al primo Novecento. La cassa del cembalo romano, arricchita sui profili da cornici a rilievo con motivi a foglie d'acanto, ha rivelato sulla faccia interna del coperchio la presenza di due strati pittorici sovrapposti: uno ascrivibile alla prima metà del Seicento, reso parzialmente leggibile da un saggio di pulitura che ne lascia scoperto un brano nel quale si coglie un naturalistico volo di uccelli sopra un prato fiorito; un secondo strato databile entro la prima metà del Settecento e aggiornato al mutato gusto della committenza con un paesaggio arcadico nel quale è ambientata la scena biblica del *Ritrovamento di Mosè*. A un periodo a cavallo tra secondo Seicento e primo Settecento è riferibile anche la decorazione con angeli-putti, festoni vegetali e protomi femminili su fondo oro, stesa sulle fasce laterali e sul lato esterno del coperchio dell'astuccio, il cui stile rimanda all'ambiente romano di scuola marattesca, come già rilevato per la versione di Treviso (Gerhardinger 2017). Nella risplendente veste decorativa, ora adeguatamente restituita, il cembalo della collezione Gorga si inserisce tra le 'meraviglie sonore' realizzate per una committenza aristocratica, forse romana, che sull'esempio dei Barberini, Pallavicini, Rospigliosi, Ruspoli, Ottoboni e altri ancora, voleva vedere impressi, anche negli strumenti musicali, i segni dello sfarzo e della propria distinzione estetica (cfr. **Falletti 2007**; **Di Castro 2007**; D. Di Castro, C. Bertelli, in ***Meraviglie sonore* 2007**, pp. 128-130, cat. 3; C. Paolini, in ***Meraviglie sonore* 2007**, pp. 138-141, cat. 4).

Dopo un intervento di disinfestazione della cassa lignea, tutte le superfici dipinte e dorate sono state oggetto di accurata pulitura dalle vernici alterate e dai depositi di polvere; si è poi operato sulla reintegrazione delle lacune pittoriche, dovute a cadute e abrasioni, alternando ricostruzione e velatura onde ottenere una superficie cromaticamente equilibrata. Si è inoltre proceduto con la ricostruzione delle parti di intaglio mancanti delle cornici con la successiva ricostruzione dell'oro.

L'esame dello stato dello strumento musicale, propedeutico al restauro, ha rivelato i segni di varie alterazioni intervenute nel corso della sua esistenza. A eccezione della fascia laterale curva originale, le altre due, così come la tavola frontale in pioppo sopra la tastiera, sono rifacimenti radicali e grossolani; ne deriva che le fasce di spessore maggiore, in abete tinto con una spessa vernice, impediscono l'originario aggetto delle cornici modanate. Altre consistenti modifiche alla struttura sono state causate dall'estensione della tastiera, ampliata nel Settecento dall'ambito originario di cinquantatré tasti (dal Sol0/La0 al Do5, senza il Sol#0) a cinquantotto tasti con l'aggiunta di due note nel basso fino al Fa0 e tre nell'acuto; ambito drasticamente ridotto da Bottari nel 1927 con un numero di tasti perfino inferiore a quello iniziale, con l'eliminazione del tasto n. 1 (cinquantadue tasti dal La0 al Do5). Tutti gli altri tasti, dal n. 2 al n. 53 sono originali e nella loro posizione. Anche la differenza di qualità costruttiva delle cave (fori quadrangolari) presenti nei registri conferma l'estensione di cinquantatré note avuta originariamente dal cembalo.

L'intervento di restauro dello strumento è stato di carattere conservativo, non finalizzato al ripristino della funzione sonora, ottenibile solo mediante ulteriori interventi sulla meccanica e previa verifica della tenuta della cassa armonica

Prima e dopo il restauro, particolare della decorazione esterna con putti reggifestoni

Prima e dopo il restauro, particolare della decorazione esterna con putti reggifestoni

alla tensione delle corde durante l'uso. Ciò nondimeno si è deciso di riportarlo all'assetto più vicino possibile a quello originario mediante il corretto riposizionamento degli elementi (tastiera, ponticello, eliminazione di superfetazioni incongrue) e, pur non consentendo il riuso musicale del cembalo, sono stati adoperati alcuni salterelli ancora funzionanti per creare una sorta di 'tassello sonoro' che ne rivelasse la voce.

Nel restauro, dopo un'operazione di disassemblaggio di ogni parte estraibile (avanzi di corde, caviglie, salterelli, barra, tastiera ecc.), si è proceduto alla rimozione delle cornici perimetrali in cipresso, cui ha fatto seguito lo scollamento e la rimozione della tavola armonica, operazione fondamentale per il consolidamento della stessa e della cassa. La porzione di ponte modificata nel Settecento è stata sostituita con una nuova in cipresso che si raccorda con la curva del ponte originale senza soluzione di continuità. Sulla tavola armonica sono rimaste le tracce di colla relative alla posizione del ponte corrispondente a un diapason più alto. Il grossolano capotasto settecentesco è stato sostituito con un capotasto in cipresso, di sezione analoga al ponte e incollato sulle tracce a secco di quello originale. Tutti i fori che ospitavano le punte di aggancio delle corde sulla controfascia sono state riempite con legno nuovo. Altri interventi di consolidamento e di recupero 'estetico' hanno interessato la struttura del cembalo, mantenendo gli inserimenti del XX secolo laddove compatibili con l'operazione di recupero filologico. Alla tastiera è stato restituito il tasto n. 1. I due blocchetti laterali, in pioppo tinto, fatti da Bottari, sono stati rimossi e sostituiti con due blocchetti in cipresso adeguati allo spazio di 3 cm per lato lasciato dalla tastiera di cinquantatré tasti. Il riposizionamento della tastiera ha determinato la necessità di ricentrare i cinquantatré fori originali dei registri in corrispondenza dei tasti. In questa posizione sono state rincollate sopra i registri le piastrine che ne delimitano la corsa. Tutti i tasti sono stati riallineati, livellati, puliti e oliati. Le parti nuove in cipresso sono state velate con pigmento ad acqua, terra di Siena e terra d'ombra naturale.

Descrizione dello strumento: fondo della cassa armonica in pioppo, fascia originale in cipresso, fasce novecentesche in abete, somiere in noce, tavola armonica in abete, cornici in cipresso, salterelli originali in legno di frutto, penne di uccello, molle in ottone, salterelli rifatti in faggio; parziale incordatura prima del restauro in ottone di due soli diametri (0,38 mm nei bassi fino a circa un terzo dell'estensione e 0,27 mm nel resto), tasti in faggio (trentuno diatonici placcati di bosso, ventuno cromatici in ebano).

Bibliografia

La Galleria Armonica **1994**, p. 345, nn. 892 e 893; **Di Castro 2007**, pp. 131-136; D. Di Castro, C. Bertelli, in ***Meraviglie sonore*** **2007**, pp. 128-130, cat. 3; **Falletti 2007**, pp. 23-27; C. Paolini, in ***Meraviglie sonore*** **2007**, pp. 138-141, cat. 4; **Bandini 2017**, pp. 34-91; **Gerhardinger 2017**, pp. 23-25; **Tagliavini 2017**, pp. 28-33.

1. Prima del restauro, particolare del dipinto all'interno del coperchio

2. Durante il restauro, dopo il trattamento anossico

3. Durante il restauro, particolare della decorazione esterna del coperchio

Relazione di restauro

1. Superfici dorate e dipinte

Stato di conservazione della cassa del clavicembalo

I laterali della cassa, oltre a frammenti saltati e qualche piccola abrasione sulla superficie dipinta, si presentavano molto sporchi e offuscati da vernice alterata e depositi di polvere. La decorazione in legno intagliato a motivi di foglie di acanto dorate che corre lungo i bordi della cassa appariva molto sporca, tarlata e con parti mancanti. Il coperchio (o specchio) presentava sull'esterno estese svelature dell'oro di fondo, cadute di colore e abrasioni. Sull'interno, il coperchio era molto sporco con numerose cadute di colore e spaccature del legno (fig. 1).

Intervento di restauro

Inizialmente lo strumento è stato sottoposto a disinfestazione con sacco anossico per circa due mesi (fig. 2). Si è quindi deciso di pulire le parti dorate con una soluzione di acqua e colla di coniglio molto calda, in modo da consolidare il cuscino di gesso che funge da preparazione all'oro e asportare i depositi di polvere accumulati nel tempo. In seguito sono stati utilizzati solventi volatili per asportare vecchie vernici ossidate che alteravano il colore dell'oro. Si è poi proceduto con la ricostruzione delle parti di intaglio mancanti, utilizzando la tecnica a pastiglia. I pezzi di intaglio ripristinati sono stati gessati e dorati secondo l'antica tecnica detta a guazzo (figg. 3-4).

Dopo aver liberato la pittura della cassa dai depositi di polvere, è stata eseguita una cauta pulitura assottigliando la vernice alterata per mezzo di un'emulsione cerosa con aggiunta di acetone e asportando le macchioline con il bisturi. Nel corso della pulitura si è intravista nella parte centrale, all'interno del coperchio, una testina di uccello. È stata quindi eseguita un'analisi radiografica che ha rivelato come il paesaggio sottostante fosse composto da fiori e uccelli, una tipica decorazione seicentesca. Si è di conseguenza deciso di scoprire una finestra sul paesaggio sovrastante, dalla quale sono apparsi tre uccelli di notevole fattura. Si è scelto di procedere con la pulitura mediante acetone a tampone e impacchi di *solvent gel* con interposizione di carta giapponese in modo da ridurre al minimo la penetrazione del solvente. A seguire, il coperchio è stato verniciato con una soluzione blanda di resina sintetica e quindi

4. Durante il restauro, coperchio della tastiera, particolare del dipinto interno, pulitura

stuccato a gesso e colla.
In fase di reintegrazione pittorica eseguita a vernice con terre e colori da restauro, si è dovuto raggiungere un compromesso tra la ricostruzione e la velatura per ottenere una superficie cromaticamente equilibrata. Data la difformità della superficie, si è ritenuto opportuno attenuare la brillantezza che sarebbe derivata dall'uso di una tradizionale vernice lucida. È stata quindi utilizzata una vernice *mat* a cera in modo da ottenere un risultato visivamente ottimale e poter apprezzare così la cromia originale dell'opera (fig. 5).

2. Strumento musicale

Note sullo strumento prima del restauro

Sotto la tastiera è riportata la scritta a penna: «22-3-27 / Riparato / Venezia G. B. Bottari», ma non ci sono indicazioni sul costruttore (fig. 6). Sull'ultimo tasto (n. 53) compare la data a inchiostro: «163[...]». Le uniche fasce originali, in cipresso, sono quella curva e parte di quella piccola in coda. Tutte le altre fasce sono rifacimenti grossolani in abete tinto con una vernice colorata con terra di Siena bruciata a imitazione del colore del cipresso antico.
L'apparato di cornici perimetrali superiori della cassa è stato asportato dalle fasce originali in cipresso e rincollato sopra le nuove fasce in abete tinto. La struttura interna è relativamente povera di rinforzi: dodici squadrette in pioppo, due traverse in pioppo incollate sul fondo e cinque altri rinforzi 'a puntone' due dei quali, verso l'acuto, hanno una sezione irrisoria che li rende flessibili e poco compatibili con la funzione di contrasto al tiro delle corde. I tre puntoni verso la coda, al contrario, sembrano sovradimensionati. Il fondo dello strumento, in pioppo, presenta imbruniture dovute presumibilmente a fiamme accese all'interno della cassa durante la fase di chiusura della tavola armonica.
L'ambito avanti il restauro presenta una tastiera di cinquantadue tasti a partire dal La0 al Do5. Quello originale è quasi certamente di cinquantatré tasti a partire dal Sol0 fino al Do5, senza il Sol#0. Tra i due ambiti c'è stato un momento, a cavallo del XVIII e XIX secolo, in cui l'estensione dello strumento raggiunse i cinquantotto tasti con due note in più nel basso, fino al Fa0, e tre nell'acuto. Questo allargamento ha determinato una serie di modifiche che hanno riguardato i registri e il numero di 'cave' rettangolari presenti su di essi, la tastiera, la sua posizione e i suoi blocchetti laterali, i supporti del somiere e il cambio di diapason, nonché il capotasto, il ponticello e lo spostamento di molte puntine su di essi. A seguito del lavoro di Bottari l'estensione della tastiera è stata drasticamente ridotta riportandola a un numero di tasti addirittura inferiore a quello originale: manca infatti il tasto n. 1. Tutti gli altri, dal n. 2 al n. 53, sono originali e la netta differenza di qualità costruttiva delle cave presenti nei registri confermerebbe l'estensione di cinquantatré note avuta dal cembalo in origine. Le cave originali, infatti, sono ben fatte, regolari e con scanalature verticali. Quelle aggiunte alle estremità dei registri non presentano queste scanalature, ma solo una piccola incisione. Bottari, nel 1927, ha chiuso tutte queste nuove cave e anche una di quelle originali (SOL0).
Il ponticello sulla tavola sembra essere in gran parte originale, ma, a partire dalla zona centrale, è stato scollato e forzatamente spostato, allontanandolo dalla fascia curva allo scopo principale di innalzare il diapason dello strumento. Questo perché, avendo spostato la tastiera verso le note gravi, ogni nota nominale si trovava a lavorare con la coppia di corde originariamente intonate un semitono sotto. Lo spostamento forzato di una sola parte del ponticello ne ha determinato la rottura nella sua parte centrale. Negli acuti il ponte risulta poi essere stato allungato di qualche centimetro per far posto alle nuove note.
Il capotasto attuale è di sezione piuttosto grossolana e non si trova nella posizione di quello originale, indicata da tracce a secco; il somiere in noce è originale: i fori per le caviglie registrano, infatti, tutti i cambiamenti avvenuti nell'estensione.
A differenza di quelle aggiunte, le cinquantatré coppie originali di caviglie sono bene allineate lungo una traccia a secco parallela alla tastiera. Le coppie di fori aggiunte sono state chiuse da Bottari, che ha anche inserito quattro grosse viti in ferro per migliorare la connessione del somiere con i supporti laterali.
La tavola armonica, in abete e priva di rosetta, presenta un aspetto molto deteriorato, numerose crepe e le tracce in colla della precedente posizione del ponticello; vi sono quattro catene, delle quali due originali e due più recenti. In origine le catene erano tre, parallele tra loro e due delle quali intersecanti il ponticello. Il ponticello, oltre che con la colla, è ancorato per tutta la sua lunghezza con puntine di ferro, inserite dal lato interno della tavola

5. Durante il restauro, dopo la pulitura

7. Durante il restauro, interno della cassa armonica

6. Durante il restauro, particolare con iscrizione relativa al restauro del 1927

8. Durante il restauro, particolare del piano armonico, riposizionamento del ponticello

armonica e ripiegate nello spessore di quest'ultima.
Gran parte dei salterelli sembrano originali in legno di frutto, con penne e molle in ottone. Lo strumento presenta un'incordatura parziale in ottone di due soli diametri (0,38 e 0,27 mm).

Intervento di restauro
Il restauro del clavicembalo ha mirato alla sua conservazione escludendone il riuso. Dopo la rimozione delle cornicine perimetrali e di tutte le punte di aggancio in ferro delle corde, è stata aperta la tavola armonica (fig. 7). Essa è stata rinforzata con striscioline di garza di cotone incollate longitudinalmente sotto le crepe.
Le due catene non originali sono state rimosse e una di quelle originali mancante è stata rifatta; la terza catena, semistaccata, è stata rincollata.
La porzione di ponte, dalla spaccatura centrale verso gli acuti, è stata scollata e sostituita con una nuova porzione giuntata 'ad appoggio'.
Il capotasto tardosettecentesco di forma grossolana è stato sostituito con un capotasto in cipresso di sezione analoga al ponte sulla tavola e incollato sulle tracce a secco di quello originale; le strutture interne di rinforzo aggiunte da Bottari sono state mantenute e alcune rincollate.

Una volta richiusa la tavola armonica, una nuova cornicina perimetrale in cipresso ha sostituito quella vecchia. Le quattro viti che ancorano il somiere, inserite da Bottari, sono state mantenute, ma occultate mediante quattro piccoli intarsi; alla tastiera è stato riaggiunto il tasto n. 1 eliminato da Bottari, ripristinando le sedi e le guide che lo ospitavano in origine e costruendo due nuovi blocchetti laterali in cipresso in sostituzione di quelli, più larghi, costruiti da Bottari.
La tastiera, con l'aggiunta del nuovo tasto, è stata spostata di un semitono verso gli acuti e conseguentemente sono stati spostati anche i registri. Tutti i tasti sono stati riallineati e livellati con rondelline di carta, puliti con acqua e detergente neutro e quindi oliati.
Le note aggiunte alla fine del Settecento resero necessario spostare numerose punte sopra la zona centrale dei ponticelli, di cui sono tuttora visibili i differenti forellini, allo scopo di ricavare spazio per le note aggiuntive (fig. 8). Con l'attuale restauro si è ricostruita la posizione originale di tali puntine riportando le corde alla loro condizione di parallelismo. Pur non raggiungendo il riuso dello strumento, sono stati adoperati alcuni salterelli ancora funzionanti per costituire una specie di 'tassello sonoro' allo scopo di udirne la voce.

59. Arazzeria di Bruxelles
Jan Raes (Bruxelles, 1574-1651)
Catherine van den Eynde, vedova Geubels (Bruxelles, notizie tra il 1605 e il 1629)
Ingresso degli animali nell'arca di Noè
1605-1615 ca

tecnica/materiali
tessuto con ordito in lana; trama in lana e seta policroma

dimensioni
335 × 422 cm

iscrizioni
in basso a sinistra, il monogramma delle manifatture: «BB» (Bruxelles - Brabante); sul lato destro, i monogrammi degli arazzieri (Jan Raes in alto, Catherine van den Eynde in basso)

provenienza
Pavone Canavese (Torino), Castello, proprietà degli eredi di Alfredo d'Andrade

collocazione
Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda (inv. 1041)

scheda storico-artistica
Annamaria Bava, Lorenza Santa

relazione di restauro
Cinzia Oliva, Tiziana Assogna

restauro
Cinzia Oliva, Tiziana Assogna

con la direzione di Annamaria Bava (direttore Galleria Sabauda)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

L'arazzo raffigura l'ingresso degli animali nell'arca alla presenza del patriarca Noè e della moglie, visibili a destra in primo piano. I tre figli della coppia, Sem, Cam e Jafet, raccolgono frutta in sacchi sulla sinistra; sullo sfondo coppie di elefanti, giraffe, dromedari e altri animali salgono nell'arca per sfuggire all'imminente diluvio universale. Sullo sfondo la scena si conclude con un paesaggio collinare punteggiato da filari di alberi e un cielo percorso da uccelli in volo. Al centro delle due bordure verticali, entro un medaglione, sono raffigurate due storie di Ercole (a sinistra *Ercole con la clava e la pelle del leone Nemeo*, a destra *Ercole che apre le fauci del leone*). Nei lati inferiore e superiore figure di sirene, animali fantastici e putti alati impreziosiscono ulteriormente il panno, mentre lungo l'intera bordura dell'arazzo sono disposti mascheroni, teste di grifoni, volute con grandi foglie rigogliose di acanto, culminanti nei quattro angoli con riserve entro le quali compaiono teste di animali, fra cui un leone e un cinghiale. In basso a sinistra è visibile il monogramma della manifattura (due 'B' che racchiudono uno scudo, a indicare Bruxelles - Brabante), mentre quelli degli arazzieri compaiono sul lato destro (in alto quello di Jan Raes, in basso quello di Catherine van den Eynde).

L'arazzo della Galleria Sabauda risale al 1605-1615 e fu tessuto nell'atelier brussellese di Jan Raes e Catherine van den Eynde, vedova di Jacob Geubels (M. Viale Ferrero, in ***Recuperi e nuove acquisizioni*** **1975**, pp. 28-31; **Ragusa 1988**, pp. 46, 64-65). Il panno costituisce un'importante replica tratta da una celebre serie cinquecentesca sulle *Storie della Genesi*, conservata al Castello di Wawel a Cracovia e fa parte delle prime copie realizzate a Bruxelles nel XVII secolo.
L'*editio princeps* polacca (in origine composta da diciannove panni, di cui otto sopravvissuti) fu, infatti, ripresa in numerose serie successive in virtù della prestigiosa committenza legata a Sigismondo II Augusto re di Polonia (1520-1572). Le *Storie della Genesi*, ordinate nel 1548-1549 e tessute da Pieter van Aelst il Giovane, Jan van Tieghem, Jan e Willem de Kempeneer, furono esposte per la prima volta al Castello di Wawel nel 1553 in occasione delle nozze del re con Caterina d'Asburgo. Da allora, la serie conobbe un successo straordinario, in parte paragonabile a quello degli *Atti degli Apostoli* tessuti su cartoni di Raffaello (**Forti Grazzini 1984**, p. 29), con copie ordinate, fra gli altri, da Filippo II di Spagna e Margherita di Parma (**Piwocka 2015**), ora a Madrid (Patrimonio Nacional) e Cracovia (Wawel Royal Castle), mentre altri esemplari sono conservati a Vienna (Kunsthistorisches Museum), Amsterdam (Rijksmuseum) e Barcellona (Palacio de la Diputación Provincial)
L'ideatore della fortunata serie fu Michiel Coxcie di Malines (1499-1592). Dal 1922, infatti, a lui furono attribuiti i cartoni preparatori, poi andati perduti. Al Palazzo Reale di Madrid ne rimane un esemplare per l'*Ingresso degli animali*, ciò nonostante la diversa impostazione della scena non consente di avvicinare tale cartone al nostro arazzo.
Probabilmente il panno torinese, ispirato al racconto della Genesi (Gen. 7, 1-9), per somiglianze nella bordura va confrontato con due arazzi registrati nel 1878 in collezione privata romana (*Ringraziamento di Noè*, *Costruzione della torre di Babele*), tuttavia al momento non è ancora possibile ricomporne l'intera serie (**Piwocka 2015**, p. 80). Recentemente un esemplare analogo a quello della Galleria Sabauda, già presente presso la Ca' d'Oro di Venezia, è stato allestito al Museo Archeologico di Cividale, mentre una versione ridotta del soggetto, databile al 1650 circa e tessuta da Gillam van Cortenberg, è ora conservata al Castello Sforzesco di Milano.
L'interesse dell'opera torinese, recuperata in occasione del restauro eseguito nell'ambito di *Restituzioni*, risiede anzitutto nell'elevata qualità artistica. Il panno fu tessuto all'inizio del Seicento nella città capitale dell'arazzeria europea, ovvero Bruxelles. Nel 1517, papa Leone X Medici si rivolse, come noto, proprio ad arazzieri brussellesi (Pieter

Prima del restauro, particolare con gli animali che salgono nell'arca

Dopo il restauro

Prima del restauro

Prima del restauro, particolare con l'arca e gli animali fantastici

van Aelst) per gli *Atti degli Apostoli*, destinati alla parte inferiore della Cappella Sistina e ivi allestiti nella festività di Santo Stefano del 1519, con unanime riconoscimento (**De Strobel, Mazzetti Di Pietralata 2015**). I dieci cartoni per la Sistina, disegnati da Raffaello, costituirono uno dei testi figurativi su cui gli artisti del Cinquecento più si confrontarono; rimasti a Bruxelles, quei disegni fecero scuola per la novità dei colori, forme e resa del movimento. Inoltre, nella primavera del 1520, Tommaso Vincidor, allievo di Raffaello, giunse in città recando con sé schizzi e prove grafiche per nuovi arazzi, sempre destinati ai palazzi pontifici e, nel 1524, arrivarono anche i disegni – ancora della cerchia raffaellesca – per i panni della cosiddetta *Scuola Nuova* per la Sala del Concistoro in Vaticano.

Il rapporto fra Bruxelles e le novità raffaellesche fu, pertanto, saldo e duraturo (**Dacos 1980**, p. 85): Michiel Coxcie ne era consapevole e, non a caso, lavorò a lungo in quella città. Tratta dai suoi cartoni, la serie di Noè rimanda, quindi, alla cultura raffaellesca poiché, al pari di molti pittori fiamminghi e olandesi, anche Coxcie si formò a Roma sull'esempio di Jan Gossaert detto Mabuse che lasciò Anversa già nel 1508. Gli studi hanno da tempo approfondito il tema dei cosiddetti 'romanisti', artisti del Nord Europa scesi in Italia per approfondire la conoscenza dei capolavori dell'antichità classica e dei maestri del Rinascimento italiano, ad esempio, Scorel, Lombard, Van Heemskerck, Sustris, Cornelis e Frans Floris e molti altri (***Fiamminghi a Roma* 1995**). Coxcie, il 'Raffaello fiammingo', fu uno di loro (**Popham 1932**, pp. 12-14). Appresa l'arte pittorica dal maestro Bernard van Orley (attivo negli anni 1520-1540), egli giunse in Italia intorno al 1530 e si fermò a Roma nove anni per studiare anzitutto la statuaria e le rovine classiche (***Michiel Coxcie* 2013**, p. 73). Per l'arazzo della Galleria Sabauda è già stata notata nella figura di Noè la ripresa del celebre *Apollo del Belvedere* (**Forti Grazzini 1984**, p. 31), mentre nella posa delle mani della moglie di Noè parrebbe ritrovarsi anche il ricordo di una *Venus pudica* classica, qui rielaborata e trasformata in soggetto cristiano. Accanto alle opere antiche, il pittore approfondì i grandi maestri italiani, *in primis* Michelangelo e Raffaello, tralasciando altri artisti più 'trasgressivi', ad esempio Polidoro da Caravaggio. Nell'arazzo esposto, peraltro, Noè ricorda la monumentalità del *Mosè* michelangiolesco (Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli), ma Coxcie considerò con attenzione soprattutto le opere di Sanzio (non a caso chiamò suo figlio Raphael) e della sua bottega romana, facendone propria la solennità e la forza. Nel gruppo dei figli di Noè a sinistra del panno è evidente, a tale proposito,

Dopo il restauro, particolari con i volti dei figli di Noè

la ripresa dalla *Battaglia di Ostia* (Vaticano, Stanza dell'Incendio di Borgo): il figlio con il braccio levato intento a trasportare un sacco, infatti, richiama espressamente un uomo impegnato a uccidere il nemico durante lo scontro con i Saraceni sul litorale romano, citandone anche il panneggio; allo stesso modo, il figlio posto al centro evoca un altro soldato, anch'egli presente nell'affresco raffaellesco.

Il pittore di Malines praticò assiduamente il disegno, analogamente agli allievi della cerchia raffaellesca. Durante la sua lunga carriera, Coxcie disegnò, infatti, per incisioni, vetrate e arazzi. Durante il soggiorno italiano, egli conobbe anche Giorgio Vasari nel 1532 e due anni più tardi divenne membro dell'Accademia di San Luca. L'adesione al Rinascimento romano, pertanto, fu notevole, al punto che Coxcie apprese anche la tecnica dell'affresco.

Lo studio appassionato sulla statuaria classica, il gusto per la bella composizione, la pratica artistica della bottega e dell'esercizio grafico gli permisero la conoscenza dell'incisore Marcantonio Raimondi, straordinario divulgatore delle opere di Raffaello per il quale Coxcie disegnò gli *Amori di Giove*. Coxcie fu artista di successo: rientrato a Malines e Bruxelles, nel 1541 subentrò al maestro Van Orley come pittore di corte di Maria d'Ungheria reggente dei Paesi Bassi e di Carlo V d'Asburgo, portando con sé un nuovo vocabolario pittorico fondato sull'*aemulatio* e sulla rielaborazione intellettuale di modelli e iconografie romane (***Michiel Coxcie* 2013**, pp. 69, 82-83, 90).

Queste sono le suggestioni che traspaiono dall'arazzo di Torino, tratto dai suoi cartoni; tuttavia, nonostante la consistente influenza italiana, il pittore non abbandonò mai l'originario stile fiammingo, rimanendo sempre legato al naturalismo nordico che ben conosceva, avendo realizzato tra l'altro copie da Jan van Eyck e Roger van der Weyden (***Capolavori di arte decorativa* 1975**, p. 33).

L'arazzo proviene dal castello di Pavone Canavese presso Ivrea e fu acquisito dallo Stato nel 1974 dagli eredi di Alfredo d'Andrade, esercitando il diritto di prelazione in sede di esportazione (decreto ministeriale 19/06/1974). L'opera fa parte della prestigiosa raccolta di arazzi della Galleria Sabauda che andò formandosi negli anni Venti del Novecento con un primo nucleo di una quindicina di panni settecenteschi comprendenti la serie brussellese delle *Quattro parti del mondo* e *Tenières* tessute in manifatture fiamminghe e torinesi provenienti dal Real Castello di Moncalieri, a cui si aggiunsero nel 1974 l'*Ingresso degli animali nell'arca di Noè* e nel 1978 i quattro arazzi con le *Storie di Troia*, anch'essi acquistati dalla Soprintendenza esercitando il di-

Dopo il restauro, particolare con i figli di Noè

Dopo il restauro, particolare con un leone

ritto di prelazione previsto dalla legge di tutela.

Il ricco patrimonio artistico dei Musei Reali di Torino comprende anche una straordinaria collezione di arazzi conservati in Palazzo Reale, in parte visibili nel percorso di visita. La notevole collezione, costituita da panni tessuti dalle migliori manifatture europee, si formò fin dal XVI secolo tramite acquisti e doti di principesse andate in sposa ai Savoia. È questo il caso delle *Storie di Artemisia* arrivate a Torino nel 1619 in concomitanza delle nozze di Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia o delle *Storie di Diana*, provenienti dal patrimonio di Maria di Borbone Soissons, andata in sposa a Tommaso di Savoia Carignano, tutti panni tessuti dall'arazziere Philippe de Maecht nella manifattura parigina del Faubourg Saint-Marcel. Fra gli esemplari seicenteschi tessuti a Bruxelles e ispirati ai disegni preparatori di Pieter Paul Rubens, figurano invece le *Storie di Achille* (arazziere Jan van Leefdael), ordinate da Carlo Emanuele II per le nozze con Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, e la serie sui *Trionfi dell'Eucarestia* (arazziere Francesco van der Hecke).

Al Settecento risale il consistente nucleo di panni tessuti dalla Regia Manifattura di Torino diretta da Beaumont: agli arazzieri Vittorio e Francesco Demignot, Antonio Bruno e Antonio Dini si devono, infatti, le *Storie di Alessandro* (1734-1741), *Giulio Cesare* (1741-1750), *Pirro* (1750-1756) e *Annibale* (1750-1766). A fianco dei soggetti storici tratti dall'antichità greca e romana, non manca il gusto per il paesaggio rurale, rappresentato dall'insieme dei panni denominati *Boscarecce*, scene campestri tessute da Francesco Demignot su cartone di Vittorio Amedeo Cignaroli. Il napoletano Francesco De Mura fornì, inoltre, i bozzetti per le *Storie di Enea*, tessute sempre a Torino dal 1771.

A impreziosire ulteriormente la collezione concorsero gli arazzi provenienti dalle regge italiane incamerate dai Savoia in seguito all'unificazione italiana. Dalla Reggia di Colorno, infatti, giungono gli straordinari dodici panni ad alto liccio tessuti nella manifattura di Gobelins raffiguranti le *Storie di Don Chisciotte,* un tempo di proprietà di Filippo di Parma ed Elisabetta di Borbone. Inoltre, il gusto esotico per il mondo orientale trionfa nelle *Usanze cinesi* della manifattura francese di Beauvais su bozzetti di François Boucher (arazzieri Nicolas Besnier e Jean Baptiste Oudry, 1748-1750); anch'essi un tempo conservati nelle collezioni di Filippo di Borbone, duca di Parma, giunsero sempre dalla Reggia di Colorno.

Bibliografia

Popham 1932, pp. 12-14; ***Capolavori di arte decorativa* 1975**, p. 33; M. Viale Ferrero, in ***Recuperi e nuove acquisizioni* 1975**, pp. 28-31; **Dacos 1980**, p. 85; **Forti Grazzini 1984**, pp. 29-32; **Ragusa 1988**, pp. 46, 64-65; ***Fiamminghi a Roma* 1995**; ***Fiamminghi a Roma* 1997**; ***Michiel Coxcie* 2013**; **De Strobel, Mazzetti Di Pietralata 2015**; **Piwocka 2015**.

Relazione di restauro

Descrizione

L'arazzo è realizzato con orditi in lana ecrù non tinta (debole torsione a S, riduzione di 9-10 fili al cm) e trame in lana e seta policrome; presenta le cimose originali in lana blu; nella cimosa inferiore a destra è visibile la marca dell'arazzeria di Bruxelles e su quella verticale di destra i monogrammi dei due arazzieri: Jan Raes (in alto) e Caterina van den Eynde vedova Geubels (in basso).

L'arazzo presentava, sul rovescio, le bande di armatura (perimetrali e verticali), forse ancora originali ma che, nel corso del tempo e dei successivi interventi di manutenzione, erano state smontate e riposizionate, come stanno a indicare le numerose tracce di cucitura e la presenza di filati diversi fra loro (fig. 1). Inoltre, nel corso del tempo le bande erano state 'integrate' con inserti in tela di lino e da una successiva fodera totale in lino avorio, rimossa dalla scrivente in un precedente intervento di manutenzione (1995), poiché la differenza di dimensioni fra i due creava tensioni meccaniche che non ne permettevano il corretto immagazzinaggio.

Stato di conservazione

L'opera presentava i guasti peculiari degli arazzi, in cui una serie di elementi diversi concorrono al degrado dei materiali costitutivi, alterandone sia la tenuta meccanica che l'immagine estetica. La tecnica di tessitura caratteristica degli arazzi (dove, nel corso dell'appensione gli orditi sono posizionati orizzontalmente, il che comporta che tutta la trazione meccanica si scarica sulle trame, a loro volta indebolite dagli stacchi di tessitura usati per evidenziare le campiture cromatiche), i materiali impiegati per la realizzazione (seta e lana, fibre entrambe proteiche ma con comportamenti molto diversi alle sollecitazioni meccaniche e alle variazioni termoigrometriche) e le tinture dei filati, e relative mordenzature per i colori scuri, sono tutti elementi che concorrono al degrado di questi manufatti sin dall'inizio della loro esecuzione. A questo vanno aggiunte le dimensioni considerevoli, il peso conseguente a cui si somma quello della foderatura, le condizioni di esposizione che vedono gli arazzi appesi verticalmente e spesso con modalità inadeguate e le condizioni ambientali in cui sono stati conservati, con prolungate esposizioni a fonti luminose e senza alcuna protezione da polveri e agenti inquinanti. Di conseguenza, era consuetudine che gli arazzi venissero sottoposti, nel corso dei secoli, a massicci interventi di manutenzione o restauro, non sempre con tecniche e/o materiali adeguati, che diventavano essi stessi ulteriore fonte di degrado.

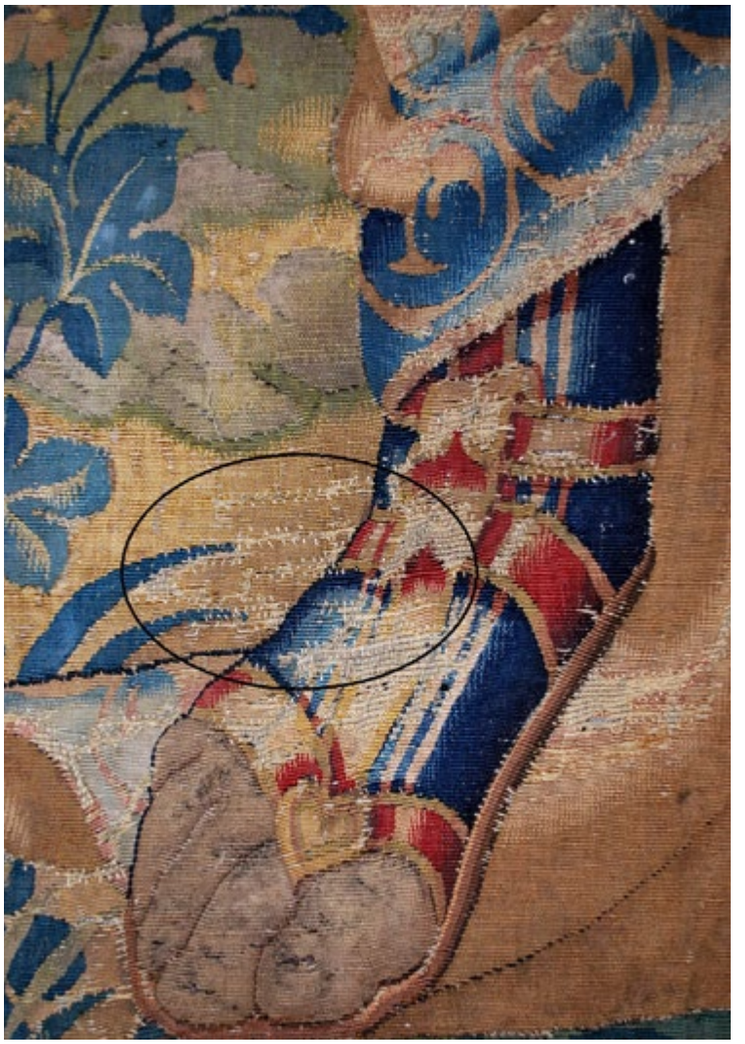
Il nostro arazzo presentava tutte queste problematiche, con aspetti più in evidenza e più critici di altri. Erano presenti deboli viraggi di colore delle tinture originali, in particolare dei rosa e dei rossi, rilevati nel corso dello smontaggio e della rimozione della fodera, che ha permesso una visione del rovescio dell'arazzo, ma in generale i colori avevano conservato la loro cromia originale. Più deboli e spesso lacunosi si presentavano, invece, i filati in lana tinta di scuro, quali i neri e marroni, indeboliti già in origine dalle mordenzature utilizzate per la tintura e degradatasi nel corso del tempo a causa dell'esposizione e di quei fenomeni di micro-abrasione a cui gli arazzi sono sottoposti. Gran parte delle profilature di animali e personaggi, eseguiti in marrone per evidenziare le figure e dare loro quel senso di profondità e 'sfondamento' che nell'arazzo viene smarrito a causa della mancanza di prospettiva, erano andate perdute, alterando in questo modo la lettura dei personaggi e dei dettagli (fig. 2). Così come erano perduti anche i filati scuri utilizzati nell'esecuzione delle cornici perimetrali, che non solo delimitavano la bordura ma che, con uno spessore diverso a seconda della loro collocazione, servivano a dare profondità all'intero arazzo. Certamente, la presenza di massicci interventi di restauro, eseguiti forse in occasione dell'entrata nella col-

1. Durante il restauro, retro dell'arazzo prima dello smontaggio

2. Durante il restauro, abrasione e caduta dei filati in lana marrone

3. Durante il restauro, particolare con ritessiture

4. Durante il restauro, calzare di Noé, particolare del rammendo



5. Durante il restauro, calzare di Noè, filati di rammendo

lezione, costituivano il problema più serio da affrontare nella progettazione dell'intervento, poiché le ritessiture avevano alterato non solo la forma dell'arazzo ma interferivano anche pesantemente con la lettura della decorazione.

L'arazzo fu acquistato dallo Stato esercitando il diritto di prelazione nel 1974 ed è ragionevole pensare sia stato restaurato dal Laboratorio di Itala Lattes di Torino, che si occupò fra il 1967 e 1984 del restauro degli altri arazzi della collezione. Purtroppo, di questo intervento non è stato possibile rintracciare alcun documento o relazione di restauro, quindi le nostre sono solo ipotesi basate sull'esperienza e il confronto visivo. Non è da escludere, pertanto, che il manufatto sia stato anche lavato in quell'occasione, in modo da poter poi procedere più agevolmente con le ritessiture.

La superficie dell'arazzo si presentava, quindi, impolverata con depositi di sporco non coerente sulle fibre ma non erano presenti gore di umidità o depositi di alcun genere che potessero compromettere la tenuta meccanica delle fibre.

Dal punto di vista meccanico, la situazione generale dell'arazzo si presentava molto più complessa e di difficile soluzione. Questo perché i diffusi interventi di 'restauro' avevano compromesso non solo la stabilità meccanica del manufatto nel suo complesso ma avevano anche influenzato in modo determinante la sua lettura complessiva, alterando la percezione dei moduli decorativi, alcuni dei quali andati completamente perduti, come la figura dell'animale posizionato al di sotto del sacco di uno dei figli di Noè (fig. 3), o creando un effetto visivo disturbante e fuorviante. Al riguardo si rilevano due tipi di intervento, uno non meno intrusivo dell'altro, sia dal punto di vista visivo che meccanico: i rammendi e le ritessiture vere e proprie.

I rammendi (figg. 4-5) sono stati eseguiti in momenti diversi fra loro, a giudicare dai filati utilizzati e dalle modalità di esecuzione: talvolta prendendo due fili di ordito alla volta (probabilmente per accelerare i tempi di lavoro), utilizzando le toppe posizionate sul rovescio e/o le bande di armatura. L'intervento, oltre ad avere dato luogo a deformazioni circoscritte, ha distrutto spesso il materiale originario ancora presente e alterato in modo visibile la lettura del modulo. Ben più seria si presentava la situazione delle vistose ritessiture, distribuite su tutta la superficie dell'arazzo, sia del campo centrale che delle bordure. Queste erano collocate in corrispondenza delle sezioni tessute con filati in seta avorio e in lana scura (la bordura, gli animali, le capigliature maschili) ma erano più diffuse e di maggiore entità nel lato sinistro dell'arazzo, in corrispondenza dei figli di Noè (in particolare l'uomo con il sacco in spalla), forse a causa di un precedente problema meccanico e/o di vere e proprie lacerazioni (fig. 3). Le ritessiture, eseguite spesso ritagliando la zona da integrare e sovrapponendosi ai margini anche per alcuni millime-

6. Durante il restauro, ritessitura dal diritto

7. Durante il restauro, ritessitura dal rovescio

8. Dopo il restauro, calzare di Noè

tri (figg. 6-7), erano state realizzate con orditi in filo di cotone avorio poco ritorto e trame in cotone mercerizzato, secondo una tecnica di 'integrazione' pittorica molto in voga negli anni Settanta del secolo scorso e caratterizzata da un utilizzo indiscriminato del 'neutro', senza alcun tentativo mimetico o di ricostruzione dell'elemento decorativo. Il risultato, dal punto di vista estetico, è particolarmente intrusivo, poiché le macchie 'chiare' disseminate sulla superficie dell'arazzo non consentono una corretta lettura dell'impianto iconografico.

Inoltre, l'utilizzo di una fibra (il cotone) così diversa dal punto di vista chimico e delle caratteristiche di tensione e flessibilità, aveva causato la presenza di diffuse deformazioni nel manufatto, con 'spanciamenti' localizzati in corrispondenza delle zone ritessute e una perdita generale di tenuta meccanica. La ritessitura verticale eseguita sul lato interno della bordura sinistra ha causato una deformazione, ormai irreversibile, di tutto il lato sinistro dell'arazzo. Va infine segnalato il degrado dei filati degli stacchi di tessitura, che ha dato luogo a rotture e parziali scuciture degli stacchi, anche per sezioni di una certa entità.

Progetto di restauro

In considerazione dello stato di conservazione e della necessità di poter riesporre l'arazzo al pubblico, il progetto di intervento aveva come obiettivi: stabilizzare lo stato di conservazione del manufatto, eliminando per quanto possibile le cause di degrado meccanico e recuperando una struttura che ne consentisse la corretta esposizione; recuperarne l'integrità dal punto di vista estetico, riducendo l'impatto visivo delle integrazioni, ripristinando la lettura corretta degli elementi decorativi.

L'intervento è stato preceduto dalle consuete operazioni di documentazione grafica e fotografica dello stato di conservazione. Quindi si è proceduto con la rimozione delle bande di armatura e delle toppe applicate sul rovescio, rimuovendo al contempo i filati di rammendo che le ancoravano. La pulitura ad aria è stata eseguita su entrambi i lati, utilizzando un aspiratore a potenza variabile e un supporto interinale di tulle in nylon, mentre per rimuovere i depositi di sporco coerenti alle fibre è stata eseguita una pulitura a secco per leggera abrasione con spugne in gomma naturale vulcanizzata, esente da solventi e additivi.

Le condizioni generali dell'arazzo e i buoni risultati della pulitura meccanica hanno fatto sì che si decidesse di non procedere con un vero e proprio intervento di lavaggio a mezzo acquoso, che avrebbe potuto compromettere la stabilità chimico-fisica dei materiali proteici, producendo un indebolimento generale e una perdita di materiale, senza però portare un vero beneficio al restauro.

Per eliminare le pieghe secche, le deformazioni causate dalle ritessiture e le goffrature presenti sulla superficie, dovute alle differenti tensioni meccaniche della tessitura, si è proceduto con un intervento di reidratazione delle fibre mediante il posizionamento temporaneo al di sotto di una membrana di Gore-Tex e Melinex, fissando l'arazzo a un supporto sottostante con pesi di varie dimensioni; l'azione di lento rilascio di umidità ha consentito alle fibre di ridistendersi e recuperare forma e dimensioni originarie.

Le ritessiture più evidenti e deformanti, dal punto di vista meccanico, sono state scucite (previa documentazione grafica e fotografica) senza però intervenire sulle sezioni ritessute di maggiori dimensioni, poiché la loro rimozione avrebbe implicato un'alterazione dell'intera struttura meccanica del manufatto e avrebbe dilatato in modo non sostenibile i costi del restauro; per le medesime ragioni non è stato possibile rimuovere la totalità dei rammendi presenti sulla superficie, focalizzando invece

9. Prima del restauro, particolare della testa di un figlio di Noè

10. Dopo il restauro, particolare della testa di un figlio di Noè

11. Durante il restauro, ritessitura prima della copertura con il tulle

12. Dopo il restauro, ritessitura dopo la copertura con il tulle

l'attenzione su quelli più deformanti o lesivi dal punto di vista meccanico. A causa della diffusa e uniforme distribuzione delle zone danneggiate, ritessute e con trame abrase si è deciso di procedere con un consolidamento totale dell'arazzo, utilizzando una tela di lino non tinta di media densità; la tecnica adottata consiste nell'ancorare l'arazzo al tessuto di supporto, fissando entrambi ai subbi di un telaio, in modo da garantire una tensione corretta, costante e uguale nel corso dell'intervento. L'arazzo viene fissato alla tela di sostegno attraverso una serie di filze distanziate e regolari e successivamente dai punti di cucito utilizzati per il consolidamento generale. Gli orditi scoperti sono stati riallineati e ancorati al supporto per mezzo di filze di punti perpendicolari agli orditi stessi, distribuite regolarmente a seconda delle condizioni del tessuto e dell'entità del guasto (fig. 8), utilizzando filati in lana e poliestere di colore adeguato (consolidamento detto conservativo a trama allargata). Il trattamento delle ritessiture è stato calibrato di volta in volta sulle necessità estetiche e meccaniche del singolo problema: le lacune di maggiori dimensioni (dove la ritessitura è stata rimossa) sono state integrate secondo la tecnica consolidata dell'inserimento di un tessuto in lino (tinto di colore adeguato) fissato a cucito, mentre le ritessiture più estese (quali quelle eseguite sulle bordure, il sacco e le due figure a sinistra) sono state abbassate di tono e 'mascherate' con tulle di nylon tinto di colore adeguato e applicato a cucito dal diritto con una tecnica a scomparsa (figg. 11-12). Gli elementi decorativi, dove ancora leggibili, sono stati ricostruiti con filati mentre le ritessiture ancora *in loco* sono state abbassate di tono con acquerelli, reversibili in acqua, con una tecnica di recente utilizzata nel restauro degli arazzi del Rijksmuseum di Amsterdam (figg. 9-10).
Tutti gli stacchi di tessitura sono stati revisionati e riassicurati con filati in poliestere. L'arazzo è stato infine foderato con una mussola leggera di cotone blu, cucita sul fronte a protezione delle cimose, mentre sul lato superiore è stata applicata una striscia di velcro per consentire una corretta appensione.

60. Pietro Antonio Ferro
(Ferrandina, Matera, 1570 - Tricarico, Matera, *post* 1652)
Madonna con Bambino e i santi Francesco e Eligio
1621

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
292 × 178 cm

iscrizioni
in basso al centro sopra allo stemma: «P.t.i Antoni ferri ...ti 1621» («Pietro Antonio Ferro 1621»)

provenienza
Tolve (Potenza), chiesa di San Francesco

collocazione
Tolve (Potenza), chiesa di San Francesco

scheda storico-artistica
Marta Ragozzino

relazione di restauro
Consorzio C.B.Art, Roma, Ocra s.r.l., Matera

relazione tecnico-scientifica
Marco Bartolini, Fabio Aramini

restauro
Maria Maddalena Santoro, Federica Cerasi, Mauro Stallone, Giuseppe Agulli (Consorzio C.B.Art, Roma); Mariella Monteleone, Rita Padula, Maria Immacolata Tarantino (OCRA s.r.l. - Opificio di Conservazione e Restauro di Opere d'Arte, Matera)

con la direzione di Marta Ragozzino (direttore Polo Museale della Basilicata)

indagini
Marco Bartolini (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Laboratorio di Biologia); Fabio Aramini (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Laboratorio di Fisica)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

La grande pala d'altare raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Francesco e Eligio*, dipinta da Pietro Antonio Ferro nel 1621 per la chiesa del convento francescano di Tolve, fu trafugata nella notte tra il 28 e il 29 settembre 1996 dal terzo altare di destra, dov'era collocata in una cornice di stucco. Il dipinto, nonostante l'iconografia devozionale piuttosto didascalica, tipica della pittura controriformata della fine del Cinquecento, era considerato già allora, per la sua equilibrata composizione, la morbidezza della stesura e la squisita intimità dei suoi gesti, uno dei vertici della maturità pittorica del poco noto artista lucano, documentato dal 1601 al 1634 e intorno al quale proprio allora cominciavano ad apparire i primi studi (**Barbone Pugliese 1996**, pp. 161-200; **Iusco 1997**, vol. 47, pp. 200-204).
Insieme alla tela, fu sottratto dalla chiesa un altro importante dipinto d'altare, anch'esso già ascritto al catalogo del pittore (la *Madonna Immacolata con Bambino e santi vescovi*) e nove tele settecentesche di dimensioni minori, attribuite al napoletano Lorenzo De Caro (Grelle 2001, p. 128, par. 128/8, p. 313) e raffiguranti *Sante francescane* e *Sante martiri*, che decoravano la balaustra della cantoria.
Entrambe le opere di Ferro, oggi a ragione considerato uno dei principali protagonisti della vicenda artistica lucana (**Abbate 2002**, pp. 181-183; **Leone de Castris 2002**, pp. 89-113), erano state catalogate e restaurate nel 1973 dall'appena istituita Soprintendenza alle Gallerie della Basilicata, grazie all'attenzione del soprintendente Iusco e della dottoressa Grelle, tra i primi a riconoscere l'importanza del pittore tardomanierista, segnalato dagli studi solo a partire dal 1928 (**Arslan 1928**, p. 88), nonostante l'intensa attività che satura gran parte del territorio della Basilicata centrale, specie lungo l'antica via che congiunge i centri collinari sul lato sinistro della Val Basento collegandosi alla via Appia, grazie a una committenza legata soprattutto agli ordini religiosi, in particolare francescani.
Tutte le tele sottratte dalla chiesa di San Francesco vennero recuperate dalla Questura di Potenza il 12 febbraio del 1998 in un bosco nei pressi di Tolve, in condizioni conservative pessime, anche perché piegate all'interno di uno scatolone di cartone, fradicio d'acqua e sporco di terra. Consegnate alla Soprintendenza, le opere vennero subito riconosciute, inventariate e ricoverate nel laboratorio di restauro, dove si preferì non intentare alcun intervento conservativo, considerate le condizioni disastrose di tutte e specialmente delle due più grandi e importanti, che furono tra l'altro tagliate, forse per estrarle più rapidamente dalle cornici.
Anche per questo, l'intervento di restauro effettuato nel 2017 sulla *Madonna con Bambino e santi Francesco e Eligio*, grazie al progetto *Restituzioni* di Intesa Sanpaolo, è da considerarsi una vera e propria restituzione di quello che oggi appare come uno dei dipinti più significativi del catalogo del maestro lucano, la cui rinnovata conoscenza permette, stanti gli interessanti elementi emersi nel corso dell'intervento, di gettare nuova luce su un artista dotato e in fondo poco convenzionale, specie per un territorio defilato e poco autonomo come quello lucano, al quale dovrà essere dedicata al più presto una completa ricognizione.
Poche date certe ancorano Pietro Antonio Ferro al suo tempo, in particolare tre documenti citati da Nuccia Barbone Pugliese in uno studio sull'identità culturale di Ferrandina (**Barbone Pugliese 1987**, pp. 257-261, 279-282, 343-361), paese a pochi chilometri da Matera, dove il pittore potrebbe essere nato intorno al 1570 e dove certamente ha lasciato numerose opere, su tela e su parete. Nel primo documento noto del 1601, l'allocazione per una pala raffigurante l'*Immacolata* nella parrocchiale di Pomarico (che sorge su una collina di fronte a Ferrandina), l'artista è detto «de terra de Ferrandina» mentre nei due documenti successivi, entrambi del 1622 e sempre riguardanti dipinti per chiese di Pomarico, Ferro è ormai definito pittore di Tricarico, uno dei centri dell'entroterra lucano nei quali ha lasciato il maggior numero di opere, tra le quali diversi cicli di affreschi, per i più importanti conventi del paese. Ai documenti finora noti si aggiungono le preziose informazioni che giungono dal pittore, che ha firmato e datato non poche opere, tra le quali gli affreschi di Tricarico e anche la pala di Tolve, permettendo così di disegnare il lungo corso della sua attività, che si snoda dagli albori del secolo fino a superare, c'è ragione di immaginare, l'ultima data certa del *Compianto* per il Duomo di Tricarico, firmato nel 1634.
Nonostante la ricca produzione, Ferro rimane sconosciuto fino alla segnalazione di Arslan (**1928**), che ne comprende per primo le principali caratteristiche e qualità

559

Dopo il restauro

560

Scatola di cartone in cui è stato ritrovato il dipinto recuperato nel bosco presso Tolve dalla squadra mobile di Potenza (1998)

Dopo il restauro, particolare con sant'Eligio

Prima del restauro

pittoriche. A seguito della missione artistica in Basilicata del 1926, il giovane studioso, allora allievo di Adolfo Venturi alla Scuola di specializzazione di Roma e presto direttore della Pinacoteca di Bologna, mette a fuoco, nelle prime opere del pittore che riesce a riconoscere, molti degli elementi che effettivamente distinguono la ricerca e il linguaggio di Ferro, poi approfonditi dai non molti studi successivi, aperti da quello di Anna Grelle, in occasione della mostra del 1981 (**Grelle 1981**, pp. 10, 11, 88, 112, 118-122, 125, 201, 205, 207, 210-211, 227, fig. 195, 238-246, 392).

Elementi di stile che muovono dalla conoscenza del tardo manierismo napoletano, «la complessa moda del tempo», come è inevitabile che fosse in una delle province del Vicereame più isolate e meno aperte a scambi diversi da quelli tra 'centro e periferia', che alla fine del Cinquecento si dibatteva tra la dolcezza neoparmense di Curia, il raffinato baroccismo di Imparato, le ultime invenzioni di Marco Pino e, soprattutto, il manierismo tenerissimo ma saldo dei pittori fiamminghi che raggiungono Napoli dalla fine degli anni Sessanta, in particolare Dirk Hendricksz e Aert Mytens, ai quali senz'altro

561

l'artista lucano guarda, specie nelle opere della fase matura, tra 1616 e 1624, tra le quali quella di Tolve.
A fronte dei tanti elementi che riconosce, Arslan non segnala la sintonia con le opere dei maestri fiamminghi attivi a Napoli, che risuona nella maniera dolce e espressiva di Ferro, anche perché fa un passo in più e gli attribuisce due dei più importanti testi di tali maestri in terra lucana, l'*Annunciazione* di Albano e la *Resurrezione* di Banzi, che Leone de Castris restituisce correttamente proprio a Mytens e a Hendricksz (**Leone de Castris 1991**, pp. 102, 141, 167).
Nella fase matura, nella quale guarda ai teneri impasti dei fiamminghi, Ferro passa da una pittura più espressionista, tormentata, piena di umori e caratterizzata da violenti contrasti di ombra e luce, testimoniata ad esempio dalle opere che si scalano attorno ai grandi cicli affrescati di Santa Chiara e poi del Carmine a Tricarico, soprattutto il drammatico *Martirio di sant'Erasmo* della Cattedrale di Tricarico, dove le figure emergono quasi ritagliate dal fondo buio, a una compostezza più distesa e sfumata, caratterizzata dall'allentamento del precedente vibrato luminismo verso una stesura per morbidi trapassi, come nella *Madonna con Bambino* di Tolve, dove il restauro ha restituito inediti e felici valori.
Ma il dato più saliente e caratteristico che si riscontra nel vasto repertorio del prolifico pittore, del quale si fatica a ricostruire la formazione, certamente indipendente dall'ignorato contesto locale, è l'assidua e salda dipendenza dai modelli e dalle composizioni dei più famosi artisti cinquecenteschi, da Barocci a Zuccari, da Vanni a Salimbeni ma anche Carracci e Tiziano, guardati e ripresi, nelle pale d'altare e ancor più negli affreschi, con grande intelligenza costruttiva.
Modelli che Ferro conosce attraverso le incisioni e le stampe, di cui certamente possiede un ampio repertorio, come giustamente in-

Dopo il restauro, particolare con la Madonna, il Bambino, angeli e cherubini

562

Dopo il restauro, particolare con gli angeli

tuisce Anna Grelle, che per prima avvia la ricostruzione del dell'attività del pittore e della sua bottega. In seguito, Barbone Pugliese ha rintracciato molte delle fonti degli innumerevoli prelievi e dei montaggi, che permettono a Ferro di ricostruire sempre nuove composizioni. Una tale padronanza delle fonti grafiche, del tutto inedita nell'area di provenienza, ha fatto supporre alla studiosa, ma anche a Grelle e Iusco, l'eventualità di un plausibile ma non documentato soggiorno romano, che potrebbe giustificare talune ascendenze romaniste della sua pittura, non lontane da certe esperienze più espressioniste dei cantieri sistini, in particolare la cultura di Barocci, che potrebbe però avere ereditato, seppure in maniera meno diretta, dalla lezione dei tardomanieristi napoletani.

Il dipinto di Tolve, eseguito per la chiesa di San Francesco, costruita nel 1585, firmato e datato in basso al centro sopra allo stemma, raffigura la Vergine seduta su un trono di nuvole con il Bambino, già grandicello e letteralmente identico al Bambino della *Madonna* dei Cappuccini di Ferrandina dipinto l'anno precedente, che si apre verso uno dei sensuali angeli inginocchiati d'attorno, che offrono fiori. Nel registro superiore, innumerevoli cherubini si affacciano tra le nuvole cotonose e oggi quasi cangianti; due di essi, fin troppo torniti e pieni di affetti, sostengono la corona.

In basso, nel registro terreno, osservano attoniti e adoranti la sacra apparizione san Francesco, titolare della chiesa, e sant'Eligio, patrono degli artigiani e dei maniscalchi, riconoscibile dallo zoccolo ferrato di cavallo nella mano sinistra, talvolta localmente accostato a san Rocco, protettore anche di Tolve, per analoghe caratteristiche tutelari (**Montesano 2011**, p. 81). Da notare la caratterizzazione del volto del vescovo, ma soprattutto la qualità raffinatissima della stoffa del suo piviale che pare intessuto di fili d'oro, che il restauro rivela,

563

insieme a sorprendenti tonalità di colore che accendono di inediti bagliori l'intera opera, da mettere in relazione con il gruppo di dipinti più composti e maturi di Ferro, tra la *Crocifissione* per il Carmine di Tricarico ai due dipinti per Pomarico richiamati dai segnalati documenti, il primo firmato e datato 1625 e il secondo di poco successivo.

Nonostante le traversie, il restauro ha infatti restituito non solo la distesa compostezza del dipinto, già messa a fuoco da Iusco (1997), ma soprattutto la luminosità e la brillantezza dei colori e una felicità compositiva che arduo sembra limitare alla sola geniale trasposizione dai modelli a stampa, tra l'altro appena accennata sulla tela da pochissimi tratti di disegno preparatorio eseguito probabilmente a matita grassa, come dimostrano le indagini riflettografiche, che permettono di documentare la grande maestria di un pittore forse poco inventivo, ma molto fantasioso nelle sue ricomposizioni e soprattutto padrone della sua tecnica pittorica, ricca di sapienti impasti e tenere velature, come quelle dei fiamminghi o degli altri campioni della pittura napoletana della fine del Cinquecento.

Bibliografia

Arslan 1928; **Grelle 1981**; **Barbone Pugliese 1987**, pp. 257-261, 279-282, 343-361; **Leone de Castris 1991**; **Barbone Pugliese 1996**, pp. 161-200; **Iusco 1997**, pp. 200-204; **Leone de Castris 2002**, pp. 89-113; **Montesano 2011**.

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Il dipinto presentava un quadro conservativo piuttosto complesso e appariva fortemente compromesso nella sua integrità strutturale (fig. 1). I danni maggiori erano da ricondurre principalmente all'abbandono dell'opera nel sottobosco per circa due anni che aveva causato l'innescarsi di molteplici tipologie di degrado. Dalla documentazione fotografica relativa all'ultimo intervento di restauro degli anni Settanta è infatti possibile osservare il dipinto integro e in ottimo stato conservativo. Al momento del furto è invece riconducibile il danno causato dalla resezione perimetrale della tela, probabilmente eseguita per velocizzare le operazioni di estrazione. Inoltre la prolungata permanenza nel terreno ha causato il distacco e la perdita della tela da rifodero con conseguente apertura delle cuciture di giunzione dei teli. Il supporto tessile appariva notevolmente compromesso e interessato da numerose e accentuate deformazioni, lacune e lacerazioni di grave entità diffuse su tutta la superficie.

La prolungata permanenza nel bosco aveva favorito lo sviluppo di microrganismi e organismi biodeteriogeni che si sono manifestati sotto forma di macchie e accumuli di colonie fungine come è stato possibile evincere dalle analisi biologiche eseguite dall'ISCR (fig. 2). La concomitanza di tali fenomeni ha contribuito inoltre a determinare l'elevato grado di depolimerizzazione della tela originale. Lo strato preparatorio e la pellicola pittorica presentavano numerosi ed estesi difetti di adesione e di coesione, localizzati maggiormente in corrispondenza delle piegature e delle deformazioni, nonché da numerose abrasioni lacune e lacerazioni, alcune delle quali di notevoli dimensioni (fig. 3). In corrispondenza di queste aree, e in particolar modo lungo i bordi irregolari delle lacune, si potevano osservare numerosi frammenti di pellicola pittorica, alcuni dei quali di dimensioni minime, interamente distaccati dal supporto originale

1. Prima del restauro, generale del recto

2. Prima del restauro, particolare della presenza sul recto *degli spessi accumuli di colonie fungine*

564

3. Prima del restauro, particolare delle lacune e delle lacerazioni localizzate in corrispondenza dell'angolo inferiore destro

4. Prima del restauro, frammenti erratici di pellicola pittorica

5. Durante il restauro, generale in luce radente delle deformazioni

6. Durante il restauro, particolare della zona inferiore del dipinto durante le operazioni di spianamento

7. Durante il restauro, particolare di una lacuna del supporto prima e dopo l'innesto dell'inserto in tela

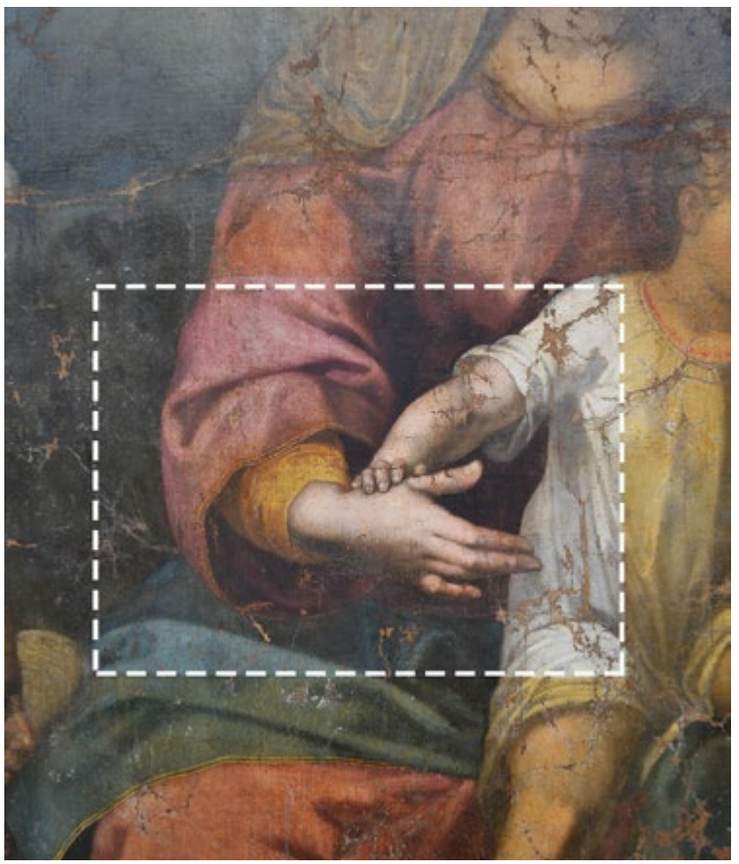
(fig. 4). La superficie dipinta appariva interamente ricoperta da un consistente strato di depositi incoerenti e parzialmente coerenti che impedivano la lettura dell'immagine e del testo cromatico originale.

Tecnica esecutiva

Il supporto tessile (283 × 178 cm) è costituito da tre grandi teli di differente larghezza con tessitura a trama tela a media riduzione giuntati verticalmente tra loro tramite cuciture a sopraggitto (telo n. 1: 34 cm; telo n. 2: 73 cm; telo n. 3: 71 cm); con tutta probabilità le dimensioni attuali risultano ridotte rispetto all'originale a causa del taglio perimetrale eseguito durante il furto. Lo strato preparatorio, visibile all'interno delle numerose lacune di pellicola pittorica, lascia supporre la stesura di un unico strato di pigmento bruno piuttosto sottile, probabilmente disperso in un legante oleoso. Dall'esame visivo e dalle indagini diagnostiche eseguite sono state riscontrate minime tracce di fasi preparatorie della composizione. Ciò nonostante la stesura pittorica, seppure fortemente abrasa e lacunosa, dichiara un'esecuzione estremamente raffinata e accurata. Le campiture, infatti, sono ottenute attraverso successive velature di colore che definiscono i volumi e conferiscono plasticità alle figure. Queste ultime sono impreziosite nei massimi chiari con pennellate corpose e asciutte. Uno dei ripensamenti visibili si trova in corrispondenza dell'orecchio dell'angelo di sinistra. Inoltre sono state riportate alla luce, seppure in maniera frammentaria, la firma dell'autore e la data di esecuzione del dipinto, individuata nella zona inferiore della composizione al di sopra dello stemma.

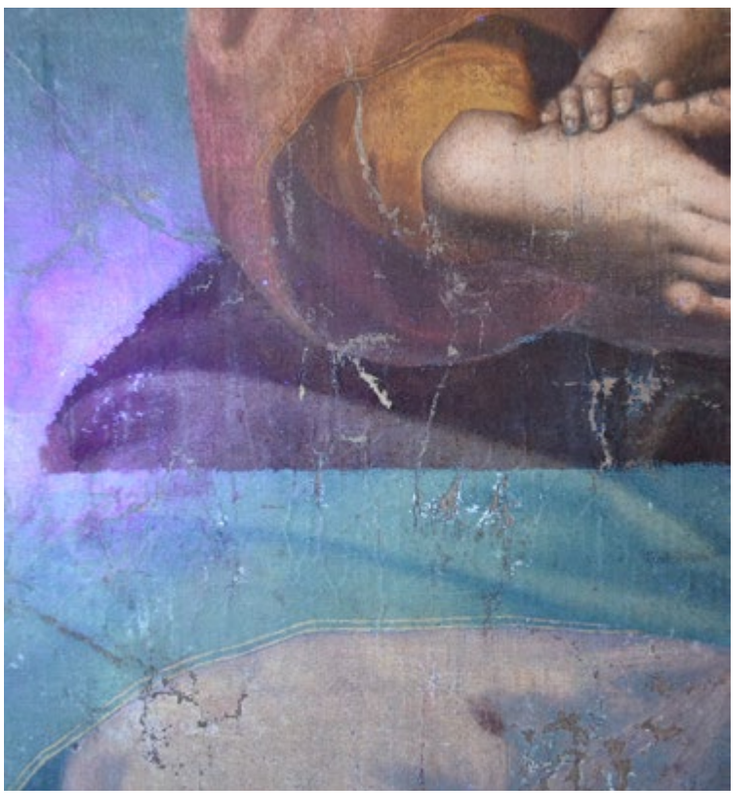
Intervento di restauro

Il pessimo stato di conservazione in cui si presentava il dipinto e in particolare le numerose e accentuate deformazioni (fig. 5) hanno reso evidente la necessità di intervenire sul manufatto con un'operazione contemporanea di spianamento del supporto e preconsolidamento della pellicola pittorica. Quest'ultimo, necessario al fine di poter movimentare in totale sicurezza il dipinto, è stato eseguito puntualmente con un adesivo sintetico (alcol polivinilico − Gelvatol − diluito in una soluzione di acqua demineralizzata 95% e alcol etilico 5%) riattivato a caldo mediante l'ausilio di un termocauterio. Durante questa fase sono stati riposizionati parzialmente i numerosi frammenti erratici, laddove è stato possibile individuare con certezza la loro sede originale. Lo spianamento delle deformazioni del supporto è stato eseguito mediante l'apporto gra-



8. Durante il restauro, particolare della Madonna con il Bambino, tassello di pulitura

9. Durante il restauro, particolare del cielo, tassello di pulitura



10. Durante il restauro, rimozione del protettivo alterato visibile in fluorescenza UV, particolare

duale di umidità tramite l'ausilio di fogli di carta assorbente leggermente inumiditi e successiva applicazione di pesi localizzati e calore per ottenere la corretta planarità del dipinto (fig. 6). Durante questa fase è stato necessario addizionare all'acqua demineralizzata un biocida (Preventol R180 all'1,5%) al fine di prevenire ulteriori fenomeni di crescita biologica eventualmente favoriti dall'apporto di umidità. Successivamente è stato eseguito l'intervento sul supporto al fine di ristabilire la corretta funzionalità strutturale del manufatto, notevolmente compromessa dalla presenza di profonde lacerazioni e di numerose deformazioni, nonché dall'impoverimento delle fibre tessili oramai fortemente depolimerizzate. Preventivamente all'operazione di velinatura si è proceduto al riavvicinamento dei margini delle lacerazioni attraverso dei sostegni in Micropore 3M per consentire il corretto posizionamento durante la fase successiva degli inserti in tela; alla rimozione parziale dei depositi incoerenti e dei residui di microrganismi biodeteriogeni e a un secondo trattamento biocida (ortofenilfenolo all'1% in ligroina). La velinatura, propedeutica alle operazioni di consolidamento e foderatura è stata eseguita a colletta. Dopo avere protetto la pellicola pittorica è stato possibile quindi girare il dipinto, effettuare la pulitura del *verso* rimuovendo i numerosi depositi coerenti e incoerenti, nonché i residui dell'adesivo della vecchia foderatura eseguita durante il precedente intervento di restauro, ed eseguire un terzo trattamento biocida (Preventol R180 all'1,5%). Il consolidamento del supporto è stato eseguito con una resina acrilica termoplastica (Plexisol P 550-40 al 5% in ligroina e acetone 80:20) in due stesure successive e riattivata a caldo. Si è quindi proceduto alla realizzazione delle suture delle lacerazioni tramite l'inserimento di fibre tessili e delle lacune maggiori con inserti in tela il più possibile simile per densità e colore a quella originale (fig. 7). L'adesivo scelto per le suture e gli inserti, una resina di poliammide termoplastica (Textil), posizionato lungo i lembi delle lacerazioni e nuovamente riattivato a caldo, ci ha consentito di ristabilire la corretta continuità del supporto tessile. Durante tale operazione si è avuto cura di rispettare il più possibile l'armatura originale della tela sia in trama che in ordito. Inoltre, per fornire maggiore sostegno e unità alle zone più fragili, ossia in corrispondenza delle giunzioni dei teli e delle lacerazioni più estese, è stato applicato un ulteriore rinforzo in tessuto non tessuto apprettato con Beva O.F. 371 Film, ritagliato della forma necessaria e riattivato a caldo

11. Durante il restauro, stuccature delle lacune della preparazione e della pellicola pittorica

12. Indagini biologiche, recto*, particolare della patina*

13. Indagini biologiche, recto*, particolare con lacerazioni e macchie*

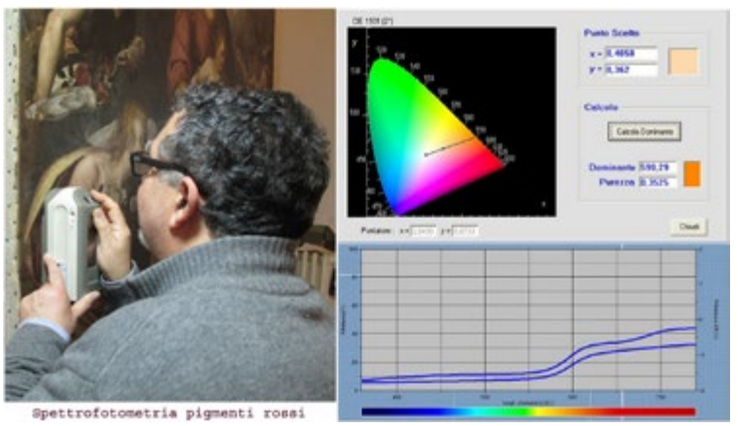
tramite termocauterio. L'operazione di foderatura del dipinto è stata eseguita con il tradizionale metodo della 'collapasta'; tale scelta è stata dettata dalla completa compatibilità con i materiali costitutivi del dipinto e dalla necessità di creare un supporto ausiliario sufficientemente rigido, in grado di sostenere e allo stesso tempo assecondare le numerose e accentuate deformazioni presenti sulla tela originale. Il dipinto è stato quindi montato su un nuovo telaio ligneo a espansione. Si è proceduto successivamente alla pulitura degli strati superficiali quindi alla rimozione delle vernici ingiallite, dei ritocchi alterati e delle numerose sgocciolature presenti in particolar modo nella zona inferiore del dipinto. Tale operazione è stata eseguita con una metodologia appositamente studiata e messa a punto in seguito a vari test che hanno consentito di individuare la miscela di solventi più indicata. Per la rimozione delle resine ingiallite (figg. 8-10) è stata utilizzata una miscela ternaria (alcol isopropilico 50%, metiletilchetone 25%, etere di petrolio 80-100°C 25%) applicata a pennello su carta giapponese e rimossa a tampone. Per le ridipinture più tenaci è stato invece necessario utilizzare un *solvent gel* a base della medesima miscela solvente, che ha permesso di aumentare i tempi di contatto e ha consentito una rimozione più agevole delle stesse. Per la fase di reintegrazione pittorica e di presentazione estetica le scelte sono state condotte tenendo conto dei notevoli problemi conservativi dell'opera e delle importanti mancanze di pellicola pittorica originale. Per cui si è scelto di stuccare (fig. 11) e di ricucire con un sistema di reintegrazione riconoscibile (tratteggio) tutte le lacune di medie dimensioni ricostruibili per tono e forma. Mentre le lacune di piccole dimensioni, le abrasioni, gli inserti e le zone non ricostruibili in corrispondenza delle lacerazioni più estese sono state trattate ad abbassamento tonale, ossia tramite una riequilibratura realizzata a velature successive con colori ad acquerello (per le stuccature: gesso di Bologna e colla Lapin; per la reintegrazione: colori ad acquerello Winsor&Newton e Gamblin Conservation Colors). Tale scelta è stata dettata dall'intenzione di restituire la corretta leggibilità figurativa e cromatica dell'opera, ma allo stesso tempo mantenere una testimonianza evidente della sua travagliata e complessa storia conservativa. La verniciatura finale è stata eseguita con una resina sintetica stabilizzata e applicata per nebulizzazione al fine di uniformare le disomogeneità di assorbimento della superficie (miscela al 50% delle resine alifatiche Regalrez 1094 e Regalrez 1126 - 5% Kraton G 1650 - 2% Tinuvin 292).

Relazione tecnico scientifica

Indagini biologiche

Le indagini biologiche sono state condotte per verificare la presenza di biodeteriogeni e per definire

14. Indagini fisiche, angelo di destra in luce visibile, fluorescenza UV e infrarosso SWIR. In IR si intravede un'area sottostante alla cesta con una stesura preliminare



16. Misure spettrocolorimetriche della tavolozza pittorica usata dall'artista

gli interventi da mettere in atto per il controllo di tali fattori di degrado nell'ambito delle operazioni di restauro. La permanenza nel sottobosco, infatti, ha esposto il dipinto a condizioni ambientali drammatiche in particolare per quanto riguarda i processi di biodeterioramento.
Il dipinto dopo il ritrovamento mostrava, sul *recto*, una patina compatta e continua (fig. 12) tale da impedirne la lettura, oltre a lacune, lacerazioni e macchie che potevano essere associate all'attività di microrganismi (fig. 13). Le analisi microbiologiche hanno evidenziato che le alterazioni erano prodotte dallo sviluppo di funghi riconducibili a specie diverse; in particolare sono stati rilevati anche funghi con micelio pigmentato appartenenti al raggruppamento sistematico delle *Dematiaceae*, che comprende molte specie caratterizzate da attività cellulosolitica e quindi in grado di degradare la tela di supporto del dipinto.
In conclusione i risultati hanno mostrato che il dipinto è stato soggetto, durante la sua permanenza nel sottobosco, a fenomeni di crescita biologica diffusa su tutto il manufatto, sia sul *recto* che sul *verso*. Ampie aree del dipinto sono state interessate da uno sviluppo intenso di funghi che hanno formato una patina feltrosa. L'attacco biologico in alcune zone è stato molto grave e ha portato alla degradazione della tela di supporto ma, in generale, non sembra avere prodotto alterazioni severe. È tuttavia da considerare che lo strato pittorico e la tela sono stati sottoposti a processi di degrado chimico, fisico e biologico che li hanno resi più fragili e tale fragilità è stata considerata in tutte le operazioni a cui il dipinto è stato sottoposto. Le fasi critiche sono state svariate, infatti l'applicazione di acqua e di sostanze facilmente biodegradabili avrebbero potuto favorire lo sviluppo incontrollato di questi biodeteriogeni. Di conseguenza per impedirne la crescita

15. Indagini fisiche, transilluminazione infrarossa

sono stati messi in atto degli accorgimenti descritti in dettaglio nella relazione di restauro.
M.B.

Indagini fisiche
In concomitanza con le operazioni di restauro, sul dipinto sono state effettuate una serie di indagini multispettrali, utili per migliorare la conoscenza dell'opera, sia ai fini dell'interpretazione delle tecniche esecutive, sia per verificarne lo stato di conservazione subsuperficiale. In particolare, sono state effettuate: la riflettografia infrarossa multibanda, eseguita sia nel range del vicino IR (950-1100 nm), sia nell'infrarosso SWIR (1100-1750 nm), la transilluminazione IR e la fluorescenza attivata da radiazione UV (365 nm). L'acquisizione di immagine in falso colore IR è stata eseguita invece, insieme a una serie di misure spettrocolorimetriche in riflettanza, al fine di incrociare questo tipo di dati con le analisi chimiche e al microscopio (figg. 15-16).
Una pala di queste dimensioni non è facile da analizzare in tutti i dettagli più minuti. Con la riflettografia NIR ad alta definizione è stato però possibile individuare un numero limitato e sporadico di tratti di disegno preparatorio: riguardano quasi esclusivamente il profilo di alcune vesti e di alcune parti del busto e degli arti del Bambino, degli angeli e di san Francesco. Sono eseguite con un tratto non sottile e deciso: in genere linee di questo tipo vengono attribuite all'uso di uno strumento affine a una matita grassa. Sulla Madonna, ad esempio, si rilevano solo pochi tratti di contorno nella parte inferiore del panneggio della veste, ma non ve ne è traccia sulla figura. Non sono presenti altresì segni di spolvero o di altri sistemi di trasposizione. Tra i pochissimi piccoli pentimenti rilevabili con le tecniche attualmente in uso (un pollice di san Francesco riposizionato e poche piccole riprofilature in corso d'opera), emerge invece una modifica di una certa estensione intervenuta sulla cesta di fiori offerta dall'angelo di destra. Come illustrato nell'immagine, compare soltanto nella riflettografia a lunghezza d'onda maggiore (SWIR). Questa stesura sottostante risulta visibile in quanto è presente un pigmento molto riflettente in quella banda IR. Si tratta quindi di una prima composizione, soggiacente alla redazione definitiva, modificata in corso d'opera.
F.A.

61. Anton van Dyck
(Anversa, 1599 - Londra, 1641)
Ritratto di Caterina Balbi Durazzo
1624

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
220,2 × 149 cm

provenienza
Agostino Durazzo, 1624; Eugenio Durazzo, 1690; Casa Savoia, 1824; Stato italiano, 1919

collocazione
Genova, Palazzo Reale, Sala delle Udienze (inv. 802)

scheda storico-artistica
Luca Leoncini

relazione di restauro
Nino Silvestri

restauro
Nino Silvestri Restauri s.n.c., Genova

con la direzione di Luca Leoncini (direttore delle Collezioni, Palazzo Reale di Genova)

indagini
Nino Silvestri, Paolo Triolo

Scheda storico-artistica

Conosciamo molto della storia di questo ritratto di dama a figura intera, dipinto verso la fine del 1624 da Anton van Dyck durante il suo soggiorno a Genova. La donna raffigurata al centro della tela è Caterina Balbi e il committente dell'opera è suo suocero, Agostino Durazzo, che pagò l'artista di Anversa anche per l'effigie del figlio Marcello (**Boccardo 1994**, p. 91; ***Van Dyck a Genova* 1997**, pp. 252-253, n. 44). I quadri nacquero con ogni probabilità in coppia, in occasione delle nozze di Caterina e Marcello, appartenenti a due delle famiglie più ricche della nobiltà di parte nuova della Repubblica di Genova, legate da una lunga consuetudine di affari e interessi comuni (**Leoncini 2017**, pp. 79-81). Van Dyck realizzò sicuramente anche i ritratti di due dei quattro fratelli di Caterina, Gio. Paolo (Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca) e Bettina (Genova, palazzo Cattaneo Adorno, già Durazzo Pallavicini) e forse anche quelli di Ottavia e Bartolomeo.
L'autore, nel pieno della sua attività in Italia, dà qui prova di aver già assimilato la lezione rubensiana, soprattutto dai ritratti genovesi del maestro fiammingo, come quello di Giovanna Spinola Pavese oggi al Museo Nazionale di Bucarest, raffigurata, come la dama in esame, presso una fontana barocca (**Boccardo 1994**, pp. 91-92). I modi di presentazione di Caterina Balbi Durazzo si ritrovano del resto in dipinti coevi, concepiti da Van Dyck con analoghi impianti, abiti e dettagli decorativi (**Barnes *et al.* 2004**, pp. 173-174, n. II.29; **Leoncini 2008**, pp. 154-156, n. 49). La patrizia genovese punta con sguardo determinato lo spettatore e una rosa antica tra i capelli, a lato del viso, ne mette in risalto la carnagione diafana e la giovane età. La mano destra sfiora la vasca sopra la quale un Eros all'antica gioca sul dorso di un delfino versante, mentre quella sinistra, abbandonata lungo il fianco, stringe un ventaglio chiuso. Il sontuoso abito alla spagnola è caratterizzato da gorgiera di pizzo a lattuga, corpetto a punta, grandi maniche pendenti, maniche al braccio rifinite da voluminosi manicelli anch'essi di pizzo, ampia veste sorretta da intelaiatura.
Cugina di primo grado di Stefano Balbi, il fondatore della residenza che oggi conosciamo come Palazzo Reale, Caterina sposò Marcello Durazzo attorno alla data del pagamento delle due tele, il 31 dicembre 1624, ma il matrimonio non durò a lungo: Marcello morì infatti a trentanove anni nel 1632. La nobile genovese non si risposò e abitò almeno dalla metà del XVII secolo nella sontuosa dimora al numero 1 di via Balbi fondata dallo zio, Gio. Agostino Balbi, dove è verosimile

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con il volto

Dopo il restauro, particolare con la mano sinistra

fossero a quel punto trasferiti anche i due ritratti. Carattere volitivo, capace donna d'affari, il destino e le alterne vicende che travolsero i suoi fratelli la videro protagonista della storia economica e privata di quel ramo dei Balbi: fu attenta amministratrice degli affari e delle proprietà di famiglia e tutrice dei quattro figli del fratello Bartolomeo, condannato all'esilio dalla Repubblica e vedovo dal 1648 (**Grendi 1997**, pp. 124, 289-293).

Nel 1658, ventisei anni dopo la scomparsa di Marcello, si stabilì che i due ritratti toccassero in usufrutto vitalizio alla vedova e che, alla morte di quest'ultima, sarebbero tornati ai fratelli di Marcello e ai loro eredi. Alla morte di Caterina nel 1689, tuttavia, i nipoti di Marcello furono costretti a ricorrere agli avvocati contro Carlo Domenico Balbi, figlio del già citato Bartolomeo, per farsi restituire i quadri e i mobili appartenuti allo zio. Fu così che nel 1690, nella dimora al numero 10 di via Balbi più tardi nota come Palazzo Reale, ma allora di Eugenio Durazzo, figlio di Gerolamo, uno dei due fratelli di Marcello, arrivarono «due ritratti in piedi uno del Signor Marcello, e l'altro della Signora Cattarina del Vandich» (**Di Biase 1993**, pp. 184-185, note 89 e 90).

La prima menzione dell'effigie di Caterina nella sua nuova sede è di Charles de Brosses nel 1739, «une Durazzo, de Van Dyck» (**de Brosses 1739**, ed. 1973, p. 41). Fu ricordata in seguito da Charles-Nicolas Cochin, «une grande Femme, de Van Dyck» (***Le voyage d'Italie* 1758**, ed. 1991, p. 440) e da numerosi viaggiatori e, quindi, da Carlo Giuseppe Ratti nel 1766 che la riconobbe come «il bel ritratto della Signora Caterina Durazzi» (**Ratti 1766**, p. 188).

La dimora dei Durazzo fu acquistata nel 1824 da Carlo Felice e il quadro, parte ormai del regio patrimonio, negli inventari sabaudi fu descritto con formule generiche («donna figura intiera» [1844], «ritratto d'una signora» [1854], «donna vestita di nero» [1877]). Tuttavia in un documento del 1889 Giuseppe Isola la identificò ancora come Caterina Durazzo (ACSR, Divisione III, b. 119), mentre Mario Menotti (1897), seguito da Suida (1906), accostandola a una tela e a un busto della Galleria Coccapani di Modena, vi volle ravvisare i tratti di Antonia de Marini Lercari, moglie del doge Franco Lercari. Come Antonia de Marini Lercari fu quindi registrata negli inventari della Real Casa tra il 1911 e il 1925. Se per Piero Torriti (**1963**) e Giovanna Rotondi Terminiello (***Palazzo Reale* 1976**) fu semplicemente un «ritratto di dama», tornò «Caterina Durazzo» in Larsen (**1980** e **1988**).

Fu esposta almeno dal 1766 nella Sala dell'Aurora, dove restò ininterrottamente almeno fino al 1911, finché nel 1925 fu registrata per la prima volta nella sua attuale sistemazione, la Sala delle Udienze. Va fatto risalire al sesto o al settimo decennio del XVIII secolo il lieve ingrandimento della tela (circa 3 cm lungo il lato sinistro e altrettanti sul bordo inferiore), per farla coincidere alla cornice che tuttora l'accompagna (**Frangioni 2008**, p. 302).

Il ritratto di Marcello, alienato dai Durazzo alla fine dell'Ottocento e passato per la collezione Volpi di Firenze, fu ceduto al barone Giorgio Franchetti ed è conservato attualmente alla Ca' d'Oro di Venezia (**Boccardo 1994**, p. 91; ***Van Dyck a Genova* 1997**, pp. 252-254, n. 44; L. Leoncini, in ***Da Tintoretto a Rubens* 2004**, pp. 316-318, catt. 55 e 56). Le due tele presentano oggi formati diversi (quella a Venezia misura 205 × 125 cm), ma è probabile che entrambe abbiano subito modifiche nel corso del tempo. Restano un raro esempio di ritratti *en pendant* realizzati da Van Dyck nei primi anni del suo

Dopo il restauro, particolare con il volto

Dopo il restauro, particolare con l'abito

Dopo il restauro, particolare con Eros e il delfino

soggiorno italiano (**Barnes 1997**). Le condizioni di conservazione dell'effigie di Caterina sono apparse critiche almeno dal 1751 quando la vide Cochin: «le mains ne sont pas belles, il y en a une qui est repeinte & mal» (***Le voyage d'Italie* 1758**, ed. 1991, p. 440). Le analisi propedeutiche all'ultimo intervento realizzato nell'ambito di *Restituzioni* (si veda, di seguito, la scheda di restauro) hanno rilevato estesi danni connessi all'esposizione della superficie pittorica al fuoco. Un incendio potrebbe aver interessato la precedente sede del dipinto, il palazzo già Durazzo Pallavicini al numero 1 di via Balbi, forse nel 1684, durante il celebre bombardamento di Genova da parte della flotta del Re Sole, quando molte residenze patrizie furono colpite dai cannoni francesi e si hanno notizie di quadri rovinati dalle fiamme e dai crolli o fortunosamente messi in salvo (**Belloni 1984**; **Boccardo 1997**, pp. 29-63, in particolare pp. 54-55). La tela, probabilmente nella stessa occasione, fu squarciata da un evento traumatico (una caduta, lo scontro con un elemento d'arre-

Dopo il restauro, particolari con l'abito

do), causa dei problemi più tardi rilevati dalla letteratura.
Nel marzo 1889 il dipinto fu incluso da Giuseppe Isola tra quelli bisognosi di «rintelaratura e completo restauro» (ACSR, Divisione III, b. 119), ma poi scartato perché considerato una copia non degna della spesa prevista. Anche Menotti nel 1897 ne denunciò le infelici condizioni di conservazione: «Come le parti secondarie anche la testa della dama mostra tracce di ripetuti ritocchi che ne alterano alquanto la fisionomia» (**Menotti 1897**, p. 300), alterazioni documentate peraltro da una fotografia Noack dell'Archivio Fotografico del Comune di Genova.
Il 5 settembre 1933 il ritratto di Caterina fu inviato a Milano, presso il laboratorio di Maria Boccalari, dove fu foderato, montato su un nuovo telaio, pulito, stuccato, reintegrato e verniciato. Infine, tra il 1954 e il 1955, subì un importante intervento presso l'Istituto Centrale del Restauro che rimosse le abbondanti ridipinture, principale ostacolo, fino a quel momento, al riconoscimento dell'autografia (**Oldenburg 1918**, p. 63).
Una replica proveniente dalla collezione Sir Lindsay Holford fu venduta a Londra nel maggio 1928 (**Glück 1931**, pp. 183, 540; **Barnes 1986**, p. 313, n. 72); riapparve negli anni Cinquanta sul mercato antiquario newyorkese quando Erik Larsen poté esaminarla accogliendola nel catalogo di Van Dyck (**Larsen 1980**, p. 109, n. 334; **Larsen 1988**, n. 350). Sebbene l'autografia resti invece dubbia, il fondo del quadro oggi in collezione privata mostra un paesaggio montuoso più convincente di quello visibile nell'originale genovese, quasi completamente ricostruito dai restauratori del passato.

Bibliografia
Leoncini 2008 (con bibliografia precedente).

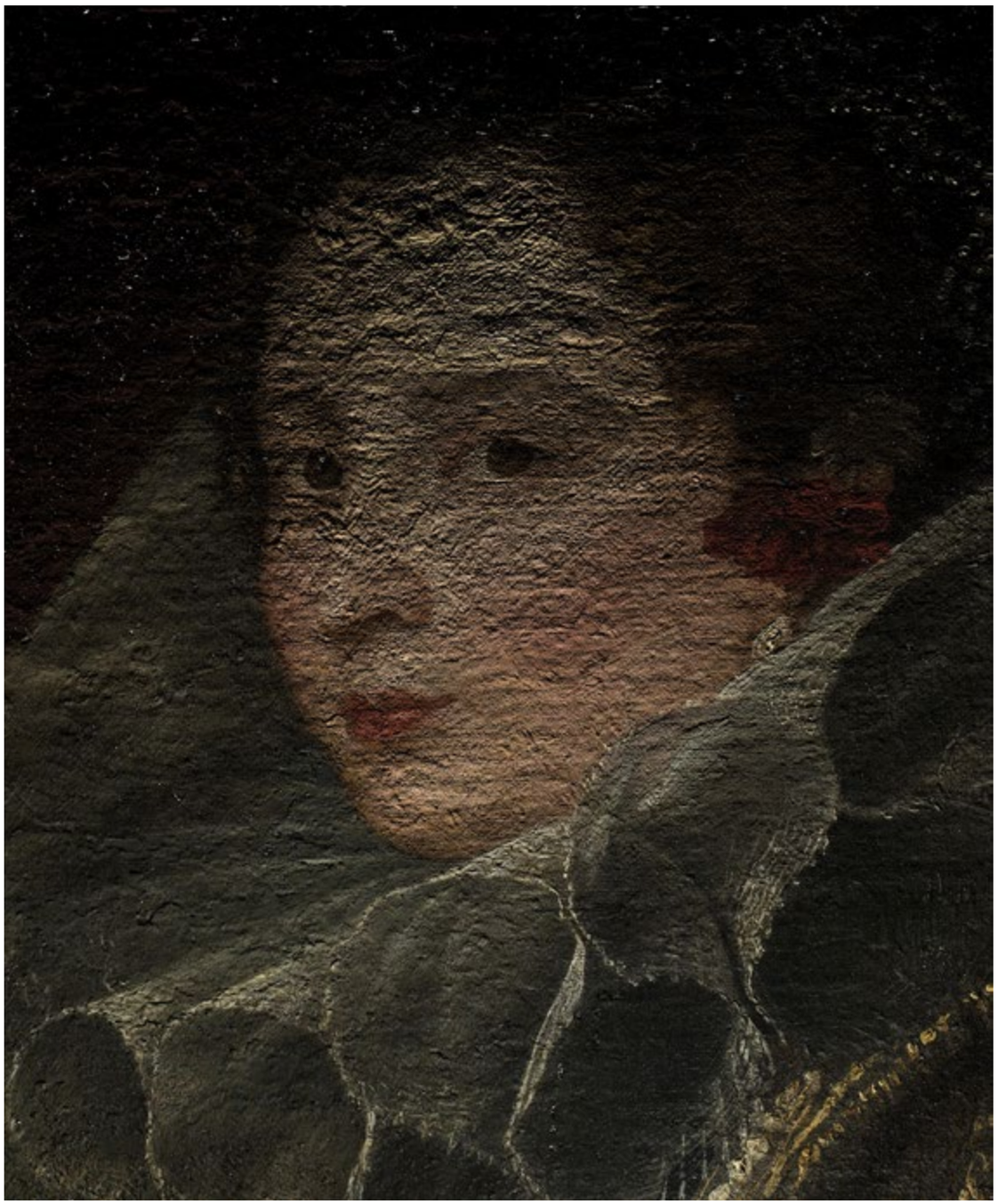
Relazione di restauro

Stato di conservazione

Le indagini preliminari da noi condotte sulla superficie pittorica hanno confermato in modo chiaro i danni subiti nel corso degli anni, come già ipotizzato da Luca Leoncini (cfr. scheda storico-artistica). Il nostro restauro è stato deciso in quanto, a distanza di oltre sessant'anni dall'ultimo intervento, le condizioni conservative del dipinto erano apparse gravi. La tela di rifodero (riconducibile al restauro del 1933: cfr. scheda storico-artistica) non era più in grado di assicurare la superficie pittorica, attraversata da una fitta rete di minuscoli sollevamenti, che in più occasioni negli ultimi decenni, alcuni interventi di manutenzione avevano cercato di assicurare con infiltrazioni di colla animale, come testimoniano le numerose ed estese macchie visibili sul retro. Purtroppo questi tentativi di consolidamento hanno ottenuto un ulteriore effetto negativo, in quanto, aumentando in modo disomogeneo lo strato di adesivo tra le due tele, si è causata una rigidità di quelle ampie zone, che apparivano come vetrificate, accentuando in tal modo il problema della precarietà degli strati pittorici. Inoltre, l'immagine restituita dall'ultimo restauro del 1954-1955 risultava non più adeguata per un'alterazione generale dei toni e, probabilmente, per ulteriori stesure di vernici protettive aggiunte in seguito.

Intervento di restauro

Dopo il trasporto dell'opera in laboratorio è stata avviata la fase di studio e di analisi per stabilire le reali condizioni conservative. Le osservazioni effettuate a luce radente e al microscopio hanno evidenziato la sofferenza della superficie pittorica, che appariva raggrinzita e con numerosissimi piccole lacune, la cui caratteristica forma corrispondeva alla fusione della pellicola pittorica esposta a una fonte di calore (fig. 1). Si poteva inoltre rilevare la presenza di ampie grinze del supporto, e osservare che in diverse zone la materia pittorica risultava accavallata; alcuni frammenti di colore, sfuggiti durante la precedente foderatura, si trovavano sparsi in varie zone della superficie e capovolti (si poteva leggere la trama della tela impressa sulla preparazione; fig. 3).



1. Prima del restauro, particolare con il viso a luce radente

Le indagini a luce ultravioletta hanno evidenziato un'ampia gamma di grigi, che testimoniavano degli interventi di pulitura e di reintegrazione, eseguiti in tempi diversi. Si notava inoltre sulla zona a destra del dipinto (con il colonnato) e sulla parte dello sfondo in basso a sinistra (con la figura che regge la vasca della fontana), la presenza di una resina naturale più antica, che copriva vaste reintegrazioni, preservate dal restauro degli anni 1954-1955 (che con la pulitura era intervenuto prevalentemente sulla figura della dama e sullo sfondo in alto a sinistra). Oltre a ciò era possibile leggere in modo più chiaro sia le reintegrazioni eseguite in tale restauro sia quelle fatte successivamente, che risultavano protette da un'ulteriore vernice sintetica, sia infine quelle dal tono decisamente più scuro, perché eseguite in tempi più recenti ed effettuate sopra la vernice sintetica (fig. 2). La lettura della riflettografia a

2. Figura intera, luce ultravioletta

3. Immagine al microscopio, particolare di una particella di colore capovolto

4. Figura intera, riflettografia a infrarosso

infrarosso ha confermato i risultati delle suddette analisi, offrendo ulteriori elementi di comprensione, che hanno avvalorato la nostra ipotesi sull'interpretazione delle scelte fatte durante l'intervento di pulitura del restauro degli anni Cinquanta: un'azione più approfondita sulla figura della dama e su altre zone dello sfondo (risultate dalla nostra analisi realmente molto più integre) e un intervento superficiale sulle ampie zone a destra e in basso a sinistra, che ha mantenuto le parti reintegrate del passato, che in effetti ci appaiono quasi totalmente mancanti di colore originale. Inoltre si è ipotizzato che in quell'occasione la reintegrazione pittorica delle lacune si sia avvalsa delle tracce originali ancora oggi ben visibili in riflettografia, con l'eccezione dello sfondo, dove è dipinto il mare all'orizzonte, laddove in origine erano probabilmente rappresentati il mare e una costa montuosa, della quale purtroppo restano solo pochi frammenti originali, non sufficienti per ridisegnare un profilo collinoso: l'ipotesi di questo paesaggio trova peraltro un riscontro in un'antica copia del dipinto (fig. 4).
Questa indagine ha individuato la presenza delle numerose stuccature delle lacune eseguite in tempi diversi e con materiali differenti, che hanno contribuito a determinare l'irregolarità della superficie.
Il risultato delle analisi svolte e le valutazioni dedotte dall'attenta osservazione dell'opera, hanno con-

5. Durante il restauro, figura intera a fine pulitura

6. Durante il restauro, fase di preparazione alla foderatura: sul supporto sono stati rinforzati i tagli e la cucitura delle due tele con 'toppine' di seta

fermato l'urgenza di un suo restauro e suggerito precise indicazioni circa la sua realizzazione. Si è dunque dato inizio alla fase preliminare della foderatura, che si è rivelata molto più lunga e complessa del previsto. Dopo aver assicurato la superficie pittorica con carta di riso e colla di coniglio, è stato smontato il vecchio telaio; durante questa fase è stata confermata la presenza di bande perimetrali di circa 3,5 cm, aggiunte alla tela originale, probabilmente per adattare il dipinto alla cornice ancora oggi presente; inoltre sono stati rimossi dei fogli di carta da pacchi (millerighe), inseriti durante successivi consolidamenti di colore, per impedire che il supporto si incollasse al bordo del telaio. Le ripetute infiltrazioni di colla hanno reso difficoltosa la rimozione della tela di rifodero, molto spessa e robusta, che aderiva in modo tenace al supporto originale di tessuto più sottile, a trama fitta e in gran parte degradato. Questa operazione è stata svolta ammorbidendo porzioni di tela di rifodero con un gel acquoso, che ne ha facilitato il distacco; di seguito sono stati asportati con il bisturi gli strati di colla residua, di cui sono rimasti visibili gli aloni. Sul fragilissimo supporto originale si rilevavano chiaramente, nella parte centrale del dipinto, due lunghi sfondamenti a forma di L contrapposte, risarcite con stuccature piuttosto spesse. Per non compromettere il riavvicinamento delle parti si è deciso di non rimuoverle, ma di livellarle per poi rinforzarle con 'toppine' di seta (fig. 6). Dopo aver consolidato gli strati pittorici con la stesura sul retro di colla di coniglio, è stata eseguita la foderatura con colla di pasta e l'applicazione di due tele di rifodero di differenti tessiture, per garantire maggiore stabilità al supporto. In seguito alla rimozione della velinatura è stato necessario definire, in accordo con la direzione davori, l'intervento di pulitura che ha tenuto conto delle importanti mancanze di materia pittorica originale e delle varie sovrapposizioni individuate dalle analisi. Il primo livello di pulitura è stato condotto su tutta la superficie con il solvente LA5, che ha asportato lo sporco superficiale e gran parte delle vernici sintetiche, sulle quali è stata eseguita una seconda applicazione del solvente per rimuoverle. Il secondo livello è stato effettuato sulle zone dove erano presenti gli strati disomogenei di vernice più antica, per assottigliarla con l'utilizzo di LA7, successivamente ripetuto sulle zone di maggior spessore, per ottenere una superficie più omogenea e trasparente.

La pulitura ha così salvaguardato i ritocchi più antichi e quelli riconducibili al restauro del 1954-1955 e ha rimosso i molteplici ritocchi più recenti e la stuccatura lungo i bordi a destra e a sinistra, di circa 2 cm, molto rigida e poco aderente alla superficie sottostante delle bande aggiunte, che si sono rivelate porzioni di un dipinto (fig. 5). È stato steso a pennello uno strato di vernice mastice, prima di affrontare la fase della reintegrazione pittorica, che ha richiesto nuovamente un momento di assidua concertazione con la direzione lavori, perché si è ritenuto di non poter riproporre quella vecchia, considerata ormai troppo emergente ed elemento di confusione per la buona lettura dell'opera. Utilizzando colori a vernice per il restauro e la tecnica dello spuntinato e delle velature di colore, in un primo momento sono state ricucite le fitte reti di piccole lacune tralasciate dal precedente restauro e le mancanze emerse dopo la nostra pulitura. Le ampie zone della veste trattate a neutro dal restauro degli anni Cinquanta imponevano una maggiore riflessione e una nuova soluzione, che trovava una conferma nella ricostruzione dettagliata, ritenuta congrua, utilizzata sempre nel precedente restauro, pur se in modo parziale, per risarcire il risvolto in broccato della veste. Perché la nostra ricostruzione non risultasse un disturbante rifacimento è stato necessario procedere in modo progressivo. Dapprima si è deciso di ricongiungere le linee dei motivi verticali della veste, poi di delineare la parte di decoro intorno alla vita e in ultimo di affrontare la lacuna più importante riguardante la manica sinistra, aiutati dall'immagine della fedele replica antica. Il nostro intervento di reintegrazione pittorica ha cercato di uniformare le differenti e vaste zone di mancanze, al fine di ottenere un'immagine omogenea, perché si valorizzassero le parti originali. Il restauro si è concluso con la verniciatura protettiva mastice stesa per nebulizzazione.

62. Giovanni Battista (Battistello) Caracciolo
(Napoli, 1578-1635)
Cristo legato alla colonna
1625 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
183,5 × 130 cm

provenienza
Napoli, collezione Buonocore;
collezione Mancini, fino 1973

collocazione
Napoli, Museo e Real Bosco
di Capodimonte (inv. Q 1780)

scheda storico-artistica
Angela Cerasuolo,
Giuseppe Porzio

relazione di restauro
Bruno Tatafiore, Giulia De Pascale

relazione tecnico-scientifica
Claudio Falcucci

restauro
Bruno Tatafiore,
con la collaborazione
di Giulia De Pascale

con la direzione di
Angela Cerasuolo (Museo
e Real Bosco di Capodimonte)

indagini
Claudio Falcucci

Scheda storico-artistica

Benché pubblicata – su segnalazione di Roberto Pane – soltanto nel 1964 da Raffaele Mormone, la tela era già nota almeno dalla fine del 1938, quando fu offerta per la prima volta in vendita – ma senza esito – alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania dalla proprietaria dell'epoca, Elena Buonocore, residente a Napoli nel quartiere di Chiaia (ASMC, armadio 8, cartella 1/15); tale ubicazione è ricordata ancora all'inizio degli scorsi anni Settanta (**Causa 1972**, fig. 270).
Il dipinto, la cui paternità poggia su un'inequivocabile evidenza stilistica, occupa una posizione rilevante nella letteratura su Battistello e, più in generale, sul primo naturalismo meridionale. Le ragioni della sua centralità risiedono essenzialmente nell'ovvio rapporto che il soggetto intrattiene con quel fondamentale capolavoro del primo tempo napoletano di Caravaggio che è la *Flagellazione di Cristo* del 1607, oggi anch'essa a Capodimonte in deposito dalla chiesa di San Domenico Maggiore (Porzio 2017), oltre che con l'altra perduta variazione sul tema realizzata da Merisi, a due terzi di figura, trasmessa dalle copie di Catania, Cantalupo Sabino e Macerata (**Marini 2005**, pp. 420-422, n. 34), la prima delle quali, peraltro, inizialmente riferita allo stesso Caracciolo (**Longhi 1915**, pp. 61-62).
Proprio sul rimando a questo precocissimo nodo figurativo, in verità più apparente che reale, insisteva la presentazione di Mormone; sicché, sulla base di tale interpretazione, lo studioso riteneva di poter associare alla composizione un pagamento del 24 luglio 1609, rintracciato da Giovanni Battista D'Addosio (1913, p. 39), per un «quadro di pittura di n[ost]ro Sig[no]re fragellato [*sic*] alla colon[n]a» consegnato da Battistello al duca di Sicignano (ASBNa, Banco Ave Gratia Plena, giornale di cassa matricola 51, c. 259*r*, partita di 24 ducati).
L'ipotesi di una cronologia antica – e dunque l'identificazione con il documento del 1609 – è stata seriamente messa in crisi dalla lettura di Raffaello Causa (in *Acquisizioni* 1975), che, riprendendo uno spunto di Michael Stoughton (**1973**, p. 75: «the modeling of the figure of Christ perhaps suggest a considerably later date»), individuava nella statuaria monumentalità del protagonista, frutto di una distillata astrazione formale, i primi segni di una svolta accademica nello stile del pittore, sulla quale avrebbe pesato – più o meno direttamente – l'esperienza fiorentina del 1618; una posizione espressa ancor più chiaramente dallo stesso Causa nella relazione di accompagnamento alla seconda offerta di vendita del 1972 (ASMC, armadio 8, cartella 7/235: «È certamente la più alta espressione dell'opera di Battistello ancora in fase caravaggesca e sicuramente impostata in aperta e polemica derivazione dalla *Flagellazione* di Caravaggio della chiesa di San Domenico Maggiore. La datazione deve impostarsi successivamente al 1615, che è l'anno della *Liberazione di san Pietro* della chiesa delle Sette Opere della Misericordia, ed il 1618 che è l'anno della *Natività* [*recte*: *Riposo nella fuga in Egitto*] di Palazzo Pitti»).
In effetti, il carattere idealizzante della costruzione figurativa è indubitabile: se il torso sbalzato del Cristo sembra davvero il frutto dello studio dall'antico – e non a caso a questo dettaglio è stato accostato un foglio di nudo con il tronco dell'*Ercole Farnese* (**Causa Picone 1993**, p. 26, tav. 34) –, anche il raggelato *pathos* della sua espressione, anziché essere tratto dal naturale, pare piuttosto discendere da una maschera classica, sul tipo del *Laocoonte*.
Su questa linea, la critica successiva è giunta a posticipare l'esecuzione dell'opera agli anni Venti del Seicento, con oscillazioni intorno alla metà del decennio (**Prohaska 1978**; Leone de Castris, in ***La pittura napoletana* 1982**, p. 142, n. 12; S. Causa, in *Battistello Caracciolo* 1991); i confronti più pertinenti, come il *San Sebastiano* del Fogg Museum o il *San Raffaele arcangelo e Tobiolo* già presso la Walpole Gallery, sono però anch'essi privi di date puntuali, sicché, in assenza di riferimenti decisivi, tale spostamento risulta plausibile ma non definitivo. Tuttavia, un ripensamento a favore della cronologia più alta, ultimamente ventilato da Stefano Causa (in ***Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* 2008**) sulla scorta del confronto con la pala di Santa Maria della Stella a Napoli, documentata tra il 1607 e il 1608, non pare proponibile allo stato delle conoscenze attuali.
Del resto, a favore di un allentamento della stretta caravaggesca depone ora anche la fredda cromia, meno tenebrosa di quanto apparisse prima del restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, che ha portato inoltre a nuova luce la colonna del supplizio e il gioco di mani tra il carnefice e la sua vittima.
G.P.

Il *Cristo alla colonna*, come abbiamo visto, era già noto agli studi almeno dal 1938, quando fu offerto in vendita al soprintendente Armando Venè, che rivolse al direttore del Museo di San Martino Leandro Ozzola la richiesta di esaminare il dipinto (ASMC, armadio 8, cartella 1/15). Non conosciamo l'esito di questa perizia, ma l'opera fu acquistata solo nel 1973 su sollecitazione di Raffaello Causa, nella cui relazione, che caldeggiava vivamente l'acquisto, troviamo anche una nota sullo stato di conservazione del dipinto, definito «eccellente», rimarcando che «a parte talune irrilevanti ossidazio-

Dopo il restauro

Prima del restauro

L'opera in una foto d'archivio del 1964 (Fototeca Soprintendenza, neg. 35454)

ni della vernice, l'opera non è mai stata toccata» (ASMC, armadio 8, cartella 7/235). La foto d'archivio del luglio 1964 (negativo 35454), significativamente fatta realizzare dalla Soprintendenza all'epoca della prima pubblicazione del dipinto, testimonia una situazione un po' diversa: oltre a piccole lacune diffuse, soprattutto lungo i bordi, vi si possono individuare macchie riconducibili a vecchi stucchi e ritocchi alterati, alcune più piccole sul margine destro, altre più grandi al centro. Di certo, poco dopo l'acquisto, la tela fu affidata da Causa alle cure di Antonio De Mata, che ne realizzò il restauro tra il 28 maggio 1973, data del contratto d'acquisto, e il 23 giugno 1975, data delle foto che documentano il dipinto a conclusione dell'intervento (negativi 47808, 47809, 47810).

Antonio De Mata fu impegnato in numerosi interventi su opere importanti del Museo di Capodimonte tra il 1969 circa e la sua prematura scomparsa avvenuta nel 1976. Restauratore di grande sensibilità e ingegno, mise a punto una procedura di foderatura, divenuta poi peculiare dei restauratori napoletani, che prevede l'uso di un particolare telaio interinale espandibile e si articola in una sequenza di operazioni preliminari destinate a consolidare il colore e distendere la tela originale già prima dell'applicazione della nuova tela, effettuata quindi con una quantità minima di colla e un impiego dosato di calore e pressione somministrati sul *verso* tramite rulli metallici. Per il

Dopo il restauro, particolare con il perizoma di Cristo

Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

Dopo il restauro, particolare con il volto del carnefice

trattamento delle tele del XVII secolo, caratterizzate da strati preparatori di consistente spessore e di notevole rigidità, questo metodo consente di ristabilire efficacemente l'elasticità e la coesione della pellicola pittorica e di ottenere il recupero della planarità delle deformazioni superficiali più deturpanti, spesso accentuate da precedenti restauri inadeguati, consentendo il rispetto delle caratteristiche legate all'esecuzione, quali variazioni di spessore e rilievo delle pennellate (**Cerasuolo 2008**, pp. 35-36, 42, con bibliografia precedente).

Nel caso del *Cristo alla colonna*, però, l'efficacia nel tempo della foderatura è stata compromessa dalla presenza sul *verso* della tela originale di uno spesso strato di mestica oleosa, applicata in antico allo scopo di consolidare il dipinto. Questa sorta di «beverone» con il suo spessore e la scarsa permeabilità aveva ostacolato l'assorbimento della colla e l'adesione della nuova tela applicata da De Mata e, nel tempo, aveva finito per pregiudicare l'efficacia della foderatura, determinando alcune aree di distacco tra le due tele con vistose deformazioni. Ciò ha reso necessario l'intervento attuale, che ha ottenuto il recupero della stabilità del dipinto con una nuova foderatura realizzata dopo avere assottigliato la stesura oleosa, rendendola più ruvida e consentendo così l'assorbimento della colla e un'adeguata adesione del nuovo supporto.

Un altro effetto negativo dell'applicazione del beverone oleoso è l'ulteriore oscuramento dei toni indotto dalla penetrazione dell'olio negli stati pittorici, già caratterizzati, nel caso di Battistello, da una notevole leggerezza di stesura che rende problematica la conservazione dei preziosi rapporti chiaroscurali dei suoi dipinti; con l'incremento della trasparenza dell'olio, dovuto all'aumento dell'indice di rifrazione provocato dalla polimerizzazione, si determina la perdita dei mezzi toni a causa del prevalere della preparazione scura, assieme all'impoverimento dei carnati, che acquistano un'intonazione plumbea, tipica delle opere del Caracciolo.

Già Bernardo De Dominici aveva acutamente descritto questo fenomeno, caratteristico della pittura caravaggesca ma particolarmente esasperato in Battistello dalla sottigliezza delle stesure, che «non essendo bene impastate di colore, a capo a pochi anni fanno brutta veduta, dapoiché, perdendosi le mezze tinte ed annerendosi l'ombre, rimane loro un fiero chiaro e fiero scuro che non accorda e fa dispiacere agli occhi di chi dilettasi di pittura» (**De Dominici [1742-1743] 2003-2014**, I, 2003, p. 988). Il biografo attribuiva questa pratica alla venalità del pittore, che «pretendendo egli delle sue pitture gran prezzi, dovendo poi dipingerle per meno, usava in quelle più tosto la sollecitudine che lo studio, tirandole a fine alla bella prima» (*ibid.*), ma certo l'inclinazione di stile del Caracciolo per i passaggi soffusi e delicati non gli rendeva in ogni caso congeniale l'adozione di pennellate corpose e materiche, il cui 'impasto', come suggeriva De Dominici, avrebbe limitato gli effetti negativi descritti.

Un'altra alterazione che si incontra di frequente nei dipinti napoletani dei primi decenni del XVII secolo è quella del blu di smalto, pigmento artificiale a base di vetro colorato con cobalto (**Seccaroni, Haldi 2016**), di cui si riscontra una considerevole importazione a Napoli in quegli anni (Borrelli 2017). Legata all'interazione con le componenti acide dell'olio di lino, porta alla totale perdita della colorazione azzurra delle stesure (**Mühlethaler, Thissen 1994**). Il fenomeno veniva spesso male interpretato dai restauratori del passato, che si accanivano nel tentativo di recuperare il colore originale, finendo per abradere totalmente la pellicola pittorica: è quanto si riscontra nel perizoma del carnefice, in cui non restano che tracce del pigmento decolorato, su una superficie ridotta ormai in gran parte alla sola preparazione.

A.C.

Bibliografia

Mormone 1964; **Stoughton 1973**, pp. 74-75, n. 6; R. Causa, in ***Acquisizioni* 1975**, pp. 14-17; **Prohaska 1978**, pp. 220, fig. 198, e 237-238; Stoughton 1978, p. 408; S. Causa, in **Battistello Caracciolo 1991**, p. 241, n. 1.29; S. **Causa 2000**, p. 198, n. A91 (con altra bibliografia precedente); S. Causa, in *La scuola napoletana* 2008, pp. 49-50, n. 14.

Relazione di restauro

Il dipinto a olio su tela, delle dimensioni di 184 × 130 cm, è provvisto di cornice non coeva ed è montato su un telaio a espansione moderno applicato nell'ultimo intervento di restauro condotto tra il 2005 e il 2007.

Prima dell'intervento la superficie pittorica non presentava distacchi di colore o lacune, appariva molto uniforme e priva di sollevamenti, mostrava però in diversi punti deformazioni e bolle anche di ampia dimensione (come quelle particolarmente evidenti all'altezza della testa e nei pressi del ginocchio del carnefice) (figg. 1-2) che testimoniavano la mancanza di adesione tra la tela originale e quelle applicate nei precedenti rifoderi. Erano inoltre presenti numerosi schiacciamenti e frantumazioni degli strati pittorici, con allargamento delle *craquelures*.

Lungo tutti i margini del dipinto erano identificabili stuccature e ritocchi che testimoniano, in particolare lungo il bordo inferiore, la presenza di danni alla pellicola pittorica con lacune e abrasioni; specificatamente per la base del dipinto, come sembra in base al tipo di deterioramento rilevato, il danno sarebbe da attribuire all'azione dell'umidità che avrebbe consumato e lacerato la tela. Altri ritocchi erano presenti sull'incarnato fortemente abraso dei personaggi e sul fondo scuro, anch'esso in cattivo stato a causa di vecchie puliture poco rispettose della pellicola pittorica, come documentato dalle foto di archivio. Per l'incarnato, in particolare, il reticolo di cretto risultava sistematicamente celato da reintegrazioni (fig. 3).

Il dipinto è stato realizzato su un supporto costituito da due porzioni di tela di canapa, a fili sottili, tessuta ad armatura tela, con una densità di circa 6 × 12 fili/cm^2. La cucitura delle due pezze corre verticalmente e taglia il volto del carnefice all'altezza dell'orecchio destro, determinando per il telo di dimensioni maggiori una larghezza di circa 77 cm. La radiografia e l'osservazione diretta del retro dell'opera dopo la rimozione dei teli di rifodero, hanno rilevato le deformazioni della trama indotte sulla tela in prossimità dei punti di ancoraggio al telaio originale, evidenti soprattutto al margine superiore e laterale sinistro, confermando che l'opera ha sostanzialmente mantenuto le dimensioni originali (fig. 4). Negli ultimi interventi di restauro l'opera era anzi stata allargata di circa 2 cm sia in altezza sia in larghezza, forse per adattarla alla cornice.

Al momento dell'intervento il dipinto presentava una doppia foderatura, quella più antica identificabile con l'intervento di Antonio De Mata del 1974, eseguito con una tela patta senza applicazione di una garza intermedia, quella più recente eseguita nei primi anni Duemila presso i laboratori del Museo di Capodimonte. Scopo di quest'ultimo intervento era il tentativo di ristabilire l'adesione della tela originale alla prima delle tele utilizzate nel 1974, che a pochi anni dall'applicazione presentava già criticità. In questa occasione si ritenne opportuno conservare la prima delle tele applicate nella foderatura del 1974, rimuovendo solo un secondo telo e intervenendo con un nuovo rifodero, dopo avere applicato fasce di garza in corrispondenza delle aree maggiormente deteriorate e dopo averne cuciti i bordi per impedirne lo slittamento durante la stiratura e favorirne il tensionamento e l'aderenza.

Tracce di restauri precedenti a quello di De Mata sono evidenti per la pellicola pittorica, da identificare con le spuliture del colore e le abrasioni molto profonde soprattutto sul fondo scuro che, in particolare lateralmente alla figura del Cristo, portavano a vista la preparazione. Sembra lecito ipotizzare anche un più antico intervento sul supporto, che avrebbe costretto De Mata a condurre con un reintelo non in linea con le sue abituali procedure, senza cioè applicare una garza tra la tela originale e quella di rifodero e all'uso della tela patta in luogo della pattina. La trama più larga della tela patta sarebbe stata in questo caso funzionale ad accogliere una maggiore quantità di colla, che si sperava potesse garantire la presa sul retro della tela originale già precedentemente trattato con un impasto oleoso di colorazione rossa (fig. 4). L'applicazione di questo materiale era avvenuta senza smontare il dipinto dal telaio (aveva infatti risparmiato il perimetro della tela) e doveva avere lo scopo di consolidare l'adesione della preparazione alla tela originale e irrigidire il supporto, evitando il rifodero. Il danneggiamento del perimetro del dipinto, in particolare al margine inferiore, sarebbe quindi da collocare cronologicamente tra l'applicazione del beverone e l'intervento di De Mata.

Un discorso a parte merita il panneggio del carnefice che originariamente era dipinto con uno strato di smaltino; il colore alteratosi nel tempo avrebbe subito ripetute abrasioni nel tentativo di riportare alla luce il colore fino a consumarne lo strato, con la perdita anche della leggibilità dei volumi, che solo le riprese all'infrarosso in falsi colori riescono minimamente a suggerire (fig. 5).

Il primo intervento è consistito nella rimozione degli strati di vernice e dei ritocchi presenti sul film pittorico; a tale scopo si è utilizzato un solvente a base di alcol e acetone adatto a sciogliere lo strato sovrammesso. Durante tale fase sono emersi i danni allo strato pittorico e in particolare le estese lacune lungo il margine inferiore del dipinto (fig. 6), quelle lungo i lati verticali e la lunga frattura in corrispondenza della cucitura di tela. Dopo una leggera verniciatura di protezione, il dipinto è stato velinato con doppio strato di carta giapponese, il primo applicato con colla di coniglio, il secondo con Beva 371 (fig. 7); il dipinto è stato quindi rimosso dal telaio e si è proceduto all'asportazione delle tele di rifodero (fig. 8).

La sfoderatura del dipinto ha richiesto una particolare attenzione per la delicatezza dell'intervento, considerata l'estrema fragilità del dipinto (tela molto depolimerizzata, preparazione e pellicola pittorica particolarmente sottili e fragili) e la presenza di colle molto indurite sulle tele da rifodero.

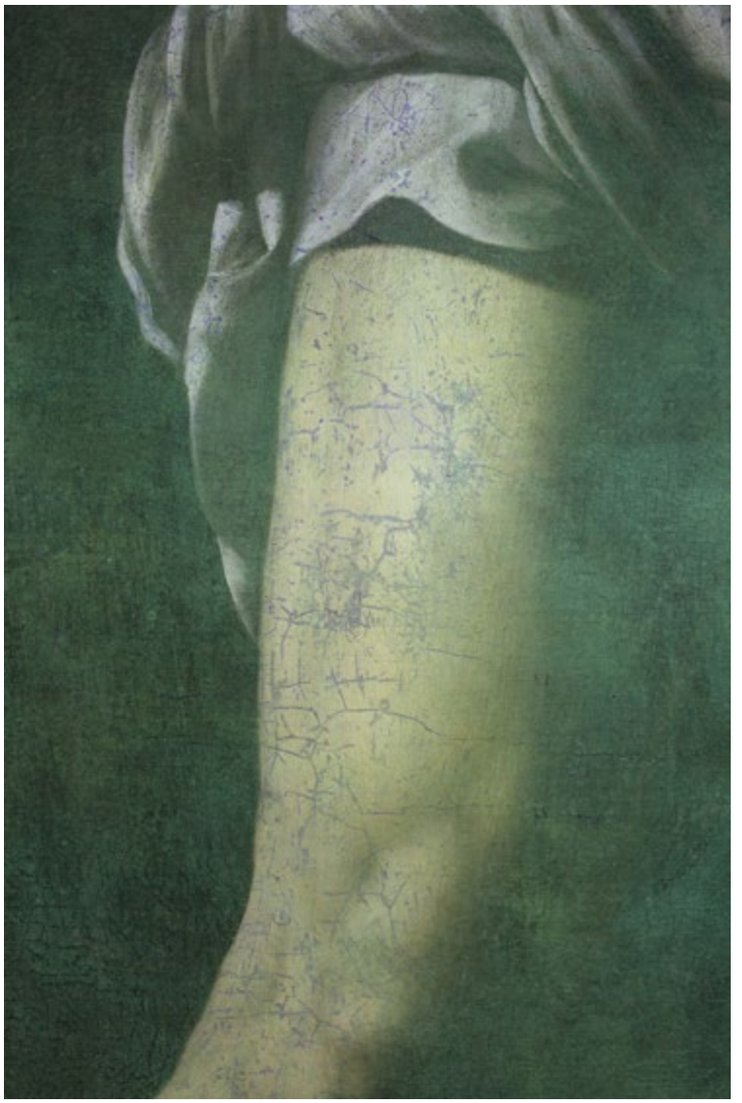
La prima tela rimossa, risalente all'ultimo restauro, era una tela patta molto pesante, cucita lungo il perimetro alla tela del rifodero di De Mata; sono a questo punto emersi due strati di velatino, anch'essi riferibili nell'intervento del 2005-2007, applicati lungo i margini del dipinto per rafforzarne la resistenza meccanica. Rimossi i velatini è stato possibile rimuovere la tela patta applicata negli anni Settanta, che si presentava in ampie zone non adesa al supporto originale, in altre fortemente ancorata a questo. La tela originale non era stata protetta con l'applicazione di garza, ad eccezione della zona al margine inferiore, lacunosa o molto fragile.

L'osservazione del supporto originale ha quindi permesso di rilevare che sul retro era stesa una contropreparazione di colore bruno, originale, sulla quale in un'epoca successiva era stato applicato il già citato strato oleoso di colore rosso. Al momento del rifodero, De Mata aveva assottigliato questi strati per alleggerirli e favorire l'aderenza al nuovo supporto, operazione purtroppo non sufficiente a raggiungere lo scopo, dal momento che la superficie restava quasi ovunque di consistenza cristallina, rigida, impermeabile e liscia. I distacchi che si sono formati ed estesi nel tempo sono certamente stati agevolati dalla cattiva aderenza al supporto del rifodero degli anni Settanta, e forse favoriti più che contrastati dal secondo rifodero che, non migliorando l'adesione, ha irrigidito il supporto. In effetti le parti più deformate dai distacchi e dalle bolle corrispondevano proprio a quelle zone dove gli strati sul retro della tela originale erano più spessi e levigati.

Al termine di questa operazione la tela è stata delicatamente pulita dai residui delle vecchie colle, dai rinforzi applicati sulle lacune più ampie e dalle stuccature presenti a colmare delle piccole mancanze. Nella zona inferiore si è preferito

1. Prima del restauro, particolare dei punti di deformazione della tela e della superficie pittorica

2. Prima del restauro, particolare dei punti di deformazione della tela e della superficie pittorica



3. Prima del restauro, particolare delle crettature

tuttavia conservare alcuni inserti di tela con stuccature perché indispensabili per la conservazione di alcuni frammenti di pellicola pittorica.
Lo strato rosso sul retro è stato assottigliato in quelle zone dove risultava più spesso e graffiato per rendere la superficie in generale più aggrappante.
Successivamente sono stati applicati gli innesti nelle parti prive di tela con velatini di ancoraggio, molto piccoli e limitati agli innesti, per evitare squilibri di tensione meccanica sulla tela che in questa fase è estremamente sottile e fragile.
Si è poi predisposto un velatino abbastanza grande da coprire l'intero dipinto e lo si è applicato alla tela con un sottile strato di colla di pasta. Il velatino risponde alla necessità di fornire un supporto e un sostegno al dipinto la cui consistenza cristallina e sottile non avrebbe permesso alcuna manipolazione per il rischio di frantumazioni; inoltre il velatino, rendendo la tela più elastica, dava la possibilità, una volta spillato sul telaio interinale durante le operazioni di rifodero, di tensionare il dipinto per favorire la stiratura delle deformazioni e delle bolle (fig. 9).
Dopo il montaggio sul telaio interinale della tela patta da rifodero (scelta perché in grado di fornire maggiore elasticità e robustezza rispetto alla pattina) e del velatino con il dipinto, l'adesione è stata garantita con applicazione di colla di pasta e stiratura dal retro (figg. 10-11).
La foderatura è stata eseguita con la consueta procedura dell'applicazione a spatola sul retro della tela da rifodero di uno strato di colla pasta. La scelta del rifodero 'a pasta' in luogo di alternative sintetiche nasce dall'intento di mantenere una compatibilità dei materiali con quelli utilizzati nel precedente intervento di restauro. Il sovrapporsi di metodologie e materiali differenti limita a nostro avviso la reversibilità dei processi di restauro, compromettendo un'eventuale futura rimozione del nostro intervento. Materiali e metodologie differenti richiedono infatti l'adozione di tecniche dissolventi completamente diverse, a volte non compatibili. Nello specifico i collanti proteici naturali reagiscono con i solventi acquosi, mentre la rimozione dei collanti sintetici necessita l'utilizzo di opportuni solventi.
In seguito il dipinto è stato svelinato, rimontato sul telaio preesistente (conservato perché di buona fattura e ancora efficiente), sottoposto a una leggera pulitura della superficie con l'eliminazione dei residui dei precedenti restauri e delle vecchie vernici. Sulle campiture scure si è operato con grande prudenza per la condizione di debolezza del film pittorico già molto consunto.

4. Durante il restauro, particolare del retro

6. Durante il restauro, pulitura

5. Fronte del dipinto, immagine alla luce infrarossa

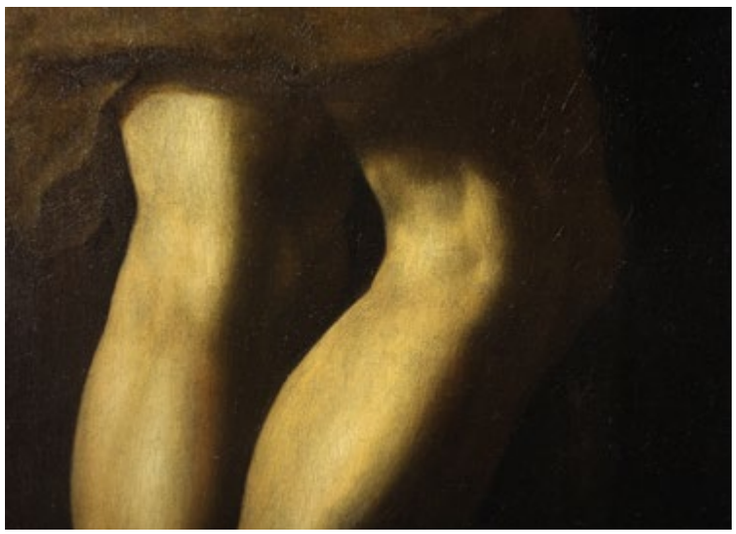
7. Durante il restauro, velinatura

Infine tutte le lacune sono state stuccate con gesso, colla di coniglio e tracce di terra di Siena (fig. 12); la verniciatura è stata realizzata a zone applicando una maggiore quantità di vernice nelle parti di fondo scuro, soprattutto nelle zone spatinate, dove gli strati risultavano più aridi, e per evitare disomogeneità nella resa della verniciatura.
L'integrazione pittorica è stata realizzata con colori a vernice e pigmenti (fig. 13), con la tecnica a rigatino, ricostruendo le mancanze e le lacune stuccate, le spatinature e le sgranature degli incarnati (fig. 14). Il panneggio del carnefice, non essendo recuperabile nella cromia originale, è stato ripreso nelle sgranature e nelle macchie, operando con un tratteggio leggero e trasparente nella definizione dei volumi.

Relazione tecnico-scientifica

Diagnostica
Per quanto concerne la tecnica esecutiva, la preparazione è stesa in un unico strato bruno-rossiccio a base di terre e contiene modeste quantità di bianco di piombo (fig. 15). Allo strato di preparazione sono verosimilmente da ricondurre anche le tracce di manganese rilevate mediante l'analisi XRF sulla maggior parte dei punti analizzati, riferibili con ogni probabilità all'impiego, nella medesima miscela, di bassissime percentuali di terra d'ombra.
Le linee principali della composizione sono state impostate mediante la redazione di un disegno preparatorio tracciato al fine di definire, seppure in maniera piuttosto sommaria, i profili delle figure

8. Durante il restauro, asportazione delle tele di rifodero



9. Durante il restauro, particolare delle gambe

10. Durante il restauro, fase della foderatura

11. Durante il restauro, fase della foderatura

e i tratti principali dei volti. Pennellate sottili si rintracciano nella riflettografia infrarossa sull'area del volto di Cristo e ne disegnano sia il profilo, come ad esempio quello che dalla tempia sinistra scende verso la guancia o quello che ne definisce il profilo del mento sulla sinistra, nascosto in seguito dalle stesure pittoriche della barba, sia i lineamenti del viso come i profili e la posizione degli occhi, del naso e della bocca (fig. 16). Le stesse pennellate si osservano lungo la sagoma dei torsi nudi delle due figure e ne precisano le linee della schiena, delle braccia e delle gambe. Questi ultimi appaiono inoltre rinforzati da pennellate scure più ampie, verosimilmente stese al fine di distaccare maggiormente l'ingombro delle figure dal fondo scuro. Nella riflettografia infrarossa emerge in modo piuttosto evidente il profilo rimarcato della schiena del carnefice e della sua gamba sinistra e quasi per intero il profilo della figura di Cristo, come quello sulla spalla e il fianco sinistro o sul braccio e sulla gamba destra (fig. 17).

Nel complesso, la stesura pittorica sembra attenersi piuttosto fedelmente all'impostazione grafica iniziale. Le correzioni sono relative quasi esclusivamente al perizoma di Cristo, dove un alone bianco visibile in radiografia sembra suggerirne un primo abbozzo, più aderente alla coscia destra. Nella parte alta del perizoma, in corrispondenza del fianco sinistro, un altro alone bianco sembra richiamare la presenza in origine di un nodo (fig. 18).

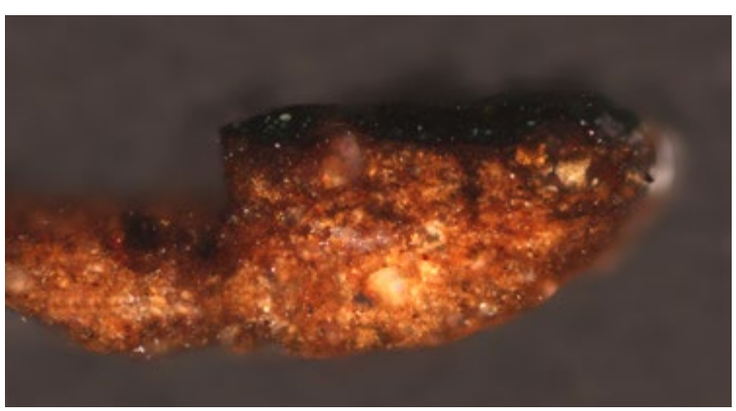
L'osservazione della riflettografia e della radiografia consente di rintracciare alcune sovrapposizioni tra le stesure. Sul polso destro di Cristo, la corda è dipinta successivamente alla realizzazione pittorica dell'incarnato. La stessa situazione si osserva nell'area dell'inguine, dove l'estremità sinistra del perizoma ricade sulla campitura finita della coscia sinistra, e lungo il fianco destro del Cristo dove alcuni lembi del perizoma si sovrappongono al profilo dell'incarnato. Sovrapposizioni si osservano anche tra la punta del piede sinistro del carnefice e il basamento della colonna. In ultimo si segnalano anche le stesure della barba del Cristo, sovrapposte a parte dell'incarato del collo già dipinto, e quelle dei capelli del carnefice che, dietro l'orecchio, sovrastano le stesure dell'incarnato del collo.

La tavolozza impiegata dall'artista, caratterizzata mediante l'analisi di fluorescenza dei raggi X e l'esame di alcuni microprelievi eseguiti dall'opera, è costituita principalmente da pigmenti del tipo delle terre. Queste, in miscela con il bianco di piombo, risultano impie-

12. Durante il restauro, stuccatura delle lacune

13. Durante il restauro, integrazione pittorica

14. Durante il restauro, integrazione pittorica

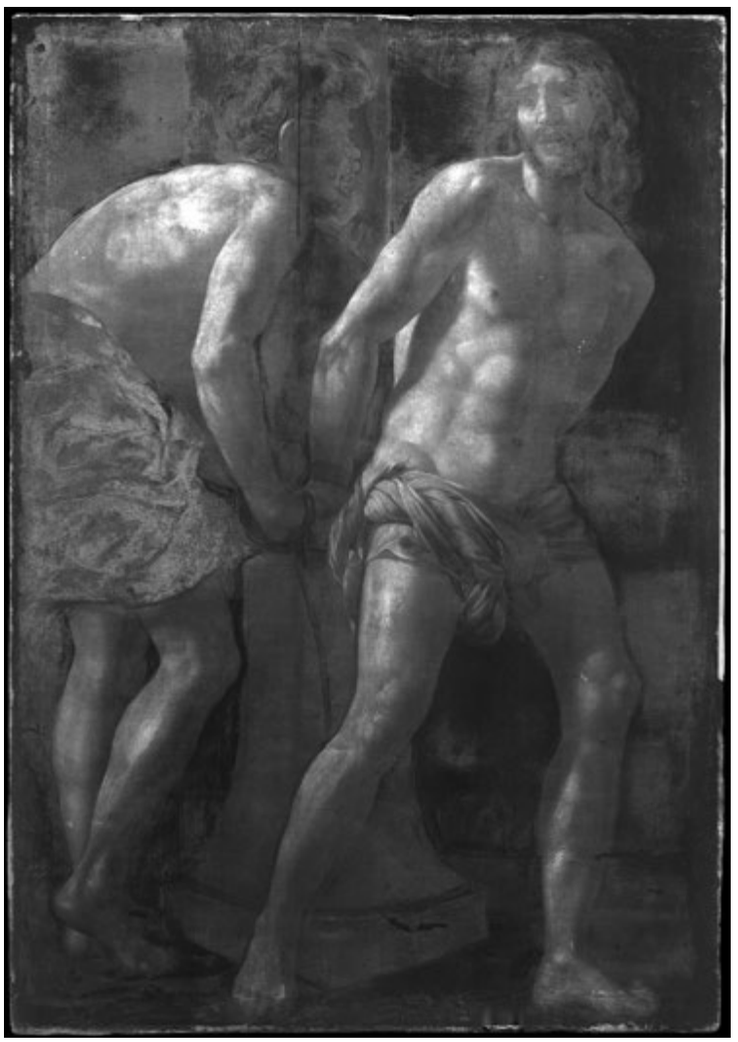


15. Tecnica esecutiva, particolare

gate nella realizzazione degli incarnati, calibrandone le percentuali a seconda che si tratti di zone d'ombra o di luce. Tra le terre impiegate si segnala la presenza di terra verde, stesa verosimilmente in strati sottilissimi per dosare le tonalità degli incarnati e la cui presenza, seppur in rarissime tracce, si può osservare nello strato più superficiale di uno dei campioni prelevati dall'incarnato del Cristo. Talvolta, come nel caso dell'area del capezzolo destro di Cristo o delle dita del piede destro, a tale miscela il pittore sembra aggiungere una percentuale di cinabro, al fine di conferire una tonalità più calda alla campitura. Tutte le aree degli incarnati presentano inoltre un'innaturale tonalità scura. Generalmente, per i dipinti di Battistello, si tende a ricondurre questi inscurimenti all'interazione della terra d'ombra della prepara-

16. Riflettografia infrarossa, particolare

18. Riflettografia infrarossa, particolare



17. Riflettografia infrarossa, particolare

zione con gli strati dell'incarnato, ma nel caso in esame, stante la sostanziale assenza di terra d'ombra nello strato preparatorio, la tonalità scura degli incarnati sembra piuttosto riferibile all'estrema sottigliezza dello strato pittorico e alla sua presumibile diminuzione di potere coprente, che lascia trasparire la tonalità bruna sottostante.

La campitura della veste del carnefice, oggi dall'aspetto nei toni del bruno-marrone e in gran parte asportata a seguito di un passato intervento di restauro poco rispettoso, doveva verosimilmente presentare una tonalità azzurra, ottenuta mediante l'impiego di blu di smalto. Le tracce di tale pigmento, per nulla discernibili nelle stratigrafie a causa della quasi totale assenza dello strato, sono tuttavia segnalate dalla contemporanea presenza di arsenico e cobalto, rilevata all'analisi XRF e ulteriormente confermate dalla tipica risposta rossa di tale pigmento all'infrarosso in falsi colori (cfr. fig.5).

La colonna, sia nel fusto sia nel basamento trapezoidale, la cui visibilità appare quasi del tutto interdetta dall'alterazione della superficie dipinta, riemerge in modo evidente nella riflettografia con una risposta piuttosto chiara e doveva presentarsi in origine con una tonalità verde, ottenuta dall'impiego di un pigmento verde a base di rame rilevato all'analisi XRF. L'impiego di tale pigmento trova ulteriore conferma nell'osservazione della stratigrafia su sezione lucida del campione prelevato alla base della colonna, il cui strato più superficiale appare costituito da grani di malachite (fig. 15).

63. Pietro da Cortona
(Cortona, Arezzo, 1596 - Roma, 1669)
Daniele nella fossa dei leoni
1663 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
440 × 223 cm

provenienza
Venezia, chiesa di San Daniele

collocazione
Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 754)

scheda storico-artistica
Giulio Manieri Elia

relazione di restauro
Isabella Bellinazzo, Alessandra Zambaldo

restauro
Isabella Bellinazzo, Alessandra Zambaldo; con la collaborazione di Giorgia Busetto, Barbara Bragato (fasi di stuccatura e ritocco)

con la direzione di Giulio Manieri Elia (Gallerie dell'Accademia); direzione tecnica: Maria Chiara Maida (Gallerie dell'Accademia)

indagini
Serena Bidorini, Ornella Salvadori (Gallerie dell'Accademia)

Scheda storico-artistica

L'opera proviene dall'altare maggiore della chiesa delle monache agostiniane di San Daniele, costruito intorno al 1663, come registra l'edizione di Giustiniano Martinioni della *Venezia città Nobilissima* (**Sansovino, Martinioni 1663**, p. 23). La realizzazione della pala, a partire da Giuliano Briganti è messa in relazione con tale avvenimento. Dipinta probabilmente a Roma, viene commissionata dell'abbadessa Foscarina Diedo, ipotesi avanzata da Narciso Fabbrini e ripresa concordemente dalla critica (**Briganti 1962**, p. 266, n. 139; **Moschini Marconi 1970**, pp. 138-139), in carica dal 1665 al 1658 e poi nel 1666 e 1672. Il pittore avrebbe ottenuto la commissione attraverso i suoi rapporti con Nicolò Sagredo, ambasciatore della Serenissima a Roma (**Fabbrini 1896**, pp. 135-136).
Di questa composizione esistono alcuni disegni di mano del maestro e copie. Il primo di questi (Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums - Fogg Museum, n. 1958.286), è uno studio autografo, di straordinaria freschezza e rapidità esecutiva, per l'*Angelo che indica l'Eterno* (**Morgan, Oberhuber, Bober 1988**, p. 60, cat. 59). Esistono poi un disegno parziale con la figura di *Daniele* (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. 550*r*) e uno con l'intera composizione, entrambi molto fedeli al dipinto veneziano (Londra, Victoria and Albert Museum, n. DYCE.212); ritenuti autografi da Briganti (**1962**, p. 266, n. 139) sono poi riconsiderati come copie da Walter Vizthum (**1963**, p. 50), seguito dalla critica successiva.
Torniamo al dipinto che possiamo apprezzare al meglio a seguito del lungo intervento realizzato nell'ambito di *Restituzioni*. Pietro da Cortona lo realizza su un unica grande pezzatura di tela procedendo con tecnica esecutiva rapidissima e con frequenti ripensamenti in corso d'opera, taluni resi purtroppo visibili (anche a occhio nudo), a seguito di puliture aggressive del passato. Ci riferiamo, ad esempio, al globo e al putto postovi dietro, inizialmente ipostati più in alto, o alla testa del leone dietro Daniele, originariamente rivolto verso lo spettatore, o infine alla testa del leone in primo piano di cui si intravede l'emersione di un diverso posizionamento del naso (si vedano le riflettografie). L'elegante cromatismo è intonato su colori freddi, sapientemente accostati, mentre sono espunti dalla tavolozza quelli caldi e squillanti (i rossi, i gialli). La cromia è ridotta, localmente quasi al monocromo, un timbro basso e cupo, che domina la metà inferiore, si va poi rialzando, senza eccessi, verso la metà superiore dove irrompe la visione sovrannaturale, accompagnata da un coro angelico in una luce dorata.
È plausibile che l'opera giunga in chiesa ad altare ultimato rendendo necessari locali decurtazioni, per agevolarne il collocamento nell'edicola marmorea (dove capitello e cornice dell'ordine dovevano essere sporgenti). Sono emerse infatti tracce di due ampie lacune, poste all'altezza dell'attacco della centina (a destra di chi guarda), e frammenti di tela originale dipinta, adiacenti ad esse, con tracce di incisioni nette e di chiodature. Mentre una parte di tela originale viene eliminata, creando le lacune, i frammenti citati vengono ripiegati e inchiodati sul telaio sagomato per assecondare, in negativo, la forma

Fotografia di Tomaso Filippi, 1910, Archivio Fotografico Gallerie dell'Accademia di Venezia

Fotografia storica, a conclusione del restauro di Giuseppe Arrigoni, 1955, Archivio Fotografico Gallerie dell'Accademia di Venezia

Dopo il restauro

Prima del restauro

Riflettografia, particolare con il leone

del capitello e della cornice architettonica. Anche sul lato opposto della pala, circa alla medesima altezza, una linea incisa, leggermente in diagonale ripetto al bordo del dipinto, potrebbe essere anch'essa traccia di una necessario adattamento. In occasione del restauro di Giuseppe Florian, di cui a breve, i frammenti originali nascosti vengono riportati in luce.

Due altri cambiamenti antichi di formato si registrano sulla tela: un inserto postro al vertice della pala (di 5 × 67 cm) e una striscia di tela alla base (di 13 × 223 cm). Quest'ultimo inserto obbliga alla revisione della composizione; il leone in primo piano, concepito in una prima versione (emersa dalle indagini riflettografiche di cui sono grato a Ornella Salvadori e Serena Bidorini) con testa più piccola e zampe poste entro il limite della cucitura di giunta, viene ingrandito. Le indagini riflettografiche hanno inoltre documentato ulteriori cambiamenti eseguiti in corso d'opera e l'utilizzo di una tela abbozzata con una figura di giovane, emerso proprio sotto il Padre Eterno, impostato in senso ortogonale rispetto all'attuale figurazione (si veda la riflettografia con il particolare del Padre Eterno).

La più antica descrizione dell'opera sull'altare spetta a Marco Boschini (**1664**, p. 154), presto seguito da Giacomo Barri (**1671**, p. 54). Immediato fu il successo dell'opera, come testimoniano le due incisioni che gli vengono dedicate. La prima, realizzata in controparte, è l'acquaforte di Pietro Santi Bartoli, la successiva di Agostino Della Via, nel verso corretto, viene inserita nel volume di Domenico Lovisa (**1709**, II, n. 123). Pala e quest'ultima incisione sono ricordate da Anton Maria Zanetti nel 1733 e nel 1771 (**Zanetti 1733**, p. 202; **Zanetti 1771**, pp. 513 e 557).

L'apprezzamento dell'immagine è anche testimonianta dall'esistenza di più versioni pittoriche: di formato ridotto è una copia all'University Art Museum di Princeton (olio su tela, 69,3 × 34,7 cm), una seconda nel Museo Diocesano di Ancona e l'ultima, di qualità apparentemente superiore e con l'immagine eseguita su formato rettangolare, è nella chiesa dei Cappuccini di Quarto.

Prima della definitiva rimozione dall'altare, l'opera subisce danni antropici testimoniati da una serie continua e persistente di fori che, disposti parallelamente alla linea della centina (a circa 6 cm dal bordo del dipinto) ed emersi durante l'attuale pulitura (fig. 7), potrebbero ascriversi ad antiche chiodature apposte per sostenere parati decorativi in occasione di festività. Demanializzata la chiesa, il 28 luglio 1806 (e poi demolita nel 1839), il dipinto viene condotto in deposito nell'ex Commenda di Malta e da qui alle Gallerie dell'Accademia, solo nel 1829 (**Moschini Marco-**

Riflettografia, particolare con l'angelo che indica il Padre Eterno

Riflettografia, particolare con il Padre Eterno

Dopo il restauro, particolare con gli angeli

Dopo il restauro, particolare con san Daniele e il leone

ni 1955, pp. 138-139; **Franzoi, Di Stefano 1976**, pp. 519-520; **Zorzi 1977**, II, p. 326). La ragione del ritardo può essere ascritta a motivi conservativi e a carenza di spazio espositivo; il dipinto, dopo essere stato restaurato da Giuseppe Florian, viene collocato in uno dei grandi saloni (attuale n. X) costruiti per dare respiro alla collezione. Il preventivo di Florian viene redatto il 20 ottobre 1828 (ASABAVe, *Atti 1828*, b. 31) ma l'intervento tarda ad avviarsi e, due anni dopo, l'opera risulta ancora tra quelle da restaurare in una lista redatta da Antonio Diedo (ASABAVe, *Atti 1830*, b. 35, n. 159). L'istituto fa pressioni crescenti per la conclusione dei lavori: nel dicembre 1830 e il 23 febbraio 1831, giungendo a minacciare di escludere Florian dall'elenco dei pittori restauratori (ASABAVe, *Ristauro quadri della Pinacoteca Accademica 1821-37*, b. 56, n. 42). Ciò non è sufficiente; intorno alla metà di luglio il dipinto, che apprendiamo necessita di essere foderato e intelaiato, risulta non ancora restaurato e conservato su rullo (*ibidem*, inserta s.d. in doc. n. 205). La presidenza accademica, che si riserva di procedere per vie legali, concede un ultimo mese a Florian, scaduto il quale, si sarebbe presentata istanza per la radiazione dall'istituto (*ibidem*, doc. n. 205).

La storia minuta di antica inadempienza, aggiunge un elemento importante per la conoscenza conservativa dell'opera che, fragile nell'adesione degli strati pittorici (tanto da determinarne la foderatura), permane per almeno un anno collocata su rullo. Tale condizione potrebbe aver agevolato fenomeni di degrado, ci riferiamo, in particolar modo, ad alcune aree omogenee di pigmento caratterizzate da effetti di micro cadute, fitte e persistenti, emerse durante la pulitura. Si distribuiscono, ad esempio, sui massimi scuri del mantello blu di Daniele, in alcune parti della veste di medesimo colore di uno angelo a sinistra, sulle nubi sopra il protagonista o sulla vegetazione sotto l'arco (fig. 7). Da ascriversi ancora a disattenzione conservativa sono una serie

di cadute nella pellicola pittorica, anch'esse emerse con la pulitura, distribuite ordinatamente secondo due linee parallele verticali e due altre orizzontali (distanti tra loro 13,5 cm), che si intersecano al centro del dipinto. È credibile che tali lacune, che riprendono l'andamento delle traverse ortogonali del telaio, siano state create perché la tela, a lungo non tensionata, le colpiva.

Daniele nella fosse dei leoni entra, ultimato infine l'intervento di Florian, nel percorso espositivo delle Gallerie, documentato dal 1835 (***Guida* 1835**, p. 27). Permane appeso sulle pareti in questa collocazione, senza alcun moderno criterio museografico, per circa sessant'anni prima di essere rimosso, in occasione del primo riallestimento condotto, secondo criteri scientifici dettati dalla nuova disciplina storico-artistica, da Giulio Cantalamessa tra 1894-1895. Nell'intento di diradare l'esposizione e disporre i dipinti su di un solo livello, superando la distribuzione 'a quadreria', Cantalamessa è costretto a sacrificare opere verso le quali mostra minore interesse critico come il capolavoro cortonesco (Venezia, Archivio Polo Museale del Veneto, *Archivio delle Gallerie dell'Accademia, Carte Vecchie*, II b., *G. Cantalamessa*, *Relazione sull'ordinamento delle RR. Gallerie*, lettera al Ministero della Istruzione Pubblica, 28 gennaio 1895).

Una fotografia di Tomaso Filippi, eseguita il 5 febbraio 1910 (Venezia, Archivio IRE, *Archivio Filippi*, *Registro commissioni contabili*, b. 5, p. 42), amplia, con il nuovo secolo, la nostra conoscenza del dipinto e ci testimonia la rettifica del formato della pala da centinato a rettangolare, com'era d'uso fare sui dipinti che venivano esposti nelle Gallerie, ad opera di Florian.

Veniamo al restauro successivo, che precede l'attuale e spetta a Giuseppe Arrigoni. Vittorio Moschini e Francesco Valcanover danno sintetica ragione dell'intervento alla «generale ossidazione» del dipinto (Venezia, Gallerie dell'Accademia, *Archivio restauri*, scheda n. 87). Il restauratore, nel preventivo del 10 giugno 1955, completa le informazioni, ricordando che l'opera necessita di «foderatura con applicazione delle fasce di rinforzo ai bordi. Pulitura e rimozione vecchi restauri alterati, stuccatura, nuovi restauri e verniciatura» (Lurano, Bergamo, Associazione Giovanni Secco Suardo, *Archivio storico nazionale e banca dati dei restauratori italiani*, *Archivio Giuseppe Arrigoni*, faldone 13, n. 3, doc. 5; ringrazio l'Archivio storico nazionale e banca dati dei restauratori italiani). La pulitura parrebbe piuttosto drastica e ampia la revisione pittorica che ne consegue. Viene alterata, solo per dare un'idea, l'altezza dei due gradini in primo piano, abbrasa la superficie dipinta sotto il mantello del santo, rendendo quasi illeggibile il plinto su cui è seduto. Si confrontino in proposito la fotografia del 1910 e quella eseguita a conclusionde dell'intervento di Arrigoni. Quest'ultimo reintegra infine il formato centinato eliminando il completamento dei peducci.

Il restauro attuale, descritto di seguito, ha visto uno straordinario recupero, ottenuto mediante un lungo lavoro di pulitura e di ritocco pittorico, che, asportando uno spesso strato di vernice alterata e gli ampi ritocchi fuori tono coprenti, ha reintegrato l'elegante cromatismo e il corretto equilibrio nei rapporti tra campiture, restituendo profondità alla scena. L'opera, dopo molti anni, verrà a breve reinserita nel percorso di visita delle Gallerie dell'Accademia, nel nuovo allestimento delle sale terrene.

Bibliografia

Sansovino, Martinioni 1663, p. 23; **Boschini 1664**, p. 154; **Barri 1671**, p. 54; **Lovisa 1709**, II, n. 123; **Zanetti 1733**, p. 202; **Zanetti 1771**, pp. 513 e 557; ***Guida* 1835**, p. 27; **Fabbrini 1896**, pp. 135-136; **Moschini Marconi 1955**, pp. 138-139; **Briganti 1962**, p. 266, n. 139; **Vizthum 1963**, p. 50; **Moschini Marconi 1970**, pp. 138-139; **Franzoi, Di Stefano 1976**, pp. 519-520; **Zorzi 1977**, II, p. 326; **Morgan, Oberhuber, Bober 1988**, p. 60, cat. 59.

1. Prima del restauro, particolare con san Daniele

Relazione di restauro

Tecnica artistica, stato di conservazione e interventi precedenti

La grande pala d'altare presentava un degrado legato prevalentemente alle tecniche esecutive e al naturale deterioramento dei materiali soprammessi nei precedenti interventi di restauro. La lettura dell'immagine e dei suoi valori cromatici originali apparivano completamente alterati per lo stato di generale ingiallimento e sbiancamento degli strati di protettivo e dei materiali di consolidamento di restauro ossidati posti sulla superficie; a questi si aggiungevano: il disturbo generato da piccoli e diffusissimi ritocchi alterati distribuiti 'a macchia di leopardo' (si veda la veste blu dell'angelo in alto a sinistra e la vegetazione) e vaste aree di ripresa pittorica fortemente virate (si veda soprattutto il manto blu di san Daniele e tutto il bordo della centina per una fascia di circa 15 cm; fig. 1). Sotto lo strato semitrasparente, inoltre, si osservava una generale consunzione della materia pittorica dovuta a passati interventi aggressivi di pulitura. Questi ultimi hanno anche gravemente compromesso la struttura cromatica con la rimozione di velature finali, soprattutto riguardo alle campiture di intonazione bruna, e favorito l'affioramento di numerosissimi pentimenti originali.

Uno studio approfondito – condotto attraverso analisi ravvicinata dell'opera (in luce riflessa, radente e utravioletta), indagini diagnostiche

2. Prima del restauro, particolare ai raggi UV della veste di san Daniele

3. Durante il restauro, particolare della veste di san Daniele, tassello di pulitura

4. Prima del restauro, particolare degli angeli

5. Durante il restauro, particolare degli angeli, tassello di pulitura

in infrarosso (eseguite da Ornella Salvadori e Serena Bidorini, Gallerie dell'Accademia di Venezia, con fotocamera Osiris Opus Frestaments), ricerca dei documenti archivistici e fotografici (condotta da Giulio Manieri Elia) – ha permesso di ricostruire una storia conservativa travagliata fin dalla primissima esecuzione (fig. 2 e immagini riflettografiche non numerate in scheda storico artistica).
Il dipinto è realizzato a olio su una tela, composta da una vela unica di tessuto spesso (con rapporto trama-ordito 1:1), originariamente ancorato a un telaio ligneo munito di crociera, la cui battuta è ancora visibile sul fronte, come rilevabile dalla forma di alcune vecchie lacune stuccate.

La pittura è eseguita di getto con continui ripensamenti e spostamenti di parti nelle figurazioni (si vedano i numerosi pentimenti affioranti e le riprese in infrarosso), ed è realizzata su una preparazione di colore bruno-rossastro che traspare intenzionalmente in più punti, dato l'uso di pennellate sottili e trasparenti prive di spessori di materia. La tavolozza è fredda, ricca di gradazioni violette di chi ha consuetudine con la tecnica ad affresco, come denota la stessa composizione in tre registri sovrapposti a fascia orizzontale che ricordano le 'giornate' di lavoro proprie dell'esecuzione pittorica su muro.
Attualmente il supporto tessile si presenta foderato 'alla veneta' con una doppia tela, tipo patta, fine della medesima grammatura; sulla centina e lungo tutto il lato inferiore sono stati individuati due sottili innesti a fascia (a trama levantina, con rapporto trama-ordito 1:2) posti come ingrandimento del supporto originale. Tali aggiunte non sono cucite ma incollate sotto la pezzatura maggiore per circa 10 cm, sia nel lato inferiore che superiore. Sul fronte, in corrispondenza dell'innesto inferiore, è dipinta l'alzata di un gradino e la riflettografia ha evidenziato un generale ripensamento delle dimensioni del leone frontale, posto a fianco di san Daniele: si tratta probabilmente di una revisione del formato dell'opera in una fase di adattamento strutturale all'altare. Le due stesse grandi lacune alla base della centina, assieme ad alcuni coincidenti segni superficiali che disegnano la forma di un capitello, sono riconducibili a questo allestimento.
La tessitura del supporto originale appare fortemente impressa sul fronte con linee ben definite, che corrono orizzontalmente e soprattutto verticalmente, in corrispondenza ai punti di maggiore spessore del filato. Questa forte impronta della tramatura sulla pellicola pittorica e l'estremo appiattimento delle scabrosità di superficie sono imputabili alle stirature durante le foderature eseguite nei due restauri documentati nei secoli scorsi.

6. Durante il restauro, particolare della centina con tassello sporco

L'opera mantiene complessivamente una buona planarità e tensione garantita da una struttura lignea centinata che è ancora estensibile nonostante alcuni difetti strutturali dovuti alla costruzione con il riassemblaggio di elementi di recupero pertinenti ai precedenti telai lignei. Il telaio è infatti composto da assi di diverso spessore e larghezza (mediamente 2-3 cm di spessore per 20-22 cm di larghezza); ha una centina formata dall'incastro e incollaggio di otto elementi sagomati, due traverse e un'asse di base di risulta con la battuta interna chiodata e quella esterna spessorata.

In corrispondenza degli incastri a forcella, con apertura tramite doppia pendola, sono presenti dei rinforzi di essenza lignea diversa, applicati probabilmente nel corso del restauro di Giuseppe Arrigoni del 1955, posti a rinforzo e miglioramento della stabilità. In particolare l'asse di rinforzo collocata presso l'angolo sinistro si estende dalla base fino alla prima traversa per la presenza di un innesto con incastro a mezzo legno a 50 cm circa dalla base, che provoca una leggera deformazione con imbarcamento dello stesso lato. Presso lo stesso angolo inferiore sinistro era presente una fessurazione lignea che causava una deformazione con spanciamento del supporto tessile. Sopra la testa di san Daniele si rilevava un'inflessione del supporto di forma circolare e soprattutto lungo i margini si notavano diffuse lacune di colore con supporto a vista.

Intervento di restauro

Il retro è stato pulito con pennelli a setola morbida e aspirazione a bassa pressione mentre il telaio ligneo è stato trattato con antitarlo a base di permetrina. Le fessurazioni sono state risanate con incollaggi di resina vinilica e riempimenti con stucco a base epossidica, Balsite K. Sulle superfici del telaio è stata applicata cera d'api per limitare gli scambi igrometrici del legno con l'ambiente di conservazione. Le biette mancanti sono state integrate e si è provveduto al controllo della funzionalità delle aperture angolari tramite lo sblocco dei rinforzi e successiva registrazione della tensione generale del supporto e nuova chiusura dei blocchi.

La tela, in corrispondenza della fessurazione angolare del telaio, è stata schiodata per permettere il risanamento della crepa tramite adesivo vinilico. Sui bordi di tessuto svincolato sono stati incollati, con adesivo Beva O:F: gel, falsi margini di tela in poliestere. Una volta recuperata la deformazione strutturale angolare si è proceduto al tensionamento del margine sul telaio.

La deformazione concava del supporto individuata sopra la testa di Daniele è stata riappianata tramite umidificazioni ripetute lasciate ciclicamente in forma con piastre metalliche coperte da veline di carta giapponese e calamite, in modo da esercitare una leggera pressione per ripristinare la planarità. Sulla superficie dipinta sono stati realizzati test di solubilità per stabilire la sostanza idonea alla rimozione degli strati di resina ossidati e delle riprese pittoriche alterate. La fase di pulitura è stata costantemente

7. Durante il restauro, stuccatura

8. Dopo il restauro, centina

controllata mediante ingrandimenti e indagine in ultravioletto per verificare la corretta eliminazione degli strati da rimuovere.

Al fine di realizzare un intervento equilibrato tra le diverse aree dell'opera, dato l'evidente squilibrio esistente per le cause di cui si è fatto cenno, è stata eseguita una pulitura graduale con sostanze differenziate (figg. 3-6): un primo passaggio è stato fatto tramite applicazioni di gel a base di alcool etilico, alcool benzilico e acetone, rimosso a tampone con acetone, al fine di asportare in modo selettivo gli strati di pulviscolo e la resina naturale pigmentata presente sulla superficie e di solubilizzare parzialmente i ritocchi alterati a vernice/olio non invecchiato; un secondo passaggio con *solvent gel*, a base di acido citrico, tritanolammina e acqua demineralizzata, asportato a tampone con acetone, ha permesso di rifinire la pulitura rimuovendo i residui di ritocco e uno strato proteico di colore grigio dovuto a spessi resti di consolidanti e colle naturali riconducibili a fasi di velinature, fermature e foderature passate.

Le stuccature di maggiore estensione, in particolare le due alla base della centina sul lato destro soggettivo, sono state asportare con impacchi di acqua demineralizzata e mezzi meccanici.

La pulitura ha evidenziato sulla superficie due tipi di riprese pittoriche realizzate in tempi diversi: una prima più puntuale posta su aree di abrasione, su preparazione affiorante e su stuccature di gesso e colla di colore chiaro più antiche; una seconda più recente molto debordante sull'originale e su stuccature di colore bruno rossastro simile alla preparazione.

Le lacune sulla pellicola pittorica sono state stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio leggermente pigmentata addizionata a fungicida, e lisciate in modo da riproporre una superficie con andamento simile all'originale (fig. 7). Sulle stuccature sono state quindi realizzate velature ad acquerello, soprattutto in corrispondenza delle campiture scure, al fine di limitare l'affioramento della base bianca delle stuccature e ricreare una rifrazione più similare alla preparazione scura del dipinto. Gli stucchi in corrispondenza degli incarnati e del fondo chiaro non sono stati invece trattati ad acquerello al fine di limitare, nel corso del successivo ritocco a vernice, l'uso del pigmento bianco sfruttando il tono dello stucco.

La verniciatura preliminare è stata realizzata con la sovrapposizione leggera a tampone di un film a base di vernice per ritocco Royal Talens. La reintegrazione pittorica è stata effettuata con colori vernice. Si è optato per l'integrazione a mimetico per le micro-lacune e, per le lacune di maggiori dimensioni, per un intervento differenziato a puntinismo identificabile solo a una distanza ravvicinata. La verniciatura finale è stata realizzata mediante nebulizzazioni di vernice Regalrez 1094, che garantisce una maggiore resistenza ai raggi ultravioletti e all'alterazione (fig. 8).

64. Ciro Ferri
(Roma, 1633-1689)
Sette statue in bronzo dorato
(*San Francesco Saverio*, *San Filippo Neri*, *Sant'Isidoro Agricola*, *San Francesco d'Assisi*, *San Francesco di Sales*, *San Francesco di Paola*, *San Francesco Borgia*)
1688-1689

tecnica/materiali
fusione in bronzo, doratura ad amalgama al mercurio e doratura a foglia

dimensioni
alt. min. 82, alt. max 90 cm

iscrizioni
sul retro delle basi di *San Francesco Saverio*, *San Filippo Neri*, *Sant'Isidoro Agricola*, con lievi variazioni: «EX LEGATO / P. CAESARIS MASSEI CONG: ORA / IN HONOREM S. IGNATY» e «CYRVS FERRVS INVENIT ET OPERI PRAEFVIT»; sul retro delle basi di *San Francesco d'Assisi*, *San Francesco di Sales*, *San Francesco di Paola*, *San Francesco Borgia*, con lievi variazioni: «EX LEGATO / P. CAESARIS MASSEI CONGREG: ORAT: / IN HONOREM S. FRANC: XAVERI»» e «CYRVS FERRVS INVENIT ET OPERI PRAEFVIT»

provenienza
Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, altare di Sant'Ignazio, transetto sinistro (*San Francesco Saverio*, *San Filippo Neri*, *Sant'Isidoro Agricola*); altare di San Francesco Saverio, transetto destro (*San Francesco d'Assisi*, *San Francesco di Sales*, *San Francesco di Paola*, *San Francesco Borgia*)

collocazione
Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Museo

proprietà del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto

scheda storico-artistica
Emanuela Settimi

relazione di restauro
Sante Guido

restauro
Sante Guido Restauro Opere d'Arte

con la direzione di Emanuela Settimi (Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma)

Scheda storico-artistica

Questo formidabile gruppo di sette statue in bronzo dorato, conservate nel museo annesso alla chiesa del Santissimo Nome di Gesù – a cui se ne deve aggiungere un'ottava, raffigurante *Santa Teresa d'Avila*, non presente in mostra perché già restaurata di recente –, è rimasto a lungo sconosciuto. Chiuse in armadi di sagrestia e mai citate nelle guide e nelle fonti, se ne era perduta la memoria fino al loro rinvenimento da parte di Galassi Paluzzi nel 1922 (**Galassi Paluzzi 1922**, pp. 119-123 e **1926**, p. 5).
Le iscrizioni incise sul retro delle basi forniscono dati fondamentali per la ricostruzione della storia di questi piccoli capolavori dimenticati. Le otto statue sono state realizzate grazie a un legato del padre Cesare Massei, figura eminente della Congregazione dell'Oratorio, di cui fu preposito dal 1683 alla morte (**Galassi Paluzzi 1922**, pp. 121-122). Nel suo testamento (J. Montagu, in ***Pietro da Cortona* 1997**, p. 447, cat. 101), conservato nell'Archivio di Stato di Roma (Notai A.C., L. Belli, vol. 910, ff. 891-895, in part. f. 892*v*) e datato 1685, lasciava «alla Chiesa del Gesù di Roma per una volta tanto scudi dugento moneta per l'altare di S. Ignazio et altri scudi dugento moneta per l'Altare di S. Francesco Xaverio ad effetto di far con essi qualche ornamento in detti altari a disposizione del Padre Giuseppe mio fratello, e premoriendo a me testatore il detto Padre il presente legato non ha d'alcun valore». Il preposito morì di lì a poco, nel dicembre 1687, cosicché l'esecutore testamentario a partire da quella data poté dare seguito alle disposizioni del fratello, che aveva anche stabilito che «Altri scudi dugento moneta si depositeranno dove piacerà al Padre Giuseppe Massei mio fratello della Compagnia di Gesù, acciò siano celebrate due mila messe per l'Anima di detto Padre seguita che sarà la sua morte» (*ibidem*, f. 891*r*). Non si può escludere che il gesuita Giuseppe Massei abbia deciso di utilizzare questo lascito di 200 scudi a suo favore, aggiungendolo alla somma destinata agli ornamenti degli altari nella chiesa della Compagnia, dal momento che un documento datato 1690 informa che «Si posero all'altare di S. Ignatio quattro statue di bronzo, et altre quattro a s. Xaverio, spesa di circa scudi seicento: li 400, legato del p. Cesare Massei dell'Oratorio; li altri del p. Giuseppe Massei della Compagnia, fratello di detto p. Cesare» (**Galassi Paluzzi 1922**, p. 122, nota 1).
Sulle basi delle statue è anche inciso il nome di Ciro Ferri, che, in quanto «inventore», ebbe la responsabilità del progetto e dei disegni degli otto bronzi dorati, ma non solo, perché, come suggerisce il termine «praefuit», presiedette anche alla loro realizzazione, forse modellandone anche i bozzetti in creta; questo era infatti il consueto modo di lavorare dell'artista romano, pittore e scultore, che in occasione di un'altra sua prestigiosa commissione, il tabernacolo in bronzo parzialmente dorato per l'altare maggiore di Santa Maria in

Prima del restauro

Dopo il restauro

Prima del restauro, San Francesco Saverio

Dopo il restauro, San Francesco Saverio

Prima del restauro, San Filippo Neri

Dopo il restauro, San Filippo Neri

Vallicella, nel 1672 aveva presentato alla congregazione degli oratoriani il disegno che stava «modellando in creta», terminando l'opera nel 1684 (**Galassi Paluzzi 1922**, pp. 122-123; **Montagu 1997**, p. 131).

Per quanto concerne la cronologia delle sculture, i lavori, dall'ideazione all'esecuzione, dovettero svolgersi entro i termini circoscritti tra la morte di Cesare Massei nel dicembre 1687, e quindi non prima dell'inizio del 1688, e quella di Ciro Ferri, sopraggiunta il 13 settembre 1689 (L. Falaschi, in **Pascoli 1730-1736**, ed. 1992, p. 252, nota 19); ammesso che Giuseppe Massei abbia dato immediata esecuzione alle disposizioni testamentarie del fratello – ritengo, a ogni buon conto, non prima dell'inizio del 1688 –, i tempi per le diverse fasi si riducono pertanto a meno di due anni, come già avanzato da Galassi Paluzzi e condiviso dalla bibliografia successiva (**Galassi Paluzzi 1922**, p. 122; M. Di Macco, in ***Tesori d'arte*** **1975**, p. 118, cat. 288; M. Giannatiempo, in ***Disegni di Pietro da Cortona*** **1977**, p. 57, cat. 98; M.P. D'Orazio, in ***Saint*** **1990**, p. 158, catt. 91-92; **Falaschi 1997**, p. 130; J. Montagu, in ***Pietro da Cortona*** **1997**, p. 447, cat. 101; **Ferrari, Papaldo 1999**, p. 106; C. Ammannato, in ***Roma/Seicento*** **2014**, p. 121, cat. 21).

Con ogni probabilità le ragioni della scelta di Ciro Ferri, da parte della committenza Massei, come esecutore degli ornamenti per gli altari di Sant'Ignazio e di San Francesco Saverio nella chiesa del Santissimo Nome di Gesù, vanno individuate nella pregressa attività dell'artista, già noto sia nell'ambiente degli oratoriani sia in quello dei gesuiti. Se è dimostrato che nel testamento di Cesare Massei si fa ancora riferimento a generici «ornamenti» per gli altari e non è nominato l'artista che avrebbe dovuto realizzarli, è pur vero che l'oratoriano a quella data doveva già conoscere e aver visto lavorare

Prima del restauro, San Francesco d'Assisi

Dopo il restauro, San Francesco d'Assisi

Prima del restauro, San Francesco Borgia

Dopo il restauro, San Francesco Borgia

Ferri al tabernacolo della Vallicella, apprezzandone senz'altro i risultati conseguiti, tanto da suggerire il suo nome, prima di morire, al fratello gesuita, suo futuro esecutore testamentario. D'altro canto è plausibile che Giuseppe Massei avesse già avuto modo di incrociare al Gesù lo stimato pittore e scultore romano, che era stato incluso da padre Giovanni Paolo Oliva, generale della Compagnia di Gesù, nella rosa dei candidati, insieme con Giacinto Brandi, Carlo Maratta e Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, tra cui scegliere colui che avrebbe decorato ad affresco la chiesa, incarico infine assegnato nel 1672 al genovese Gaulli, come riferisce Lione Pascoli nella sua biografia (**Pascoli 1730-1736, ed. 1992**, p. 276).

Sotto il profilo stilistico le statue mostrano un'evidente unitarietà di linguaggio, di rara qualità scultorea, che tende a essere meno limpido solo laddove le vicende storiche e il differente stato di conservazio-

Prima del restauro, Sant'Isidoro Agricola

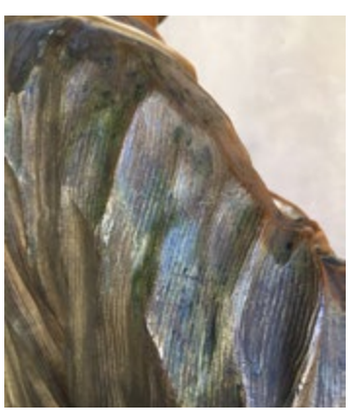
Dopo il restauro, Sant'Isidoro Agricola

Prima del restauro, San Francesco di Sales

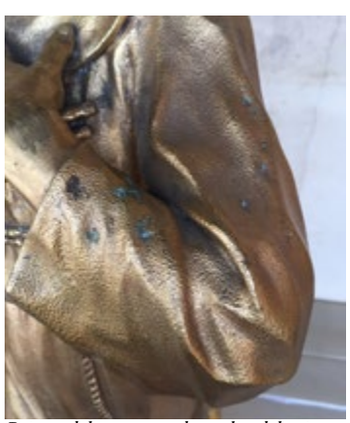
Dopo il restauro, San Francesco di Sales

Prima del restauro, San Francesco di Paola

Dopo il restauro, San Francesco di Paola



Prima del restauro, dettaglio della cotta di San Francesco Saverio



Prima del restauro, dettaglio del saio di San Francesco d'Assisi

ne ne hanno parzialmente modificato l'aspetto.

Le prime tre del gruppo, destinate all'altare di Sant'Ignazio nel transetto sinistro assieme a *Santa Teresa d'Avila*, vale a dire *San Francesco Saverio*, *San Filippo Neri* e *Sant'Isidoro Agricola*, tutti santi, come Ignazio, canonizzati da Gregorio XV il 12 ottobre 1622, mantengono inalterata la qualità 'coloristica' delle superfici nel modo di tradurre nel bronzo dorato le differenti materie rappresentate – gli incarnati, i capelli e le barbe, la varietà dei tessuti – come forse solo uno scultore dotato anche di pratica e sensibilità pittorica è in grado di esprimere. Tutti sono colti nell'atteggiamento che li descrive nella loro peculiarità: *San Francesco Saverio* apre la cotta sul petto per placare il fuoco dell'amore per Dio che gli arde nel cuore, *San Filippo Neri* estrinseca la sua adorazione 'attiva' non solo attraverso il gesto delle mani, giunte nella preghiera, ma anche nell'animato movimento della casula, infine *Sant'Isidoro Agricola*, di cui esistono studi preparatori a Roma (Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto disegni e stampe, Fondo Corsini; M. Giannatiempo, in ***Disegni di Pietro da Cortona*** **1977**, figg. 98-100), è raffigurato in una bella torsione nell'atto di far scaturire l'acqua dalla terra.

Al secondo gruppo di statue, realizzate per l'altare di San Francesco Saverio nel transetto destro – *San Francesco d'Assisi*, *San Francesco di Sales*, *San Francesco di Paola*, *San Francesco Borgia* – è toccata una sorte dissimile, testimoniata in parte dalla presenza sulla base di uno stemma, in parte dagli evidenti rimaneggiamenti delle superfici. All'inizio del 1679 l'allora chierico di camera, ma dal 1686 cardinale, Giovanni Francesco Negroni (o anche Negrone), originario di Genova e vicino alla Compagnia di Gesù (**Giannini 2013**, pp. 180-182), comunicava a padre Oliva di aver portato a termine la fabbrica della cappella di San Francesco Saverio, di cui aveva assunto il patronato, che continuò a essere arricchita negli arredi fino al 1702 (**Trevisani 1980**, pp. 368-369; **Canepa 2007**, p. 13 e p. 20, nota 1), ospitando infine le spoglie del prelato, morto nel 1713. Il «Direttore dell'opera», come dichiarava lo stesso Negroni, fu Luca Berrettini, nipote di Pietro da Cortona, che vi lavorò almeno dal 1672 (**Trevisani 1980**, p. 363). Da un documento dell'Archivum Romanum Societatis Iesu si apprende che su queste quattro statue il cardinale Negroni fece apporre il suo stemma di famiglia e «un poco d'indoratura» (J. Montagu, in ***Pietro da Cortona*** **1997**, p. 448, cat. 101; **Curzietti 2011**, p. 155). La notizia trova conferma in carte manoscritte conservate nella Biblioteca Comunale di Santa Margherita Ligure, in cui, purtroppo senza data, è riportato il nome del doratore dei quattro *San Fran-*

Prima del restauro, particolare dell'iscrizione sulla base di San Francesco d'Assisi

cesco, Pietro Ceci (**Canepa 2007**, p. 18). L'informazione riportata nel documento romano lascia supporre che Negroni non fece dorare completamente le quattro statue, forse perché la doratura in parte era già presente, e l'ipotesi trova conferma nei dati rilevati durante il restauro eseguito nell'ambito di *Restituzioni*. Se *San Francesco d'Assisi* si mostra con la sua doratura originale a mercurio – molto simile a quella delle statue destinate all'altare di Sant'Ignazio e forse già in essere quando intervenne Ceci – uniforme e ben conservata, che interessa anche la base, seppure questa abrasa in più punti, e lo stemma, invece *San Francesco di Sales* e *San Francesco di Paola*, oltre ad avere le basi in bronzo con profilature in oro a mercurio e gli stemmi con i tre pali scuri che risaltano sull'oro, esibiscono due diverse tecniche di doratura, che appartengono ad altrettanti momenti in cui i bronzi sono stati rifiniti. All'intervento di Ciro Ferri, inventore e supervisore, apparterrebbe la doratura a mercurio della mozzetta e della casula e di alcuni elementi decorativi, come i merletti dei polsini e dell'orlo del rocchetto di *San Francesco di Sales* e il cordone di *San Francesco di Paola*, mentre si suppone che a Pietro Ceci si debba l'aggiunta di doratura, voluta dal cardinale Negroni, eseguita sulle parti in origine lasciate a bronzo, con foglia d'oro su preparazione a stucco. Purtroppo ingiudicabile, ormai, *San Francesco Borgia*, che pure ha la base lasciata con il bronzo a vista e le profilature in oro a mercurio: l'attuale doratura galvanica della figura del santo azzera ogni possibilità di ulteriori riscontri sulla tecnica esecutiva originale, irrimediabilmente compromessa dall'intervento moderno.

Questo restauro conferma un'unica paternità per tutte le statue e l'omogeneità della serie, preziosa testimonianza dell'attività di Ciro Ferri scultore, degna di affiancare la sua feconda produzione grafica e pittorica.

Bibliografia

Pascoli 1730-1736, ed. 1992, p. 276; **Galassi Paluzzi 1922**, pp. 119-123; **Galassi Paluzzi 1926**, p. 5; **Galassi Paluzzi 1929**, pp. 494-498; **Pecchiai 1952**, pp. 200, 342; **Lankheit 1962**, pp. 39-40; **Montagu 1973**, pp. 122-123; M. Di Macco, in ***Tesori d'arte* 1975**, p. 118, cat. 288; M. Giannatiempo, in ***Disegni di Pietro da Cortona* 1977**, pp. 57-58, catt. 98-100, figg. 98-100; **Trevisani 1980**, pp. 361-369; M.P. D'Orazio, in ***Saint* 1990**, pp. 158-159, catt. 91-92; L. Falaschi, in **Pascoli 1730-1736**, ed. 1992, pp. 242-253; **Montagu 1996**, p. 224, nota 47; **Falaschi 1997**, pp. 125-132; **Montagu 1997**, p. 131; J. Montagu, in ***Pietro da Cortona* 1997**, pp. 447-449, cat. 101; **Ferrari, Papaldo 1999**, pp. 106-107; **Canepa 2007**, pp. 12-23; **Curzietti 2011**, p. 155; **Giannini 2013**, pp. 180-182; C. Ammannato, in ***Roma/Seicento* 2014**, pp. 120-121, cat. 21.

Relazione di restauro

Sette statue di Ciro Ferri per la chiesa del Gesù a Roma: il restauro e nuove osservazioni

Il restauro di sette statue in bronzo dorato, un *unicum* nella straordinariamente ricca produzione scultorea del Seicento romano, ha permesso di raccogliere numerosi nuovi dati sulla loro genesi e di chiarire alcune differenti caratteristiche legate alla loro successiva storia conservativa. Le sette sculture in esame, alle quali va aggiunto un ottavo esemplare raffigurante *Santa Teresa d'Avila* (**Ferrari, Papaldo 1999**, pp. 106-107), restaurata dallo scrivente nel 2014 e non facente parte dell'attuale intervento conservativo (C. Ammannato, in ***Roma/Seicento* 2014**, pp. 120-121, cat. 21), furono realizzate grazie al lascito testamentario del padre Cesare Massei, preposito della Congregazione dell'Oratorio dal 1683 al 1687 (**Galassi Paluzzi 1922**, pp. 121-122).

L'esecuzione della serie venne affidata tra il 1688 e il 1689 a Ciro Ferri, celebre pittore ma anche disegnatore e ideatore di suppellettili ecclesiastiche, nonché erede e continuatore della bottega di Pietro da Cortona. Le statue, realizzate negli ultimi anni della sua vita, ben si accostano ad altre opere scultoree − meno note rispetto alla sua produzione pittorica − quali il tabernacolo del Santissimo Sacramento, tipologicamente unico nel panorama romano, in argento e bronzi dorati, realizzato tra il 1682 e il 1684 per l'altare maggiore di Santa Maria in Vallicella, chiesa madre della Congregazione dell'Oratorio in Roma (**Ferrari, Papaldo 1999**, p. 343), il tondo in bronzo dorato raffigurante il *Martirio di san Giovanni Battista* (A. Cosma, S. Guido, in ***Restauri e riscoperte* 2005**, pp. 52-56) e il monumentale reliquiario del braccio di san Giovanni Battista in argento e bronzo dorato, commissionati dal gran maestro dell'Ordine di Malta Gregorio Carafa nel 1686 e realizzati entro il 1689, quando vennero collocati per decorare l'altare dell'oratorio del Decollato, nella chiesa conventuale dei Cavalieri Gerosolimitani nel centro di La Valletta (Guido, Mantella 2003; Id. 2008). Tali opere furono tutte realizzate grazie ai disegni di Ferri, trasformati in modelli tridimensionali per le fusioni in bronzo da Francesco Nuvolone (Giometti 2010), suo stretto collaboratore, al quale, con molta probabilità, si possono attribuire anche le versioni plastiche delle sette sculture appena restaurate. Nuvolone nel 1684 ricevette 15 scudi per il modello del «chupolino» ideato da Ferri per il tabernacolo di Santa Maria in Vallicella a Roma (**Incisa della Rocchetta 1962**; **Montagu 1989**) mentre nel 1687, ossia l'anno precedente alla commissione delle statue per la chiesa del Gesù, risultano numerosi pagamenti a suo nome per «diversi modelli [...] per il reliquiario» oggi a Malta (**Sciberras 2004**). Nuvolone, inoltre, lavorò nuovamente per la chiesa del Gesù: il 21 marzo 1696, infatti, ricevette 35 scudi e 40 baiocchi per la «fattura» del modello dell'*Incontro tra i santi Ignazio e Filippo Neri*, uno dei sette rilievi in bronzo dorato per l'altare di Sant'Ignazio, ideato da padre Andrea Pozzo (**Giometti 2013**); il rilievo venne fuso dal bronzista Bernardino Brogi con pagamento di 180 scudi il 20 novembre 1696 e dorato da Filippo Ferreri con pagamento di 105 scudi il 3 dicembre 1696 (**Enggass 1976**).

Le sette statue e i rispettivi basamenti a pianta ottagonale mistilinea furono molto probabilmente realizzati con fusioni in bronzo a cera persa, nella fonderia per manufatti in metallo di piccole e medie dimensioni, che Pietro da Cortona aveva fatto costruire presso il suo studio e abitazione in via della Pedacchia alle pendici del Campidoglio. La fornace, ancora attiva dopo la morte del Cortona, continuò a funzionare, con alterne vicende, fino al 1860, quando fu demolita per la costruzione del Vittoriano sul finire del XIX secolo (**Guido 2017**).

Le sculture in bronzo dorato sono apparse, già nella fase di realizzazione del progetto d'intervento conservativo risalente al 2010, raggruppabili in due differenti nuclei, grazie a un'at-

1. San Francesco Saverio*,* San Filippo Neri *e* Sant'Isidoro Agricola*, in evidenza la tecnica esecutiva in bronzo dorato ad amalgama al mercurio*

2. Durante il restauro, particolare di Sant'Isidoro Agricola*, in evidenza la doratura originale delle superfici dei panneggi, dopo la pulitura e, sul braccio, i depositi superficiali di sporco grasso e polveri, gocce di cera e prodotti di alterazione del metallo*

tenta osservazione delle superfici e del loro stato di conservazione, molto diverso e in alcuni casi particolarmente 'drammatico', vista la presenza di avanzati processi di corrosione del metallo. Suddivisione che in parte corrisponde alla destinazione dei manufatti quali sontuosi arredi per i celebri altari in marmi preziosi e metalli dorati posti nel transetto della chiesa madre della Compagnia di Gesù: sul lato sinistro, la monumentale struttura dedicata a sant'Ignazio di Loyola e, sul lato destro, quella intitolata a san Francesco Saverio, cofondatore dell'ordine gesuita.

Il primo gruppo, destinato a decorare l'altare di Sant'Ignazio, comprende le figure di *San Francesco Saverio, San Filippo Neri* e *Sant'Isidoro Agricola* (fig. 1) (oltre a *Santa Teresa d'Avila,* della quale si è già detto); si tratta di importanti personaggi canonizzati assieme al santo spagnolo il 12 ottobre 1622 da Gregorio XV (Alessandro Ludovisi, 1621-1623). Sul retro delle basi è inciso: «EX LEGATO / P. CAESARIS MASSEI CONG: ORA / IN HONOREM S. IGNATY»; e, sulla fascia inferiore: «CYRVS FERRVS INVENIT ET OPERI PRAEFVIT».

Le statue furono sapientemente dorate con la tecnica detta 'amalgama al mercurio' o 'a fuoco', per mezzo della quale la polvere di oro puro miscelata al mercurio (in percentuale 1:8) costituisce una 'amalgama' che, spalmata sulle superfici da dorare, successivamente sottoposte a calore, si salda in uno strato compatto e uniforme al bronzo, grazie all'evaporazione del mercurio, così come dettagliatamente descritto da Benvenuto Cellini nel *Trattato dell'oreficeria* (**Cellini 1568**, ed. 1857). Una volta rimossi i pesanti strati di depositi e le decine di gocce di cera di candele dal tono verdastro, inglobanti prodotti di alterazione del rame, è stato possibile apprezzare la grande padronanza della tecnica di doratura – riscontrata in queste statue così come in altre opere di Ciro Ferri – nonché i risultati di assoluta maestria nella resa degli effetti coloristici, nella dialettica tra le parti meno brillanti – per le vesti, le barbe e le capigliature, o per i dettagli naturalistici, come le rocce e il terreno su cui sono collocate le figure – e le parti a specchio per i manti, i paramenti sacri e le decorazioni, accostate agli incarnati con effetto *matt*, simile all'epidermide. Valga, fra i vari esempi possibili, la definizione del volto del *Sant'Isidoro* (fig. 2) nel quale alla capacità descrittiva dell'arte di Ciro Ferri, caratterizzata dall'estrema finezza del modellato, si aggiunge la raffinata diversificazione dei trattamenti superficiali dell'oro, fin nei sottili colpi di luce specchianti per le ciocche della barba.

Alcuni errori di fusione, riparati con tasselli, sono presenti sia sulla spalla sinistra di *San Francesco Saverio* sia sotto il braccio sinistro di *San Filippo Neri*: opere entrambe interessate da fenomeni di corrosione attiva che in alcune parti ha compromesso la doratura (fig. 3).

La pulitura delle superfici è stata eseguita con lavaggio a tampone con tensioattivo neutro e risciacquo con acqua deionizzata; quindi con idonee miscele di solventi, applicate a tampone o per mezzo di gel, e localmente con resina a scambio ionico e successivo lavaggio a vapore con acqua deionizzata e conseguente disidratazione. A seguito delle operazioni di pulitura, sono state effettuate localizzate, ripetute applicazioni di inibitore di corrosione del rame; le superfici sono state protette con resina nitrocellulosica. Le opere necessitano di un costante monitoraggio per la possibile insorgenza di futuri processi corrosivi.

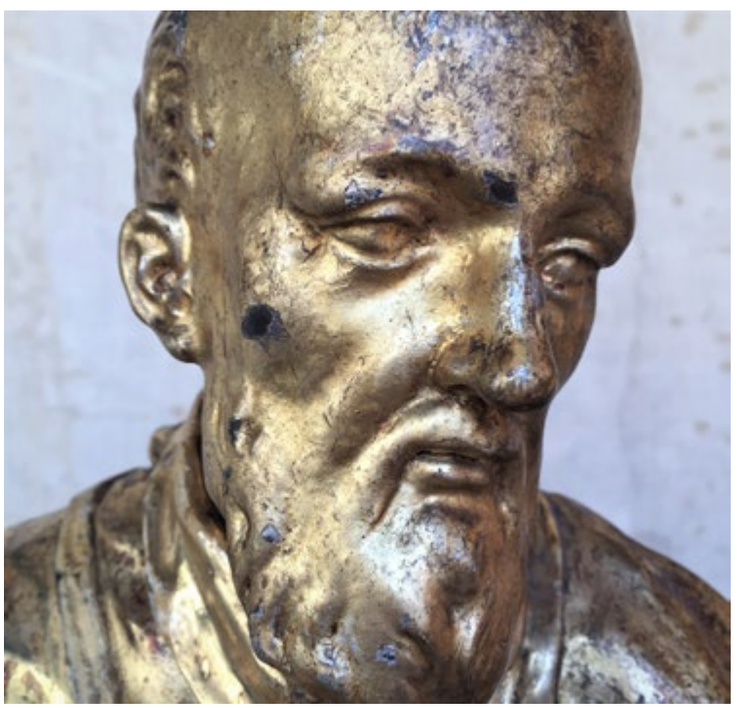
Il secondo gruppo comprende le figure di *San Francesco d'Assisi*, *San Francesco di Sales*, *San Francesco di Paola* e *San Francesco Borgia* (fig. 4). A differenza della prima serie, sul fronte compare lo stemma del cardinale Giovan Francesco Negroni (**Trevisani 1980**; **Giannini 2013**), probabilmente aggiunto successivamente, mentre sul retro è inciso, nel riquadro centrale: «EX LEGATO / P. CAESARIS MASSEI CONGREG: ORAT: / IN HONOREM S. FRANC: XAVERI»», e sulla fascia inferiore: «CYRVS FERRVS INVENIT ET OPERI PRAEFVIT». La grafia è più incerta e i caratteri più grandi e meno sapientemente intagliati a bulino rispetto alle iscrizioni delle statue del primo gruppo. Non è l'unica distinzione, in quanto questa seconda serie sembra realizzata in modo meno attento, anche da un punto di vista della tecnica di fusione.

L'analisi delle statue di *San Francesco di Paola* e *San Francesco di Sales*, per le quali si riscontra una sostanziale uniformità delle superfici, evidenzia una radicale differenza rispetto ai manufatti del primo gruppo. Gli incarnati, specie i volti, non hanno lo stesso nitore delle dorature precedentemente illustrate come, ad esempio, quella descritta nel caso di *Sant'Isidoro Agricola* (figg. 2, 5). In alcuni punti, il rivestimento color oro, appariva lacunoso e lasciava a vista piccole porzioni del bronzo

3. Prima del restauro, San Filippo Neri*, particolare delle superfici con depositi di sporco, grasso e gocce di cera di candele dal tono verde scuro; in verde chiaro i processi di corrosione attiva del rame*

scuro sottostante; mentre le parti di doratura conservate, a un'attenta osservazione al microscopio, apparivano costituite da una sottilissima foglia d'argento tinta con un trasparente strato di 'vernice a mecca' color arancio a base di gommalacca, al fine di imitare il tono caldo dell'oro. Su questa venne successivamente applicata, in un'epoca imprecisata, una seconda doratura a foglia, del tutto simile a quella delle vesti; quest'ultima appariva disomogenea ma soprattutto priva degli effetti coloristici del metallo dorato ad amalgama al mercurio, ottenuti dalla contrapposizione tra le parti lucide e opache. Inoltre, i panneggi si presentavano più morbidi e i volumi più arrotondati e, anche in questo caso, le parti più aggettanti mostravano numerose lacune che scoprivano il bronzo scuro sottostante (fig. 6); in altre zone, ove la foglia d'oro risultava abrasa, le superfici apparivano di una tonalità arancio opaca dovuta alla preparazione 'a bolo', l'argilla impiegata come collante per le sottilissime e preziose lamine metalliche, da stendersi sopra un compatto e omogeneo strato di gesso spento e colla animale. È ad esempio il caso della veste con le grandi maniche panneggiate di *San Francesco di Paola*, così come dell'alba plissettata e dell'abito talare con i piccoli bottoni sul fronte di *San Francesco di Sales*, che risultavano ricoperte da uno strato di gesso e colla che ottundeva l'originale modellato dei panneggi e la definizione dei dettagli decorativi: grazie alle numerose lacune, infatti, erano visibili lacerti dei merletti dell'alba di *San Francesco di Sales* (fig. 7) oppure del cordone di *San Francesco di Paola*, già attentamente realizzati intagliando il bronzo con il bulino e successivamente dorati ad amalgama al mercurio, seguendo una procedura tecnica esattamente identica a quella impiegata per il primo gruppo, come, ad esempio per la definizione dei pizzi dell'alba di *San Francesco Saverio*. Dettagli lasciati a vista in questo intervento di restauro, in modo da attestare tali raffinate, originali lavorazioni del tutto simili a quelle delle statue dell'altare di Sant'Ignazio.

4. Francesco di Sales*,* San Francesco di Paola*,* San Francesco Borgia*,* San Francesco d'Assisi*, in evidenza la tecnica esecutiva in bronzo, bronzo dorato, parzialmente argentato e meccato o stuccato e coperto con foglia d'oro*



5. Prima del restauro, San Francesco di Sales*, particolare delle superfici originali color bronzo scuro, ricoperte da foglia d'argento color oro grazie all'applicazione di vernice a mecca*

Come emerso dalla pulitura, che ha rimosso dalle superfici decine di gocce di cera di candele, uno spesso strato di polveri grasse, prodotti di alterazione del metallo e l'intenzionale stesura, non uniforme, di una vernice dorata, altri più importanti dettagli – in origine dorati ad amalgama al mercurio, per la rilevanza iconografica assunta nella raffigurazione dei due santi – furono successivamente opacizzati, per accordare lo scintillio metallico della loro colorazione al tono più caldo e morbido della foglia d'oro. Grazie alla pulitura, sono stati restituiti all'originaria lucentezza e alla dettagliata definizione delle superfici il rosario, il cordone e la casula, sapientemente realizzata a martellinatura grossa per suggerire l'effetto della tela grezza, nel caso di *San Francesco di Paola* (fig. 8); mentre, nel caso di *San Francesco di Sales*, la mozzetta, lavorata a specchio, è tornata ad avere la primitiva brillantezza dell'oro metallico così come nei particolari dei singoli bottoni e delle asole sono nuovamente visibili

6. Prima del restauro, San Francesco di Sales*, particolare del braccio sinistro; in evidenza, sulla manica, le lacune dell'antica ridoratura a foglia d'oro sulle superfici in origine color bronzo scuro, e sul polsino dell'alba una porzione della decorazione originaria del merletto inciso a bulino e dorato ad amalgama al mercurio*

8. Dopo il restauro, San Francesco di Paola, particolare; in evidenza il rosario, il cordone e la casula, con doratura originale ad amalgama al mercurio; il volto, ricoperto da foglia d'argento color oro con l'applicazione di vernice a mecca, e la veste, ridorata a foglia d'oro su uno strato di gesso e colla, in origine color bronzo scuro

7. Prima del restauro, San Francesco di Sales, braccio destro, particolare della manica con le lacune dell'antica ridoratura a foglia d'oro; il volume coperto dalla vernice dorata che copriva il fondo color bronzo e l'incisione in oro «IHS»; in evidenza la porzione, sul polsino dell'alba, dell'originaria decorazione del merletto inciso a bulino e dorato ad amalgama al mercurio e, sulla mano, le labili tracce della foglia d'argento dorata con vernice a mecca

9. Prima del restauro, San Francesco d'Assisi, particolare; in evidenza le lacune nella zona del collo e uno strato estremamente sottile di oro opaco che ricopre le superfici in origine color bronzo scuro

10. Durante il restauro, San Francesco d'Assisi, particolare con la rimozione dello strato di porporina

11. Prima del restauro, San Francesco Borgia, particolare delle superfici ricoperte dalla doratura sottile e opaca eseguita con la tecnica moderna del bagno galvanico

le finiture, la consistenza materica e l'effetto mimetico dei tessuti.
La pulitura del retro delle due statue − ove le superfici non apparivano stuccate e dorate a foglia, ma ricoperte da due strati di colore giallo terroso non originale − ha evidenziato che alcune parti furono lasciate color bronzo scuro, come nel caso della casula di tela grezza di *San Francesco di Paola*, mentre altre, così come già accennato per i volti, vennero ricoperte da foglia d'argento. Questa 'argentatura' delle superfici, volta a suggerire, come nel caso dell'alba di *San Francesco di Sales*, il candore del sottile lino bianco decorato con merletti in oro, non sembra essere stata patinata con 'vernice a mecca' – per ottenere l'effetto dorato – né ricoperta, come sul fronte, da gesso e foglia d'oro, quanto piuttosto lasciata a vista, sino alle più recenti stesure degli strati di colore giallo terroso.
Le operazioni di restauro hanno comportato: la pulitura delle superfici con miscele di solventi applicate a tampone o per mezzo di gel; il consolidamento della foglia d'oro e del sottostante strato di gesso e colla e il risarcimento delle lacune con stuccature, realizzate impiegando materiali simili agli originali; quindi il successivo ritocco pittorico ad acquerello. Le superfici sono state coperte con vernice protettiva da restauro. Le parti in bronzo dorato, private degli strati non originali sovrammessi, sono state trattate con la stessa metodologia precedentemente descritta per le statue del primo gruppo.

La statua di *San Francesco d'Assisi* (fig. 9) si presentava, al momento del restauro, in discrete condizioni di conservazione, a eccezione di alcuni piccoli crateri di corrosione localizzati e di un pesante strato di porporina, che ricopriva circa l'80% delle superfici, più spesso nei sottosquadri delle lunghe pieghe verticali del saio (fig. 10), applicato per ravvivare la tonalità opaca della doratura o mascherare, come sul retro, piccole e generalizzate lacune. Una volta privata di tale sostanza, l'opera è apparsa quale frutto di una discreta fusione, sebbene siano evidenti alcuni errori nella zona della spalla sinistra, riparati con l'inserimento di tasselli malamente assemblati e non perfettamente obliterati dal lavoro di martellinatura delle superfici. La doratura appare uniforme e presenta una colorazione fredda, che non raggiunge la resa estetica della qualità delle figure già descritte per l'altare di Sant'Ignazio: mancano gli espedienti tonali di diversificazione coloristica dei tessuti e delle ricercate decorazioni dei paramenti sacri in quanto il santo è raffigurato con il semplice saio, ricoperto da una doratura, con effetto *matt* in molta parte dovuto alla lavorazione a martellinatura, a suggerire la ruvidezza del tessuto in contrasto con il trattamento del cordone, attentamente definito a bulino e dorato con raffinato effetto che alterna lucido a satinato.
Un'osservazione più attenta mostra come tutti gli incarnati − mani, piedi e soprattutto il volto − siano interessati da una doratura ancor più opaca di quella della veste. Alcune lacune dello strato d'oro, sulla zona del collo (fig. 9) e della nuca, evidenziano che il metallo applicato sul modellato bronzeo è particolarmente sottile tanto da apparire grigio e spento, mentre emerge il tono bruno, compatto e uniforme, della patina sottostante. Anche in questo caso è quindi possibile ipotizzare che gli incarnati fossero originariamente color bronzo, mentre il solo saio fosse dorato; contestualmente alla trasformazione delle statue precedentemente descritta, anche in questo caso, si decise di dorare il volto e gli incarnati nell'intento di uniformare le statue del secondo gruppo a quelle del primo.
Osservazioni del tutto diverse sono necessarie nel caso della statua di *San Francesco Borgia* (fig. 11) che presenta circa l'80% delle superfici ricoperto da una doratura eseguita con tecnica moderna grazie al 'rideposito' di oro per mezzo di un 'bagno galvanico'; espediente con il quale si ottenne uno strato molto sottile di metallo prezioso su tutte le superfici interessate. Si tratta di un metodo dagli esiti 'drammatici', da un punto di vista conservativo ed estetico, in quanto può favorire l'insorgere di processi di corrosione della lega metallica in manufatti antichi e genera una colorazione impropriamente uniforme, dal tono verdastro, di incarnati, panneggi ed elementi decorativi, che annulla gli effetti luministici tra parti lucide e opache, diversificando questo manufatto da quelli precedentemente descritti. A causa di questo trattamento sono scomparse, infatti, le articolate e pre-

12. Dopo il restauro, San Francesco Borgia*, particolare della base, con l'originaria bicromia bronzo-oro delle superfici; al centro lo stemma cardinalizio di Giovanni Francesco Negroni*

ziose decorazioni della casula, ricca di bordure e ricami sottilmente incisi dall'intaglio del cesello. Oggi totalmente modificato dall'improprio intervento di restauro eseguito in epoca non nota (sebbene le sue caratteristiche e lo stato di conservazione permettano di datarlo alla seconda metà del XX secolo), il *San Francesco Borgia* non appare né simile per tecnica al *San Francesco d'Assisi*, né può essere accostato al S*an Francesco di Paola* o al *San Francesco di Sales* dalla calda doratura a foglia d'oro. È interessante notare che l'aureola presenta una decorazione a foglia d'oro su preparazione a gesso e colla, sotto la quale è la doratura originale a mercurio, esattamente come i due esemplari raffiguranti *San Francesco di Paola* e S*an Francesco di Sales*. Tale dato, apparentemente poco significativo, acquista un importante valore indiziario circa l'originalità del trattamento delle superfici del *San Francesco Borgia*, se accostato a un altro minutissimo dettaglio. Sotto il panneggio della spalla sinistra, infatti, sono stati rilevati residui di preparazione a gesso e colla e di doratura a foglia d'oro del tutto simili ai due esemplari appena citati, ad attestare che prima della ridoratura galvanica la statua in esame era stata ridorata con gli stessi materiali. Probabilmente, solo in seguito e in relazione al cattivo stato di conservazione di tale delicata superficie in gesso e foglia d'oro, si decise di intervenire drasticamente con un 'decapaggio', a base di sostanze acide, per eliminare quanto sovrammesso, al fine di riportare il metallo a rame vivo: operazione decisamente aggressiva, propedeutica al processo galvanico, con il quale si rimosse ogni strato superficiale pregresso, risalente al XVII secolo. Buona parte del retro presenta ancora le superfici di bronzo dal vivo color rosso metallico, solo leggermente patinate artificialmente con solfuro di potassio. Alla stessa epoca risale la sostituzione del calice originario con un manufatto di produzione industriale.

Prima del recente intervento di restauro, le otto statue di Ciro Ferri venivano considerate un'unica serie in bronzo dorato, suddivisibile solo in base alla destinazione: quattro per l'altare di Sant'Ignazio e quattro per quello di San Francesco Saverio, così come indicato dalle iscrizioni sui basamenti e come sempre ribadito dalla letteratura critica.
Le osservazioni preliminari al restauro hanno invece permesso di individuare, come già accennato all'inizio di questo scritto, due gruppi ben distinti per lavorazioni e materiali: se, infatti, le statue dell'altare di Sant'Ignazio risultavano coerenti e in armonioso accordo visivo fra loro, le quattro destinate all'altare di San Francesco Saverio apparivano come un gruppo disomogeneo, sebbene la presenza dello stemma del cardinale Negroni e l'originale bicromia dei basamenti, fondata sul contrasto fra il bronzo e l'oro (fig. 12), restituisse uniformità alla serie.
In base a quanto fin qui dettagliato, grazie alle indagini scaturite dall'intervento, possiamo ora invece affermare che le statue del secondo gruppo erano originariamente tutte caratterizzate dalla stessa bicromia presente sulle basi, costituita dalla colorazione scura del bronzo (per la maggior parte delle superfici e gli incarnati) e dagli effetti luminosi dell'oro (per definire i tessuti, le vesti o le loro decorazioni). Bicromia alterata in un secondo momento allorquando si aggiunse l'argentatura di certuni elementi, mentre solo in una terza fase si decise di uniformare l'aspetto delle quattro opere alle fattezze delle statue per l'altare di Sant'Ignazio, eseguendo un generalizzato intervento di doratura, che ha portato alla nascita dell'idea di un'unica serie omogenea.

L'originaria policromia è probabilmente da mettere in relazione alla figura del cardinale Giovanni Francesco Negroni, committente del monumentale altare di San Francesco Saverio, al quale erano destinate le quattro statue realizzate da Ciro Ferri e del quale il porporato aveva il patronato fin dagli anni Cinquanta del Seicento. Non appare, infatti, casuale la presenza dello stemma di Negroni sia sulle quattro sculture in esame, sia su altre due opere ben più antiche e legate a complesse vicende di committenza della Compagnia per la chiesa del Santissimo Nome di Gesù.
Si tratta delle due statue di Alessandro Algardi datate 1654 e raffiguranti gli apostoli S*an Giacomo Maggiore* e *San Tommaso* (**Montagu 1985**); sculture originariamente ideate in base alla bicromia bronzo scuro per gli incarnati e oro per i panneggi (P. Cannata, in ***Algardi* 1999**, pp. 206-209, cat. 53) alla quale si ispirò Ferri nella realizzazione delle quattro statue per l'altare di San Francesco Saverio.
La serialità dei sei stemmi del cardinale Negroni, atta a costituire un gruppo omogeneo tra le quattro sculture di Ciro Ferri e quelle ben più antiche di Algardi, è attestata anche dalla numerazione rilevata sul retro degli emblemi e sulle quattro basi delle statue restaurate, ove appaiono, in successione progressiva, i numeri da tre a sei; alle sculture algardiane erano verosimilmente assegnati i primi due numeri della sequenza, che individuavano gli esemplari maggiori per dimensioni e rilevanza. Il lascito testamentario del preposito Cesare Massei venne dunque speso per la realizzazione non di un'unica serie di otto esemplari, quanto piuttosto destinato in parte al gruppo di quattro statue per l'altare di Sant'Ignazio e in parte alla seconda serie per l'altare di San Francesco Saverio, dove i quattro nuovi manufatti di Ciro Ferri si andavano ad aggiungere ai capolavori di Algardi, integrando così la committenza Massei, con la titolarità della cappella del cardinale Negroni.

Bibliografia

Cellini 1568, ed. 1857, pp. 147-149; **Incisa della Rocchetta 1962**; **Enggass 1976**, pp. 109 ss.; **Trevisani 1980**, pp. 368-369; **Montagu 1985**, pp. 356-357; **Montagu 1989**; **Montagu 1998**; P. Cannata, in ***Algardi* 1999**, pp. 206-209, cat. 53; **Ferrari, Papaldo 1999**, pp. 106-107, 343; **Guido, Mantella 2003**; **Sciberras 2004**, p. 88; A. Cosma, S. Guido, in ***Restauri e riscoperte* 2005**, pp. 52-56; **Guido, Mantella 2008** (con bibliografia precedente); **Giometti 2010**; **Giannini 2013**, pp. 180-182; **Giometti 2013**; C. Ammannato, in ***Roma/Seicento* 2014**, pp. 120-121, cat. 21; **Guido 2017**, pp. 179-188.

65. Giuseppe Antonio Tosi, detto il Cuzzio
(Oleggio, Novara, 1671-1764)
Immacolata con san Giuseppe, san Sebastiano e l'angelo custode
primo quarto del XVIII secolo

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
356,4 × 204 cm (senza cornice)
356 × 214 cm (con cornice)

provenienza
Crevacuore (Biella), chiesa parrocchiale della Beata Vergine Assunta, altare dell'Immacolata Concezione

collocazione
Crevacuore (Biella), chiesa parrocchiale della Beata Vergine Assunta, altare dell'Immacolata Concezione

scheda storico-artistica
Sofia Villano

relazione di restauro
Camilla Fracassi

restauro
Camilla Fracassi
con la direzione di Sofia Villano (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli)

Scheda storico-artistica

«L'altare sotto l'invocazione dell'Immacolata Concezione di M.V. avente una mensa di muro solido, un Quadro eccellentissimo opera del Cucci Milanese regalo fatto dal Signor Prevosto Marc'Antonio Bertolio in cui si vedono M.V. Immacolata coronata di stelle da un Angelo, S. Giuseppe sposo di M.V. l'Angelo Custode e S. Sebastiano ornato di Pittura Architettonica a latere due figure al naturale dipinte con motti scritturali allusivi all'Immacolata Concezione [...]» (ASAV, Faldone 1770-1775, Relazione stato parrocchie, Vittorio Gaetano Costa 1769-1778, 1/4, *Stato della parrocchia di Crevacuore*, foglio non numerato; il passo è trascritto anche in Bruno 2001, pp. 166-167, nota 445). Così vengono descritti l'altare e il dipinto in questione in una relazione parrocchiale del 1770, redatta in occasione della visita pastorale del vescovo di Vercelli, Vittorio Gaetano Costa, dal prevosto e vicario foraneo Giuseppe Marc'Antonio Bertolio, evidentemente un discendente del donatore dell'opera, nella quale la tela è considerata di qualità così pregevole da meritare la citazione del suo autore.

Il borgo di Crevacuore, situato nella zona di confine tra territorio biellese e Valsesia, apparteneva all'omonimo marchesato e principato di Masserano, feudo posto dal X secolo sotto l'autorità del vescovo di Vercelli e assegnato per concessione papale ai Fieschi fin dal XIV secolo (per la storia di Crevacuore si vedano **Barale 1966** e **Bruno 2001**, pp. 17-32).

L'antica chiesa parrocchiale, menzionata già in un documento del 1348, è descritta per la prima volta nella visita pastorale del vescovo Bonomi del 1573. Nelle sue linee essenziali la struttura architettonica attuale dell'edificio risale al Seicento, mentre l'interno conobbe tra il 1708 e il 1783 numerose trasformazioni e lavori di ampliamento, ricostruzione e ammodernamento degli apparati plastici e pittorici (**Bruno 2001**, pp. 125-134). È sicuramente in questo contesto di fervore costruttivo e decorativo che si inserisce l'arrivo di un'opera importante come la tela dell'*Immacolata*, anche se allo stato attuale degli studi non conosciamo le circostanze legate alla commissione della pala da parte del prevosto Bertolio. Alcuni elementi rintracciati nelle fonti archivistiche e confermati dall'analisi tecnico-stilistica, ci permettono, comunque, di datare indirettamente la sua esecuzione entro il primo quarto del Settecento.

Nella stessa collocazione in cui oggi si trova l'altare dell'Immacolata, le visite pastorali seicentesche attestano la presenza di un altare dedicato, almeno fino al 1693, ai santi Sebastiano e Fabiano, come segnalato nella visita pastorale di quell'anno, mentre la prima men-

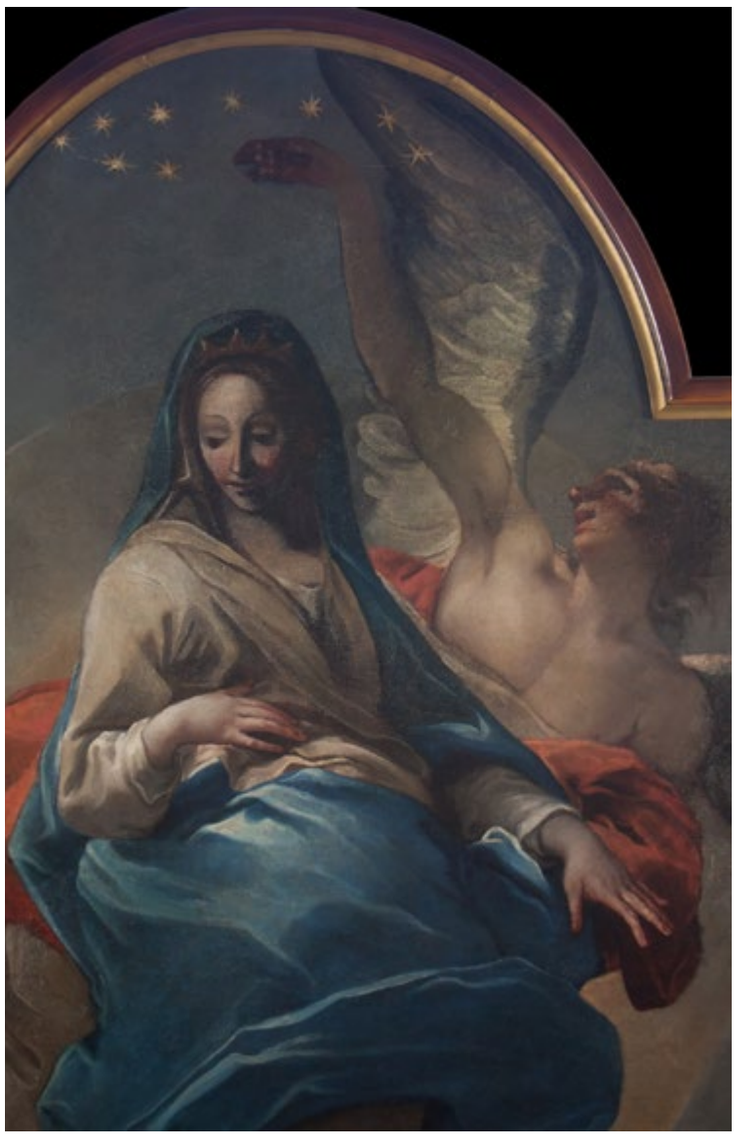
Prima del restauro

607

Dopo il restauro

608

Dopo il restauro, retro



Dopo il restauro, particolare con la Vergine incoronata di stelle dall'angelo

zione di un altare «sub invocatione Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae» è contenuta nel testo della visita effettuata dal vescovo Giovanni Pietro Solaro nel 1747 (ASAV, Faldone 1743-1749, Visite pastorali, Giovanni Pietro Solaro [1743-1768], *Visitatio pastoralis de Ecclesia Parochiali alijsque de oppido Crepacorij*, f. 3*v*).

L'assenza di informazioni, che caratterizza gli oltre cinquant'anni che separano le due visite pastorali, è almeno in parte colmata da alcuni dati significativi che emergono dal libro dei conti settecentesco della chiesa parrocchiale, in cui sono annotati con precisione tutti gli interventi eseguiti all'interno dell'edificio dal 1723 al 1801 e nel quale si legge che in data 30 dicembre 1732 erano state pagate, per ordine del prevosto Bertolio, lire 14,8 al «Signor pittore Cassinis di Masserano per tanta tela per agiustare il quadro della Santissima Concecione» e che il giorno 2 settembre 1733 erano state corrisposte al priore incaricato dell'amministrazione della fabbriceria lire 27,8 «per cera, raso, pece greco, et terebentina data alla serva Maria del fu Signor Prevosto Bertoglio di suo ordine per agiustare il quadro della Santissima Vergine della Concecione» (APC, *Libro della Chiesa Parrocchiale*, ff. 78, 80; i passi sono trascritti anche in Bruno 2001, p. 166, nota 444). Soltanto pochi anni più tardi, il 21 dicembre 1736, «Giovanni Tedesco» riceve la notevole somma di 57 lire «per accomodare il quadro dell'Immacolata» (APC*, Libro della Chiesa Parrocchiale*, f. 93). Il pittore qui citato è Johann Tanisch, originario di Treviri e residente nel corso del quarto decennio del XVIII secolo a Varallo Sesia (Vercelli). Documentato tra il 1736 e il 1740 a Crevacuore, l'artista realizza nella chiesa parrocchiale il ciclo di medaglioni affrescati sulle volte della navata centrale e delle navate minori, finte cornici architettoniche, sfondati prospettici, figure di *Profeti* e *Santi* ai lati degli altari laterali e la pala raffigurante la *Madonna della Cintura con santa Monica e sant'Agostino* (**Luttringer 2004**, pp. 107-109).

Il nostro dipinto, pertanto, doveva essere arrivato in chiesa parrocchiale prima del 1723, anno in cui cominciano le annotazioni sul libro dei conti, e nel 1732 risulta già in cattivo stato di conservazione per ragioni che restano ignote, ma che forse sono legate a condizioni ambientali non favorevoli o a un evento traumatico, tanto da richiedere nel giro di pochi anni tre diversi interventi di restauro. Analizzando

609

Dopo il restauro, particolare con il volto di san Giuseppe

Dopo il restauro, particolare con l'elmo di san Sebastiano

Dopo il restauro, particolare con san Giuseppe e san Sebastiano

l'opera in occasione di *Restituzioni* si è scoperto, come meglio chiarito nella relazione di restauro, che al di sopra di tre ampie zone della parte superiore del quadro sono stati applicati dal fronte alcuni lacerti di tela di varia natura che presentano una preparazione e una pellicola pittorica molto simili e pressoché coeve a quelle dello strato originale.
La tela era precedentemente attribuita, con una datazione al 1730 circa, al pittore Giovanni Antonio Cucchi (Campiglia Cervo, frazione Ondini, Biella, 1690 -Milano, 1771), di origine biellese, ma di formazione milanese, considerato tra i più rappresentativi interpreti della decorazione rococò di gusto profano per le residenze della nobiltà lombarda e attivo anche come autore di pale d'altare, con il quale era stato identificato il 'Cucci Milanese' menzionato nella relazione parrocchiale del 1770 (**Bruno 2001**, p. 129; **Natale 2004**, p. 113).
Di recente, invece, la pala è stata inserita nel *corpus* di opere dell'oleggese Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio (**Fiori 2014**, p. 257), il cui percorso artistico e biografico è stato ricostruito da Flavia Fiori (**1983**, p.n.n.; **1990**, pp. 59-65; **1993**, pp. 15-18), che qui sentitamente si ringrazia per la disponibilità a condividere pensieri e valutazioni, e valorizzato dagli studi successivi (**Dell'Omo 1987**, pp. 321, 324; Id. **1996**, pp. 234-236, 261; Id. **1998**, pp. 108-109; Id. 2009, pp. 28-29; **Coppa 1996**, pp. 332-333; **Corso 2014**, pp. 260-267).
Di verosimile educazione milanese, come indicato dalle fonti coeve, egli lavorò a Novara e nel Novarese e godette della stima dei contemporanei, alternando la produzione pittorica all'attività di critico dell'arte locale. I dati iconografici e stilistici della nostra *Immacolata Concezione* sembrano confermare la paternità del dipinto e fanno propendere per una collocazione cronologica agli anni della prima maturità del pittore. Stringenti confronti possono essere, infatti, istituiti con l'*Immacolata* della chiesa parrocchiale di Sant'Eustachio al Torrion Quartara, frazione di Novara, firmata da Cuzzio, di datazione incerta, ma considerata opera giovanile: appare, infatti, del tutto sovrapponibile nelle due opere l'invenzione del grande angelo ad ali spiegate, posto diagonalmente in volo alle spalle della Vergine, purtroppo molto rovinato, che sistema con un gesto aggraziato sul capo di Maria la corona di dodici stelle citata nell'*Apocalisse*. Analoghi risultano essere anche, come già notato dalla Fiori (**2014**, pp. 257-258), il disegno e il movimento della mano sinistra della Madonna. Il modo di rendere le dita

610

affusolate e nervose si ritrova anche nell'*Immacolata* esposta nel Museo d'Arte Religiosa "Padre Augusto Mozzetti" di Oleggio, attribuita a Tosi e datata all'inizio del XVIII secolo (**Fiori 2010**, p. 184). Molto simile appare, inoltre, nelle tre tele, come nella *Santa Marta* della parrocchiale di Maggiora, altra opera giovanile, l'espressione malinconica e meditativa della protagonista, per quanto la ridipintura antica sul volto di Maria e la bruciatura del colore causata probabilmente da un intervento di foderatura novecentesco non consentano nel dipinto di Crevacuore una lettura precisa dei tratti fisionomici della Vergine. Resta comunque verosimile l'ipotesi che l'autore del restauro settecentesco abbia cercato di attenersi il più possibile a una riproduzione mimetica dei lineamenti originari. Il viso di Giuseppe, vegliardo dalla lunga barba e dai mossi capelli bianchi, appartiene al tipico repertorio di Cuzzio e ritorna nei volti dei santi Pietro e Paolo nel dipinto della chiesa parrocchiale di Galliate e in quello di san Colombano nella pala dell'altare maggiore della parrocchiale di Biandrate (**Fiori 2014**, p. 258). La medesima impostazione scenica a schema piramidale si ritrova nella tela raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Pietro, Paolo, Fabiano e Sebastiano* di Fara Novarese, nella quale compare un san Sebastiano simile al nostro nella posa, nella torsione anatomica e nei lineamenti, che deriva indubbiamente dallo stesso cartone. Al centro della zona inferiore della pala di Crevacuore, in primo piano, è collocato il lucente elmo piumato del santo, che ritroviamo nel dipinto di Fara, mentre accanto al drago, dall'insolito volto equino e dal corpo serpentiforme, è visibile la mela del giardino dell'Eden, anch'essa identica a quelle delle tele di Fara e del Museo d'Arte Religiosa di Oleggio, a conferma del riutilizzo da parte dell'artista di medesimi elementi iconografici e compositivi anche a distanza di anni. Tuttavia il quadro di Fara Novarese, datato al 1729 sulla base di una testimonianza archivistica, mostra una pennellata sciolta e un colore sfrangiato che non sono presenti nel nostro dipinto, caratterizzato da una paletta sì brillante e vivace, ma meno accesa e contrastata.

Il carattere accademico della figura della Vergine, le scelte cromatiche che accostano l'azzurro e il bianco ai toni caldi del rosso, del rosso-rosato, del rosa e del giallo, la molteplicità dei tocchi di luce su stoffe e oggetti, la delicatezza quasi diafana degli incarnati e la resa vaporosa delle chiome, in particolare nel san Sebastiano e nell'angelo, risentono della lezione di Andrea Lanzani (si pensi all'*Immacolata Concezione* di Carpignago di Giussago, Pavia, del 1677-1679) e di Stefano Maria Legnani detto il Legnanino (si veda il *San Michele arcangelo* della chiesa di San Francesco da Paola a Torino databile all'inizio del Settecento), influenza particolarmente evidente nelle opere appartenenti alla prima attività di Cuzzio. L'interesse per lo studio della muscolatura e la posa insolita del san Sebastiano, precedente santo titolare dell'altare, dai delicati lineamenti femminei, inginocchiato di tre quarti e rivolto verso lo spettatore a indicare la figura celeste oggetto di devozione, ricordano alcuni lavori di Giovanni Antonio De Groot, artista di origine fiamminga attivo in Lombardia e in Valsesia, come, ad esempio, i disegni con *Nudi accademici* della Pinacoteca di Varallo e dipinti quali il *San Teonesto* di Masserano, il *San Michele Arcangelo* di Crevola e il *Battesimo di Costantino* nella Basilica dell'Assunta al Sacro Monte di Varallo. Sappiamo, inoltre, che De Groot aveva una conoscenza diretta del pittore oleggese, dal momento che in una lettera allo storiografo novarese Lazzaro Agostino Cotta ne elogia le qualità professionali e intellettuali (cfr. **Fiori 2014**, pp. 253-254).

La pala di Crevacuore sembra, pertanto, assegnabile a un momento intermedio tra la produzione della fase giovanile, con cui condivide riferimenti culturali e figurativi, e le prove della piena maturità artistica di Tosi, che anticipa per una più ampia e complessa costruzione scenografica. Essa appare, infine, quale ulteriore conferma della dipendenza culturale, soprattutto in ambito pittorico, nel corso del Settecento di tutto il territorio biellese a ridosso del torrente Sessera dalla produzione figurativa di area valsesiana e novarese, da dove provengono le opere di maggior impegno e gli artisti più importanti.

Bibliografia

Bruno 2001, p. 129; **Natale 2004**, p. 113; **Fiori 2014**, p. 257.

Relazione di restauro

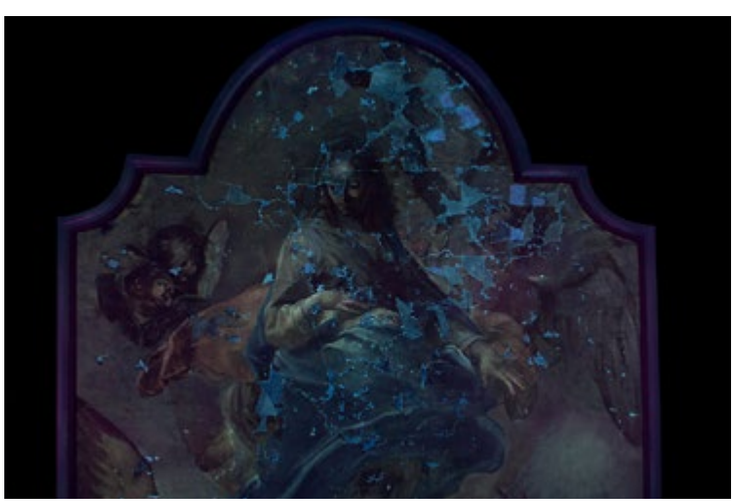
Quello che colpiva chi osservava *l'Immacolata con san Giuseppe, san Sebastiano e l'angelo custode* prima dell'attuale restauro era l'evidente disomogeneità di conservazione tra la parte inferiore del dipinto, nel complesso in buono stato, e la metà superiore, resa illeggibile dalle vicende conservative e dai molteplici restauri passati, aspetto su cui questo contributo cercherà di fare maggiore chiarezza.

Molto probabilmente il supporto è composto di un'unica tela in lino o canapa, piuttosto rada, con una tramatura semplice di 9 × 8 fili al cm^2 e preparata con un fondo rosso bruno, presumibilmente con l'addizione di bolo. Analizzando la pittura durante l'intervento di restauro si è constatata, in determinate zone dell'opera, una stratigrafia particolarmente interessante: come si evince dalle macrofotografie e dalle riprese con il microscopio eseguite lungo i margini delle lacune (fig. 1), sopra la tela e la pittura originali sono stati applicati dal fronte dei lacerti di tela di varia natura, preparati con un fondo molto simile alla preparazione originale e quindi dipinti debordando ampiamente sull'opera. L'estensione di tali riproposizioni pittoriche è tale per cui non percepiamo lo stacco tra le due pitture e il fatto che probabilmente siano pressoché coeve non ci permette di avere informazioni interessanti alla fluorescenza UV (fig. 2). Si è, infatti, propensi a ricollegare tale ridipintura ad almeno uno dei tre interventi settecenteschi menzionati nel libro dei conti, forse proprio quello economicamente più rilevante eseguito dal Tanisch nel 1736.

Come si può vedere dalla mappatura dei lacerti di tela incollati dal fronte sono coinvolte ampie aree del dipinto, quasi tutte localizzate nella metà superiore dell'opera (fig. 3). Con l'osservazione in luce radente si coglie il contorno della sovrapposizione, evidenziato in alcuni casi da un cretto pronunciato dovuto al maggiore spessore

611

1. Riprese al microscopio ottico della sovrapposizione di due strati, ognuno costituito da tela, preparazione rossa e pellicola pittorica: immagini acquisite a livello del manto sul capo della Vergine (a, b), della veste della Vergine (c) e di una porzione di cielo sopra alla mano dell'angelo (d)



2. Particolare della metà superiore dell'opera, in fluorescenza ultravioletta

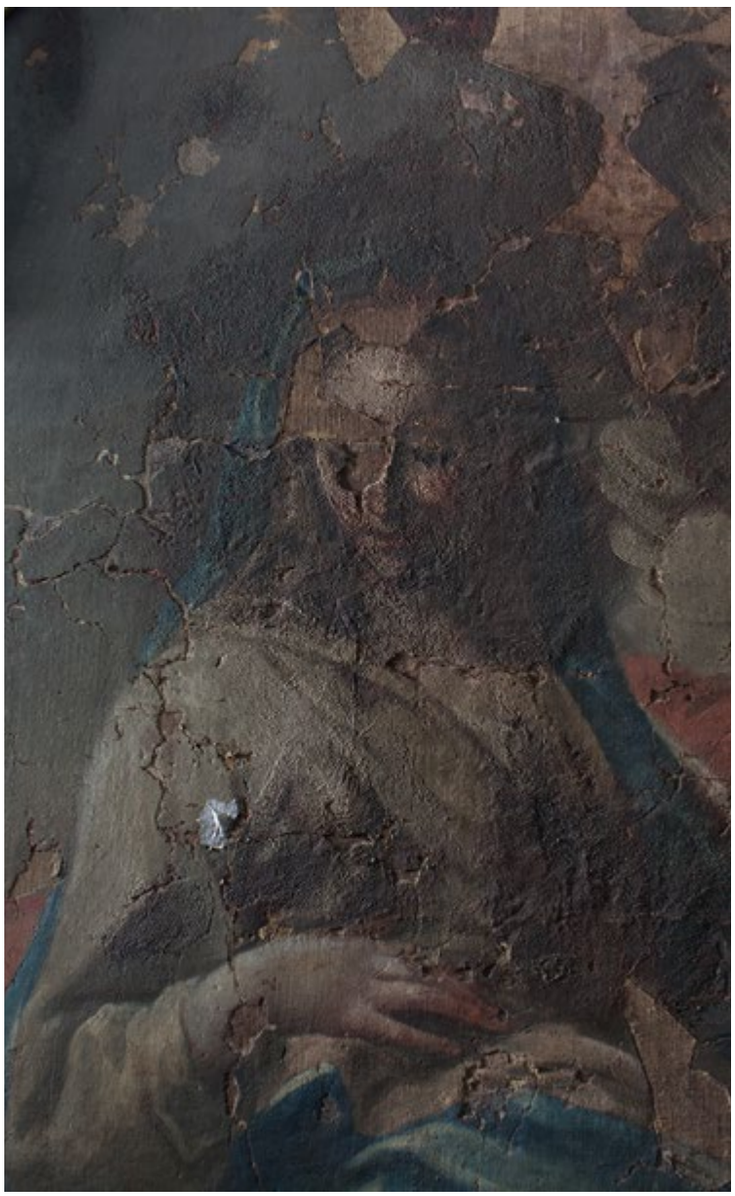
3. Mappatura che evidenzia in ocra le zone in cui si è riscontrata la sovrapposizione di tele e strati pittorici ascrivibili a uno dei restauri settecenteschi

della preparazione stesa a sfumare sull'originale per celare il margine (fig. 4). In corrispondenza del volto della Vergine e per una buona porzione di cielo al di sopra delle sue spalle, si distingue una tela molto fine e dalla trama molto fitta e serrata, quasi una sorta di garza, forse il raso segnalato nel 1733 nel sopracitato libro dei conti per aggiustare il quadro (fig. 5). La stessa tela si trova anche sul volto dell'angelo sul lato destro della Vergine, in due punti sulla sua veste e nell'angolo inferiore sinistro del quadro. La pezza applicata sul lato sinistro dove sono raffigurate le due teste di cherubini, invece, appare più spessa e grossolana, e in alcuni punti non perfettamente planare. Attraverso la pittura si percepisce una tramatura e un andamento dei filati differente da quella della tela originale limitrofa. Una terza tipologia è stata rilevata sull'ala dell'angelo lungo la parte alta del margine destro. Appare serrata e compatta, più spessa della garza sopra descritta, ma meno di quella originale del dipinto e ben visibile attraverso le lacune del colore. Le aree in cui sembra esserci questa complessa stratigrafia corrispondono alle zone in cui oggi la pittura è in parte bruciata e si presenta raggrinzita e granulosa (fig. 6). Si suppone, a tal proposito, che l'apporto combinato di umidità e calore, in occasione dell'ultima foderatura o di interventi precedenti, abbia causato problemi proprio per la reattività delle tele o delle preparazioni sovrapposte o dei collanti impiegati per farle aderire.

Non è ben chiaro quale problema possa aver avuto il dipinto per richiedere a pochi anni dalla sua realizzazione una serie di tre interventi successivi ravvicinati nel tempo (1732, 1733, 1736). Certamente doveva trattarsi di un degrado che coinvolgeva sia il supporto sia gli strati pittorici dal momento che nel libro dei conti si fa riferimento all'acquisto di tela per aggiustare l'opera.

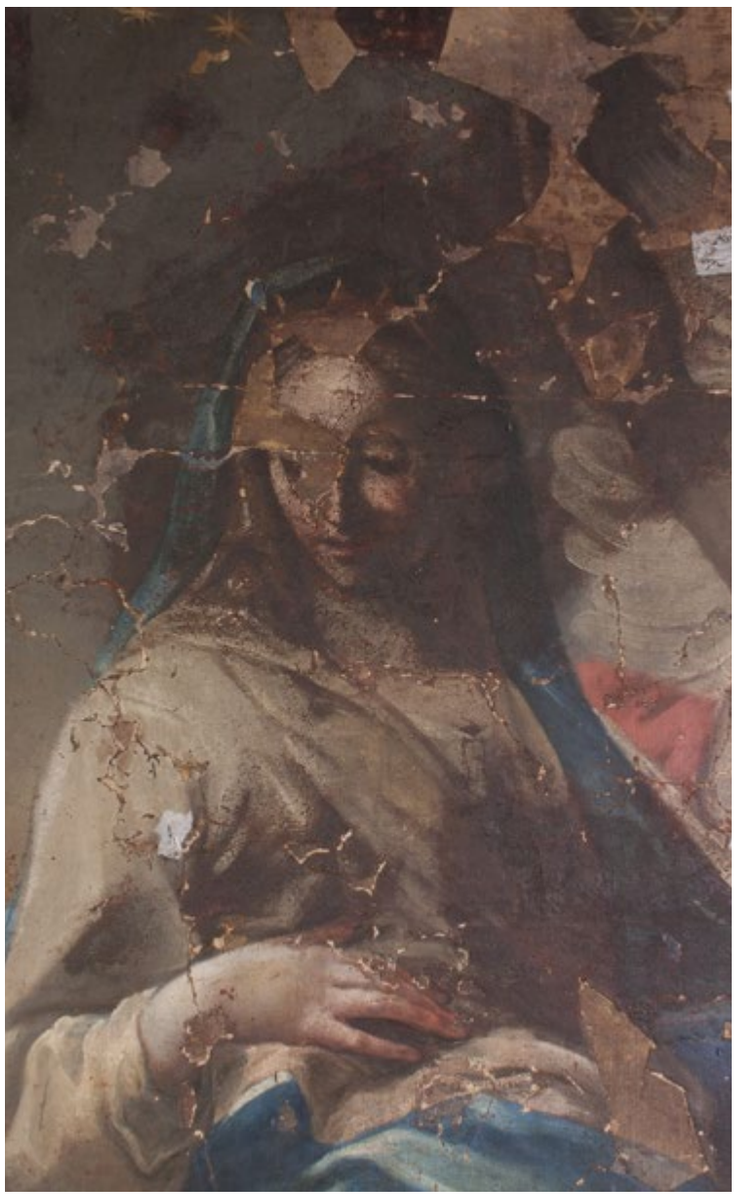
Appare comunque interessante la scelta di applicare la tela dal fronte anziché apporre rimedio all'eventuale mancanza con l'abituale toppa dal retro. Si potrebbe ipotizzare che chi ha eseguito l'intervento

612



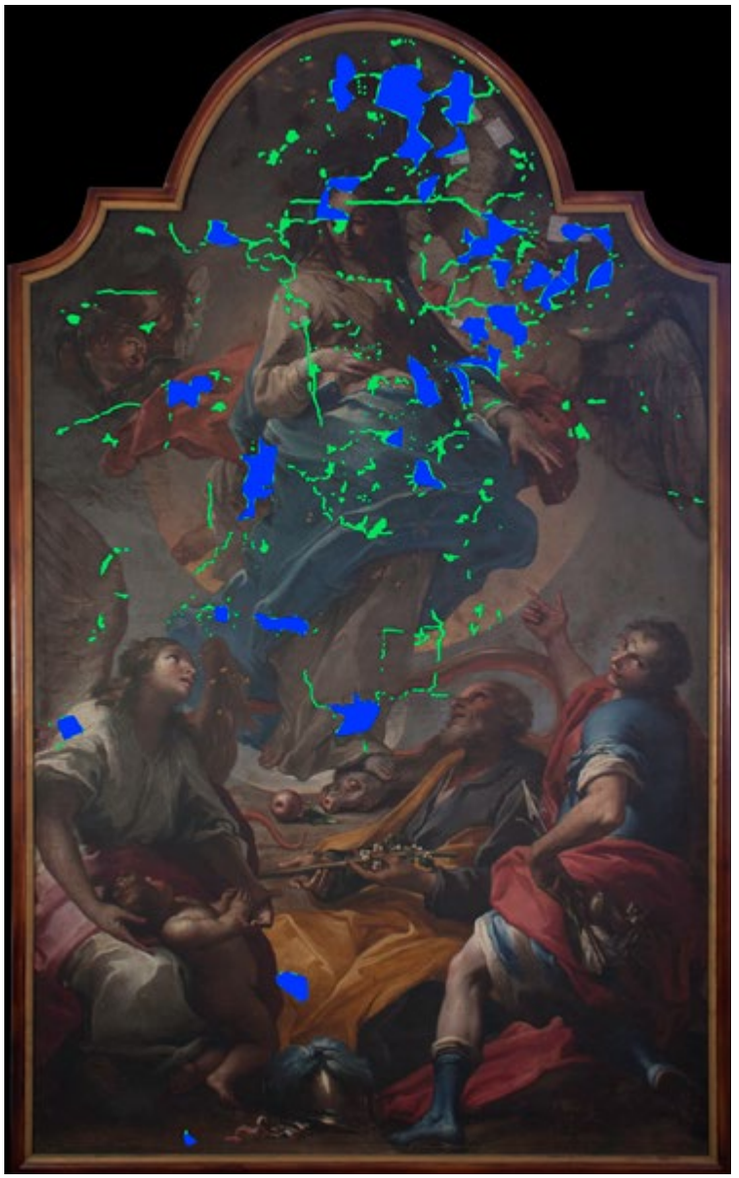
4. Particolare della Vergine, a luce radente

5. Macrofotografia della teletta di restauro applicata in corrispondenza del volto della Vergine



6. Particolare della Vergine in cui si evidenzia la bruciatura degli strati pittorici, in luce visibile

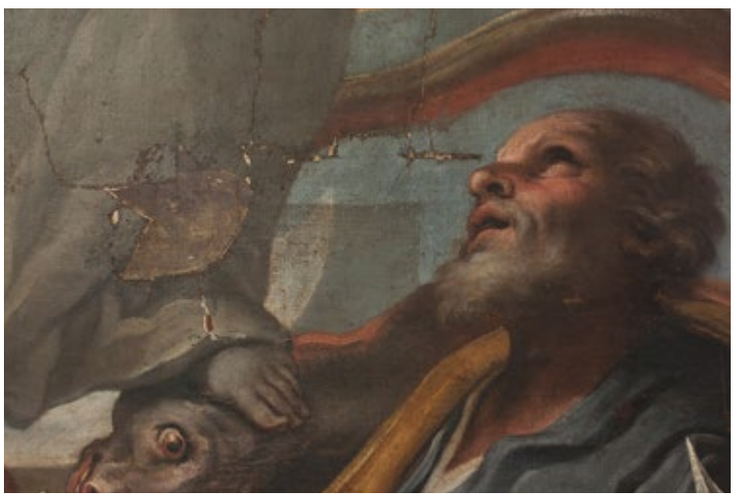
non avesse modo di accedere al retro della tela e che quindi possa avere lavorato *in loco*.
Si parla principalmente per ipotesi perché, viste le condizioni dell'opera, si è deciso in accordo con la direzione lavori di non sfoderare il dipinto, bensì di operare eseguendo un 'restauro del restauro', volto in primo luogo a migliorare la percezione del quadro. Tale decisione è stata possibile perché la foderatura era perfettamente funzionale alla stabilità dell'opera e il telaio era in ottimo stato di conservazione, munito di espansori angolari e areatore.
Probabilmente l'ultimo intervento, che ha comportato la foderatura e la sostituzione del telaio, risale agli anni Ottanta del secolo scorso, ma non ci sono documenti in merito. La foderatura era stata resa necessaria da un ingente numero di lacune e tagli pluridirezionali presumibilmente riconducibili a una caduta accidentale o a un altro evento traumatico. Tra la tela da rifodero e la tela originale si individuano una serie di pezze di tela



7. Mappatura in cui si evidenziano in verde le pezze incollate sul retro per tenere insieme i lembi originali, visibili parzialmente attraverso le lacune, e in blu gli intarsi applicati dal fronte

bianca di medio spessore e tramatura di 16 × 16 fili al cm^2 disposte nei vari sensi: probabilmente servivano a tenere insieme i numerosi lacerti e brandelli di tela originale in vista della foderatura generale. Sopra a questi, in corrispondenza delle lacune di maggiori dimensioni e maggiore spessore, erano stati incollati dal fronte intarsi di tela, poi lasciati a vista. Per facilitare le varie operazioni, i margini erano stati rettificati conferendo alle lacune una forma squadrata (fig. 7). Solo in alcuni casi le lacune e gli intarsi erano stati accordati con colori idrosolubili, ma l'intonazione ormai discordava o appariva dilavata rispetto alla cromia originale e in parte la sormontava. Nella zona della centina, dove le mancanze erano più numerose e di maggiori dimensioni coinvolgendo parti importanti del disegno, gli intarsi non erano stati intonati creando un effetto di neutro che però non agevolava la lettura (fig. 8). Le numerose bruciature contribuivano

8. Particolare delle lacune rettificate e degli intarsi a vista con effetto neutro, a luce radente



9. Durante il restauro, particolare del volto di san Giuseppe, pulitura

10. Durante il restauro, asportazione dei vecchi intarsi tramite impacchi di Nevek

11. Durante il restauro, applicazione dei nuovi intarsi con l'ausilio del piano aspirante

12. Durante il restauro, stuccatura

a ostacolare la corretta percezione dell'opera così come la presenza di un film protettivo disomogeneo e alterato. A questo si sommavano le varie gore e gli accumuli di colla riconducibili a passate fermature del colore, alla velinatura e alla foderatura. In queste aree si è intervenuti con una pulitura selettiva basata sull'alternanza di gel chelanti a pH 7 e 8 e di *solvent gel* a base di etanolo, ligroina e benzilico a Fd differenti, con cui si è condotta la pulitura generale dell'opera (fig. 9). Ove necessario è stata eseguita una fermatura localizzata del colore con colla animale.

I vecchi intarsi, nella maggior parte dei casi sporgenti rispetto alla pellicola pittorica intorno e poco precisi nel seguire la sagoma della lacuna, sono stati rimossi con impacchi di Nevek, gel rigido di agar-agar, con l'addizione del 10% di acqua p/p lasciato agire per circa un'ora (fig. 10). Sono quindi stati sostituiti con nuovi intarsi preparati con tela di lino con la stessa tramatura, ma spessore inferiore di quella originale. La tela è stata ripetutamente stressata, apprettata e preparata con gesso pigmentato. Per ridurre gli spessori e l'apporto di acqua e calore è stata pretrattata con Plextol B500 addensato con 0,5% di Klucel e steso uniformemente tramite *nap bond system*. Una volta sagomati, gli intarsi sono stati applicati riattivando l'adesivo con una miscela di acetone e etilacetato (50:50) e piano aspirante (fig. 11). Nelle lacune in cui lo spessore era tale da non consentire l'inserimento di un intarsio perché la tela da rifodero era premuta in avanti o i margini del colore erano stati schiacciati, è stato impiegato uno stucco cellulosico a base di Arbocel, colla di pelli e Klucel per accostare un materiale di uguale natura alla tela originale. Sia questo stucco sia quello finale di gesso di Bologna e colla di coniglio sono stati pigmentati e intonati alla preparazione (fig. 12). La scelta di queste due tipologie di integrazione della tela è stata dettata dalle condizioni conservative dell'opera: un eventuale incollaggio testa a testa degli intarsi non era attuabile per il taglio netto, rigido e rettificato dei margini delle lacune. Un intervento di questo tipo non sarebbe stato comunque necessario data la perfetta adesione alla foderatura sottostante, fattore che conferisce all'opera una buona stabilità strutturale.

Fondamentale è stato, durante la stuccatura, il lavoro di imitazione della superficie nelle lacune. Questa operazione mirava a raccordare le zone interessate dalla bruciatura con quelle integre della pellicola pittorica e ad attenuare il forte impatto della rettifica delle lacune stesse.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con la tecnica della selezione cromatica con colori a base di Laropal A 81. La riproposizione di importanti brani della composizione come parte del volto della Vergine e soprattutto dell'avambraccio dell'angelo alle sue spalle, particolarmente lacunosi e degradati dalle bruciature, è stata resa possibile dal confronto con l'*Immacolata* della chiesa di Sant'Eustachio nella frazione di Torrion Quartara a Novara, in cui l'artista ha adottato la stessa soluzione compositiva dell'angelo che incorona di stelle la Vergine.

L'ultima fase ha previsto la stesura della vernice protettiva Regal Varnish per garantire il ristabilimento del corretto indice di rifrazione. A conclusione, preme sottolineare che questo intervento di restauro è stato orientato al miglioramento della lettura dell'opera, ma è dovuto sottostare a una serie di compromessi: in primo luogo non è stato possibile recuperare la totale planarità del dipinto per la complessa stratigrafia legata ai restauri settecenteschi ormai storicizzati e così determinanti per l'aspetto attuale dell'opera; in secondo luogo si sono dovuti accettare, almeno in parte, gli effetti di un fenomeno irreversibile come la bruciatura della pellicola pittorica che ha causato il suo annerimento e la sua deformazione.

66. Giuseppe Maria Crespi
(Bologna, 1665-1747)
Assunzione della Vergine
1730-1732

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
305 × 184 cm

provenienza
Lucca, chiesa di San Ponziano

collocazione
Lucca, Archivio Arcivescovile

scheda storico-artistica
Luigi Ficacci

relazione di restauro
Massimo Bonino

restauro
Massimo Bonino Restauro Dipinti, Lucca

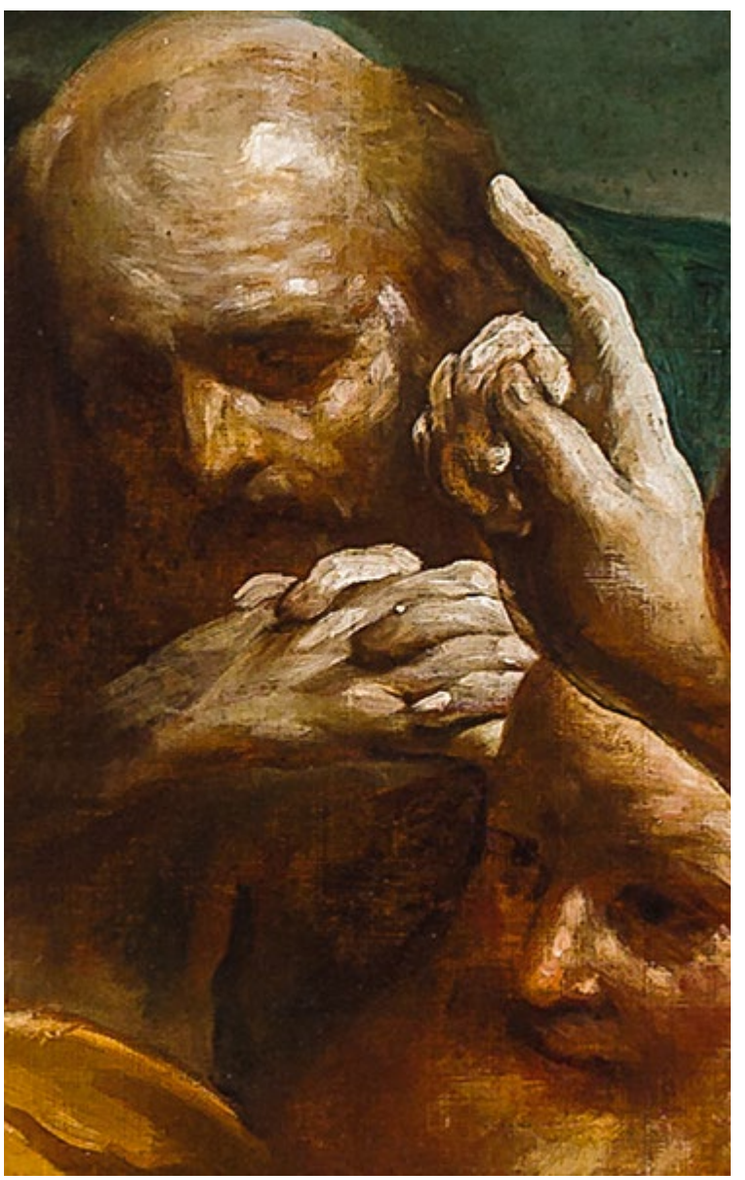
con la direzione di Luigi Ficacci (soprintendente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Lucca e Massa Carrara)

Scheda storico-artistica

Questa pala, assieme alla simmetrica di Creti [cat. 67], per le identiche circostanze di committenza, destinazione e formato, illustra con la più significativa evidenza la fase della pittura bolognese in cui si verifica una massima divergenza stilistica, nella più stretta contemporaneità, discendendo dal ceppo comune di un'unica tradizione. Simultaneamente questa coppia di tele premette e contiene i due opposti versanti che qualificheranno gli sviluppi della pittura europea dei successivi centocinquanta anni: l'immersione nella realtà e nella vita, attraverso il sentimento del colore e la libera padronanza del pennello; l'astrazione ideale dall'esperienza del reale, attraverso la mediazione intellettuale del disegno e la purificazione della forma. Alla vigilia dell'età moderno-contemporanea dell'arte, dunque, queste due tele consentono di dimostrare un importante e rinnovato residuo di centralità della pittura bolognese: Crespi, per la profonda serietà morale della sua fervida dedizione alla vita comune, indagata nella verità umana degli esseri e delle cose; Creti, all'opposto, per la ricerca estrema di una distinzione formale e un distacco ideale che consenta di trascendere l'esperienza. Identica è la radice originaria dell'espressione pittorica del sentimento naturale dell'individuo, quale parametro della verità dell'arte, così come irradiò dal rinnovamento dell'arte sviluppatasi, da Bologna, tra fine Cinquecento e primo decennio del secolo successivo, a opera dei Carracci. Proprio questa tradizione determinante, ora, tra Crespi e Creti, si configura in divergenza di stili individuali: immersione nella materia pittorica, espressiva di interiorità psichica, per l'uno; opposta estraniazione in un'estetica di classica trasformazione delle pulsioni sensibili in purezza delle idee, per l'altro. Altro non è che l'avvio di due grandi modi portanti dell'arte moderna che, tra estetiche neoclassiche e romantiche, qualificheranno i cento anni successivi all'ultimo quarto del XVIII secolo.

Il ricorso da parte dei padri olivetani di Lucca, inizio degli anni Trenta di quel secolo, a entrambi i campioni di queste due distinte visioni del mondo, procurò pertanto alla loro rinnovata chiesa di San Ponziano, la capacità, certamente non intenzionale, di accogliere e rappresentare entrambi i modi.

La chiesa era stata danneggiata nel 1720 da un improvviso crollo, occasione non solo per una ricostruzione architettonica, affidata al bolognese Francesco Maria Angelini, ma anche per il completo rinnovamento della decorazione pittorica degli altari. Si susseguirono così committenze a Antonio Balestra, Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti, Pompeo Batoni. A causa delle soppressioni bonapartiste, i padri dovettero abbandonare la chiesa e nel 1808 i quadri furono riparati nella piccola e insalubre chiesa



Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo

Dopo il restauro

Prima del restauro

Dopo il restauro, particolare con i volti degli angeli

Dopo il restauro, particolare con il volto di un angelo

del Crocifisso dei Bianchi, dove tutte le guide locali li segnalano, fino all'inizio del XX secolo, quando furono rimossi e ricoverati presso ambienti di fortuna della diocesi di Lucca.

L'attribuzione per via stilistica dell'*Assunta* di Crespi a un intervallo di anni compreso tra 1730 e 1732, avanzata da Roli (**1977**) e confermata dalla storiografia critica successiva (**Pajes Merriman 1980**; **Viroli 1990**), è pienamente condivisibile. Per ulteriori precisazioni, proprio l'occasione del restauro di questo dipinto e di quello di Creti, nell'ambito delle *Restituzioni 2018*, ha indotto la Soprintendenza di Lucca a promuovere localmente una complessiva verifica archivistica, documentaria e catalografica, al fine di raggiungere la migliore conoscenza delle circostanze di questa committenza. Al momento, per quanto riguarda Crespi, è noto un altro suo rapporto con una committenza lucchese, relativamente al celebre *Giove bambino affidato da Cibele alle coribanti*, attualmente conservato alla Staatsgalerie di Stuttgart (**Pajes Merriman 1976**, pp. 464-472; **Pajes Merriman 1980**, pp. 54-255, n. 66; **Keiner**, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p.

Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo

Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo

184, n. 92), da parte del ricco mercante di tessuti, abiti e sete, Stefano Conti, per la sua celebre quadreria, nel 1728 (**Zanotti 1739**, p. 62; il dipinto compare regolarmente nelle guide di Lucca, citato in casa degli eredi Conti, fino al passaggio di proprietà di dimora e collezione, nel 1771, a Cristoforo Simone Boccella, nel cui possesso è segnalato nel 1819 da **Ridolfi** [1819], c. 43*v*, in **Pellegrini 2009**, p. 313). Da una superstite corrispondenza tra il pittore e Stefano Conti, il rapporto risulta peraltro basarsi sul tramite di un olivetano lucchese, il padre Sesti (**Perini 2009**, pp. 152-153). È lo stesso ordine che aveva richiesto a Crespi anche un'*Estasi del beato Bernardo Tolomei*, per la propria chiesa di San Ponziano, prima di questa *Assunta*, la quale avrebbe sostituto una precedente pala di analogo soggetto di mano di Bernardino Poccetti.

Confermando il rigoroso rispetto dei modi consoni alle distinte tipologie tematiche, Crespi evita soluzioni particolarmente ingegnose, per una destinazione devozionale di ambito monastico come la presente. L'occasione è invece idonea per adottare il corpo più integrale della tradizione barocca e bolognese della pala d'altare, adeguando il consolidato studio d'impaginazione compositiva dei precedenti carracceschi, reniani, domenichiniani e albaniani, al perseguimento di una presa diretta di verità e all'eccitazione, quando non congestione, del sentimento, che sono propri della sua poetica. Questa ricerca di costante rinnovo di un'umanizzazione veritiera ha qui il suo culmine nell'adozione, per la figura di san Giovanni evangelista, delle fattezze fisionomiche del figlio Antonio (tanto si apprende da una lettera a Luigi Crespi del suo corrispondente lucchese Tommaso Bernardi, riferita per primo da **Roli 1977**, p. 136, n. 72). È la soluzione di massima particolarità inventiva per aggiungere credibilità umana e affettiva all'intenzionale riferimento basilare tradizionale dell'iconografia dell'Assunzione. Così elude e supera quella genericità e spettacolarità miracolistica che la pala d'altare aveva conosciuto durante la fase del tardobarocco bolognese, nei modi circostanti l'opera di Domenico Canuti. Accentuando l'aspetto più umano del racconto evangelico ed evitandone ogni enfatizzazione sensazionale, Crespi immette il tema sacro entro una verisimiglianza familiare e devozionale, capaci di precisare e rendere credibile il richiamo ecclesiastico alla salvezza individuale. La posizione compositiva dell'apostolo, quale asse centrale del quadro, avanzato verso l'esterno, affettivamente rivolto, con tutta l'esibita grazia della propria espressione giovanile, verso l'osservatore, pone quest'ultimo in una partecipazione strutturale al discorso iconico compositivo, identificato nella posizione e nel ruolo del fedele devoto anziché dello spettatore esterno. Nella presenza figurativa di Giovanni evangelista, nella soavità della sua retorica di captazione affettiva, Crespi risolve l'effetto emozionale dei contrasti luministici di stesure

Dopo il restauro, particolare con il volto di san Giovanni

Particolare con il pentimento della mano di san Pietro

Dopo il restauro, particolare con il volto di un angelo

improvvisamente chiare e luminose entro complessi pittorici terrosi, che sono il sostrato patetico della scena e che la rimozione delle vernici ossidate ha compiutamente ripristinato nella ricchezza e sensibilità dei suoi valori timbrici. Torna così in valore, grazie alla pulitura, l'incrociarsi di gesti e pose degli apostoli o il tempestoso brano di pittura delle figure affaticate nella rimozione della lastra sepolcrale, per il quale, da ultimo, Roli indicava le evidenti analogie inventive con episodi simili del ciclo della chiesa benedettina di San Paolo d'Argon (in particolare nella tela con *Sant'Andrea adora la croce* e nel *Martirio di san Giovanni evangelista*). Anche il dinamismo diagonale del gruppo celeste trova nell'equilibrata posa del giovane apostolo, avanzato verso il piano limite della tela, il suo cruciale elemento di mediazione e riconduzione a una misurata disciplina terrena dei modi e degli atteggiamenti. Questa qualità di mediazione è d'altronde il carattere più originale di Crespi, tanto più apprezzabile nel genere devozionale di destinazione pubblica, forse il meno compreso, nella propria peculiarità, se non altro per una comprensibile distorsione critica in base alla quale la gran parte dei fatti artistici italiani del XVIII secolo vengono irresistibilmente parametrati su un ipotetico grado di corrispondenza e consapevolezza delle maggiori innovazioni culturali del secolo dei Lumi. Di fatto, l'applicazione di un tale paragone diacronico alla produzione artistica ne sottovaluta le peculiarità e va a danno di alcuni generi, come quelli sacri e devozionali a destinazione ecclesiastica. Proprio la considerazione di questa pala e della gemella di Creti può contribuire a superare questo improprio automatismo consentendo di riconoscere la particolare aderenza di entrambi i pittori, ciascuno nei propri modi stilistici e nella specificità del genere sacro, alle radicali inquietudini del secolo che, nel sommario racconto dell'evoluzione delle idee, si identifica come quello del trionfo della ragione.

Bibliografia

Zanotti 1739, p. 62; **Ridolfi** [1819] c. 43v, in **Pellegrini 2009**, p. 313; **Pajes Merriman 1976**, pp. 464-472; **Roli 1977**; **Pajes Merriman 1980**, pp. 254-255, n. 66; **Keiner**, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 184, n. 92; **Viroli 1990**; **Perini 2009**, pp. 152-153.

Relazione di restauro

Tecnica pittorica

Il grande dipinto ha come supporto una tela compatta in lino di spessore non particolarmente robusto. La preparazione, verosimilmente realizzata mediante uno strato di polvere inerte e colla organica poi arricchita con olio di lino cotto, si presenta di un colore rosso 'bolo' tendente all'arancione (fig. 1).

La conduzione pittorica presenta, in buona parte della composizione, pennellate di notevole spessore alternate a zone di esigua matericità sino, quasi, alla trasparenza. In queste ultime parti si possono intravedere diverse correzioni e pentimenti molto decisi come la zona attorno alle mani del san Pietro (fig. 2). Al convulso stupore che dilaga tra i personaggi in basso, il Crespi oppone una Vergine che sale al cielo, sollevata a braccia da due angeli; uno che tenta un dialogo con gli apostoli mentre l'altro instaura, con uno sguardo altero, un tramite con l'osservatore. Il tutto si svolge in un cielo scuro, plumbeo, realizzato con un colore uniforme e un minimo accenno a un'architettura rappresentata da un semplice basamento di colonna sulla destra. Gli impasti densi e vibranti, di uno spessore assai rilevante, dovevano muoversi, alle fievoli e mobili luci delle molte candele adagiate sull'altare, sino a dare un artificioso senso di vita alla sacra scena che il Crespi aveva quasi modellato e non dipinto.

Stato di conservazione e restauri precedenti

L'opera è stata sicuramente interessata da almeno due restauri; l'ultimo, quello visibile e documentato, risale al 1990, realizzato in occasione della mostra tenutasi a Bologna nel settembre di quell'anno. Dalla scheda tecnica, redatta in quell'occasione dal restauratore, si evince che la tela era già stata oggetto, prima di quella data, di una foderatura a colla di pasta e della sostituzione del telaio originale. Nel 1990 fu eliminato il vecchio restauro e realizzata una nuova foderatura, anch'essa avente per adesivo colla di pasta. In tale occasione fu di nuovo sostituito il telaio di supporto, vista la deformazione del precedente.

Dopo circa un trentennio l'opera si presentava molto detensionata, con delle ampie ondulazioni attribuibili al notevole rilassamento della rada tela impiegata per la rintelatura. Non apparivano invece nuove cadute di colore, segno che le precedenti operazioni di consolidamento avevano ben contribuito a una corretta conservazione. Altrettanto non possiamo dire dei vecchi interventi pittorici occorsi per il ritocco delle lacune e della verniciatura. I primi avevano subito un viraggio tonale molto deciso mentre la vernice finale, ingiallendo notevolmente, non permetteva una realistica lettura cromatica dei decisi contrasti del pittore bolognese. Da una visione a luce ultravioletta si potevano individuare evidenti rigature in senso orizzontale (fig. 3) provocate da sgocciolature avvenute a causa di un'abbondante applicazione, non perfettamente distribuita, di vernice finale. L'andamento orizzontale di tali linee scure suggeriva che il dipinto, al momento della stesura della resina mastice, fosse adagiato su un fianco lungo. Non sappiamo a quale dei vecchi interventi di restauro attribuire un'evidente schiacciatura di alcuni dei più rilevanti spessori cromatici, come quello presente sulla fronte del san Pietro (fig. 4).

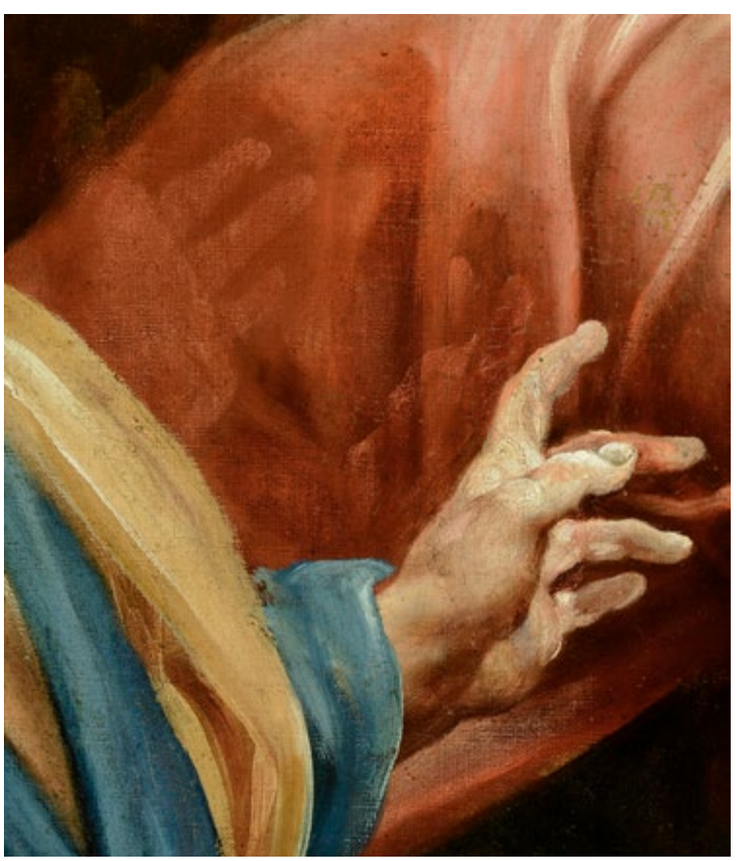
Si poteva infine constatare che le caratteristiche pennellate del Crespi, ricche di materia, in alcuni casi si erano appiattite notevolmente, fino addirittura a frantumarsi sotto il probabile peso eccessivo di ferri caldi impiegati per l'asciugatura delle foderature.

Il telaio di supporto appariva invece in buone condizioni strutturali e funzionali.

Intervento conservativo

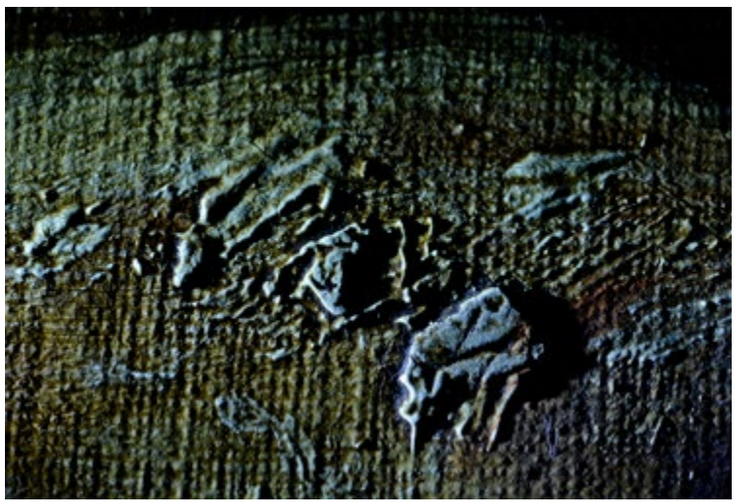
Riscontrando che il vecchio intervento di rintelatura è ancora in buono stato funzionale è stato deciso, in accordo con la direzione lavori, di non procedere alla sua sostituzione per non sottoporre l'opera a un al-

1. Prima del restauro, particolare



2. Prima del restauro, alcuni pentimenti resi visibili dall'assottigliamento della materia cromatica

3. Fotografia a ultravioletti che evidenzia le sgocciolature dell'ultima verniciatura



4. Durante il restauro, particolare con l'evidente schiacciatura del rilievo materico sulla fronte di san Pietro

5. Durante il restauro, prova di pulitura sul piede di un angelo

6. Durante il restauro, piede dell'angelo dopo la pulitura

7. Durante il restauro, asportazione della spessa vernice imbrunita dal viso di un apostolo

8. Durante il restauro, particolare con l'ingiallimento della patina soprastante che cambiava gli azzurri in verdi

tro stress ragionevolmente evitabile.
Per ovviare alle fastidiose ondulazioni, non essendo sufficiente la dilatazione che la struttura espansiva del telaio permetteva, abbiamo liberato dallo *chassis* ligneo la tela e l'abbiamo sottoposta a una leggera imbibizione dal retro di leggerissima colletta disciolta in acqua, con opportuni disinfettanti e conservanti.
La distensione e il fissaggio sono avvenuti con l'ausilio di un piano a bassa pressione appositamente realizzato. Vista la buona tenacia delle tele non abbiamo ritenuto necessario fornire i bordi di una striscia di rinforzo. Il rimontaggio sul telaio è avvenuto con spille in acciaio inox in sostituzione dei vecchi chiodi ossidati. Il completo e soddisfacente tensionamento è avvenuto con la pressione delle zeppe angolari di cui il telaio era fornito.
Riportata la tela a una planarità ottimale, si è proceduto alla pulitura della superficie cromatica. Non è stato necessario fornire i solventi impiegati, a base alcolica, di gel per lo stazionamento *in loco*. La vecchia vernice mastice imbrunita poteva essere asportata abbastanza semplicemente applicando i diluenti liquidi con pennelli morbidi e asportando il tutto mediante compresse di cotone bagnato in White Spirit (figg. 5-7).
Eliminati anche i ritocchi ossidati del secolo scorso abbiamo rimosso – impiegando in questo caso un'emulsione cerosa caricata di piccole percentuali di alcol etilico e idrato di ammonio – anche le fastidiose tracce di vernice, probabilmente ottocentesca, che il precedente restauro non aveva completamente eliminato.
Dopo queste operazioni la cromia si è rivelata in tutta la sua forza nonostante mostrasse, in alcuni punti, un forte assottigliamento del colore, probabilmente causato da alcune puliture eseguite con l'impiego di solventi molto caustici e/o di antiche violente azioni meccaniche, come lo sfregamento con stracci o stoppa. Questa situazione di impoverimento cromatico lascia vedere la sottostante trama della tela, in precedenza non percepibile grazie alla patina di sporcizia e vernice ossidata.
Si è proceduto con la sostituzione di alcuni stucchi e, dove necessario, a un'imitazione morfologica dei vecchi per ottenere un senso di continuità dalla superficie dipinta.
Vista la relativa assorbenza dello strato cromatico è stata eseguita una prima verniciatura a pennello con resina sintetica tipo Laropal A81 in White Spirit.
Considerata la minimalità degli interventi di ritocco da eseguire non abbiamo reputato necessario applicare una base a tempera o a acquerello, ma è sembrato opportuno intervenire direttamente e totalmente con colori a vernice. Quest'ultima operazione è stata eseguita a 'chiusura' con velature trasparenti sino al raggiungimento dei toni desiderati (fig. 8).
Una completa verniciatura finale è stata eseguita con vaporizzazione di resina Regal Glossy; nella fase conclusiva del restauro, infine, l'opera è stata fornita di un piccolo e semplice listello in legno quale rifinitura perimetrale.

67. Donato Creti
(Bologna, 1671-1749)
Santa Francesca Romana presenta al suo confessore il Bambino Gesù
1731

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
296 × 183,5 cm

iscrizioni
in basso a sinistra, sul gradino: «...N...TO. CRETI. BOLOGNESE. FE. AN°. 1731»

provenienza
Lucca, chiesa di San Ponziano

collocazione
Lucca, Archivio Arcivescovile

scheda storico-artistica
Luigi Ficacci

relazione di restauro
Massimo Bonino

restauro
Massimo Bonino Restauro Dipinti, Lucca

con la direzione di Luigi Ficacci (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Lucca e Massa Carrara)

Scheda storico-artistica

Il restauro, eseguito nell'ambito di *Restituzioni 2018*, ha riportato in luce firma e anno 1731, finora non rilevate perché illeggibili, sotto la coltre di sporcizia e ossidazione delle vernici. Ciò anticipa di un anno la datazione comunemente accettata, stabilita a suo tempo da Roli (**1967**), derivandola, oltre che da convenienze stilistiche, dalla successione delle opere adottata da Giampietro Zanotti (**1739**). Questi infatti, nella sua biografia del pittore, elencava il quadro subito dopo il *San Diego che guarisce un fanciullo cieco* di San Bernardino a Rimini, che documenti dell'Archivio del Convento circostanziavano al 1732 (**Tonini 1923**, p. 89). Nelle sue elencazioni Zanotti riferisce informazioni ricevute dagli artisti o opinioni raccolte, per cui il loro ordine può essere, a seconda dei casi, approssimativo e lui stesso avanza cautele circa la loro esattezza, rilevando come l'importante sia dire dove si trovano le opere «ma non veggo poi, che molto necessario sia, che precisamente si sappia qual prima, e qual dopo fosse operata». L'attuale rettifica cronologica è minima, ma sufficiente a invertire la successione rispetto alla pala di Rimini, con implicazioni che aiutano a correggere una tendenza critica limitativa riguardo alla produzione devozionale pubblica di Creti, le cui motivazioni non sono dissimili da quanto rilevato per Crespi nella scheda di questo catalogo [cat. 66] Si conferma cioè, anche per questo caso, l'esigenza generale di inquadrare il giudizio sulla produzione religiosa pubblica di certi pittori del XVIII secolo entro una specificità problematica relativa al genere. Senza questa correzione vi è il rischio di affrontare in modo non pertinente la produzione religiosa di questi artisti e non comprenderla nella sua particolarità. Nell'unica analisi critica esistente di questa pala, Roli vi riconosceva una logica inventiva sostanzialmente derivata da quella di Rimini, rilevandovi un minore impegno e un'invenzione meno complessa, entro una valutazione generalmente negativa della produzione religiosa pubblica di Creti. È un fatto certo che le commissioni pubbliche di destinazione ecclesiastica sopravvengano solo nel quarto decennio, quando la produzione del pittore, ormai sessantenne, è caratterizzata soprattutto da soggetti realizzati per ambienti gentilizi e comunque privati, connotata in modo determinante dalla protezione mecenatesca di Casa Fava, diramandosi da quell'ambito verso un ceto signorile prevalentemente bolognese. Considerando particolarmente congeniale al suo stile la preferenza per il genere profano e verso una poetica arcadica e allegorica, Roli leggeva in questo tardivo impegno nella tematica religiosa gli indizi di una «fase declinante della sua parabola d'artista». Eppure, lo stesso studioso, laddove notava che Creti, nonostan-

Prima del restauro

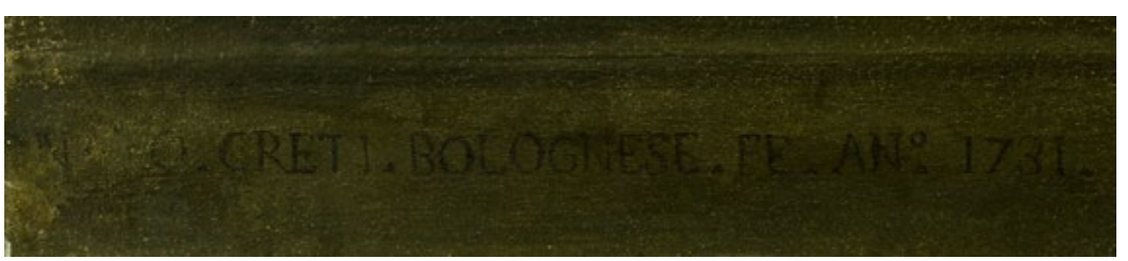
Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con il volto di santa Francesca Romana

Dopo il restauro, particolare con il volto del confessore

Dopo il restauro, particolare con i cherubini

Dopo il restauro, particolare con la Vergine



Dopo il restauro, particolare con la firma e la data

te la rilevanza di alcune delle sopravvenute committenze devozionali, vi tendesse «a mortificare l'originalità inventiva, quasi che ambisse a raccogliere l'eredità del declinante Franceschini, che morirà nel 1729» (**Roli 1967**, p. 41), coglieva un'effettiva evoluzione della sua maniera, pienamente spiegabile all'interno di una

Dopo il restauro, particolare con Gesù Bambino

Dopo il restauro, particolare con gli angeli

ricerca di «meditata accademia, studiatamente composta, in ambiziose e auliche composizioni, ricorrendo a Reni e a Domenichino come correzione di quelle libertà interpretative che avevano caratterizzato la sua arte fino a quel momento». Secondo tale ineccepibile interpretazione, questa tendenza connotava lo stile di Creti appunto a partire dal quarto decennio. Ma tale ricorso a una locale tradizione della pala d'altare, consolidata come classica, va riconosciuta per risolutiva di una precisa esigenza ideale di contrasto rispetto all'arbitrio individuale dell'invenzione, piuttosto consono alle tematiche profane, ma non alle religiose. È cioè una specifica articolazione di quello studio inesausto e inquieto, abbondantemente argomentato da Giampietro Zanotti, particolarmente riconoscibile entro l'osservanza delle ragioni convenienti ai singoli generi («La pittura, come la poesia, richiede un animo sereno, e tranquillo, essendo necessario, che lo spirito possa liberamente sollevarsi a meditar, ed indagar quelle idee, che al già stabilito suggetto più si confanno, e questo mal può fare qualora venga dalla tristezza oppresso, e ingombrato dalla malinconia»: tale è, significativamente, l'incipit della biografia del pittore).

Risale allo stesso Roli il merito di avere individuato nella pittura bolognese di destinazione ecclesiastica, in una fase immediatamente successiva alla partenza di Cignani per gli impegni pittorici nel Duomo di Forlì, dunque a partire dal 1687, l'avvio di una «severa interpretazione semplificata», che pareva perfino riferirsi alle composizioni monumentali del Domenichino e di Reni. È una tendenza, comprendente già Pasinelli, Dal Sole e Franceschini, in cui va riconosciuto anche Creti. Nell'impegno alla definizione di una propria maniera grande risale perfino al comporre monumentale del Cinquecento veneto e di Veronese, molto probabilmente studiato in occasione del viaggio a Venezia, al seguito del conte Pietro Ercole Fava. È perciò sull'autorità di un fondamento cinquecentesco che formalizza la successiva evoluzione della pala d'altare bolognese, a partire dai modelli carracceschi. In tale processo classicistico, Creti persegue una nobilitazione di modi pittorici, semplificati e severi, che paiono a Roli «quasi di nuova Controriforma, le cui ascendenze ideali, attraverso Cantarini e Reni, risalgono sino a Ludovico Carracci e Cesi». Richiamando e confermando tali riferimenti sarà più agevole riconoscere quanto l'esorbitante evidenza dell'abito del confessore di santa Francesca Romana, la sua attenzione mimetica condotta all'estremo, che possono parere, a una percezione sommariamente superficiale, indizio di carenza inventiva, siano un'intenzionale e ricercata accentuazione iconica entro un'aspirazione al raggiungimento di una verisimiglianza esemplare che trascenda l'episodica. Rispetto al *San Diego* di Rimini, che dimostra un'analoga insistenza sulla figura del santo e sull'effetto iconologico della sua presenza compositiva, il confessore di San Ponziano è al contrario compositivamente privilegiato dal trattamento del colore della tonaca e dall'estrema raffinatezza tecnica raggiunta dalla sua mimesi pittorica e dal rapporto con l'incarnato cereo del suo viso. Sono episodi di estrema distinzione esecutiva, entro un'ideale ricerca di inapparenza e dissimulazione del proprio artificio, che era impossibile apprezzare prima della pulitura: questa ne ha letteralmente rivelato la superlativa esecuzione, precedentemente annullata dall'opacizzazione della superficie. Alla finalità di raggiungimento di una perfezione formale assoluta, rappresentando una scena ricercatamente naturale e verisimile, contribuisce, con effetto determinante, lo schema compositivo che colloca l'insorgenza formale dell'olivetano a congiunzione tra la diagonale dell'apparizione celestiale e quella discendente di santa Francesca Romana e dell'angelo inginocchiato. L'accentuazione ecclesiastica della rappresentazione è sottilmente sorretta da un contorno architettonico di grande sapienza, che colloca il frate entro un intercolumnio, la cui luminosità esprime la funzione accogliente dell'istituzione chiesastica, conclusa dalla subordinata ma sensibile circolarità dello sfondo architettonico. La classicità dei pilastri a quinta scenica è la regolarizzazione di uno spazio avvolgente alla maniera di Canuti, secondo un processo inventivo e compositivo già attuato da Creti nel 1708 in Palazzo Pepoli Campogrande, nell'affresco con il *Taddeo Pepoli confermato nel vicariato apostolico*: è la stessa condizione spaziale, qui inquadrata a livello dell'occhio e concentrata in un contorno conclusivo di minima evidenza quanto sensibile effetto percettivo, secondo un'esasperata elaborazione riflessivo stilistica. Di tale inquietudine contestualmente inventiva ed esecutiva, insistentemente descritta e argomentata da Zanotti, sono testimonianze i molti ripensamenti emersi dal restauro, soprattutto decisivi nella modificazione della posa dell'angelo, del tutto coerenti con la prassi frequentemente riscontrabile nei dipinti di Creti. «Per la sua professione studia senza fine, sospira, s'affanna, e da in ismanie, tale è il desiderio, ch'egli ha di perfezione,

e di gloria, ne mai si stanca di finire, e rifinire l'opere sue» così Zanotti argomentava l'indole caratteriale, di spasmodica insoddisfazione, per cui «il cavalier Creti d'ogni picciola cosa si fa occasione di malinconia». Nel caso di questa pala di San Ponziano il rovello inventivo testimoniato dalle modificazioni intraprese in corso di esecuzione sono soprattutto di genere compositivo. Riguardano infatti la sostituzione di una prima stesura dell'angelo in posa eretta all'attuale inginocchiata, superando in questo modo una prima impostazione paratattica della figura, rispetto al quale piano di rappresentazione l'apparazione celestiale restava un estraneo intervento miracolistico. L'abbassamento dell'angelo consente uno schema strutturalmente diagonale che, con l'incrocio di due direttrici, collega intervento divino con scena umana, depurandone la geometria di ogni residuo di dinamismo barocco. All'elaborazione del dipinto sono collegati una grisaille a olio su carta già presso la galleria antiquaria Colnaghi, per il gruppo dell'apparizione della Vergine (**Roli 1973**; **Riccomini 2012**, n. 24.2) e il foglio inv. C 1931/37 della Graphischen Sammlung della Staatsgalerie di Stuttgart (**Thiem 1969**; **Riccomini 2012**, n. 83.1) con studi per la testa di santa Francesca Romana e per angeli e cherubini. Come rilevato da Marco Riccomini lo studio grafico di Creti non è mai preparatorio, in quanto precedente l'avvio della stesura, ma sempre intermedio e intrinseco al laborioso processo esecutivo delle tele.
Le disavventure conservative della pala hanno particolarmente compromesso l'originaria raffinatezza del panneggio dell'angelo, causando la perdita di un'ipotizzabile rifinitura a lacca, che doveva realizzare un episodio di sontuoso cangiantismo della veste, oggi intuibile solo attraverso la base residua, indizio di quella «scelteza delle piegature degli abiti mai non si sazia» lodata da Zanotti.

Bibliografia
Zanotti 1739, p. 116; **Roli 1967**, p. 41; **Tonini 1923**, p. 89; **Thiem 1969**; **Roli 1973**; **Riccomini 2012**, nn. 24.2, 83.1

Relazione di restauro

Tecnica pittorica
La caratteristica predominante della grande opera di Donato Creti è la sorprendente esiguità della materia pittorica ridotta veramente all'essenziale (fig. 1). Sia le figure che lo sfondo sono risolti con leggerissime velature di tempera a olio su una preparazione color salmone. I minimi spessori cromatici e una loro consunzione, provocata dal tempo, dalla manutenzione poco attenta e dall'attuale esposizione (a fianco di una grande finestra da cui filtra una luce solare poco o per niente filtrata) ha provocato, in alcune zone, una semitrasparenza degli strati pigmentati, tanto da fare intravedere molte delle correzioni e dei pentimenti del pittore cremonese. Alcuni potremmo definirli 'aggiustamenti' (fig. 2), mentre altri addirittura ripensamenti compositivi. Dell'angelo inginocchiato si avvertono, sopra di lui, altri due tentativi che lo collocavano più in alto rispetto all'attuale posizione (fig. 3). Le accentuate caratteristiche fisionomiche rendono verosimile pensare che la figura del confessore sia il ritratto di qualche personaggio legato in un qualche modo alla committenza. Il soffermarsi sull'accentuata impronta scura della barba sul viso e sulle evidenti venature della fronte rappresenta la chiara volontà di raffigurare caratterialmente un personaggio, al momento dell'esecuzione del dipinto, vivente.
Un irrimediabile dissolvimento della laccatura rossa nella veste dell'angelo non permette più di ammirare il sottile gioco della veste cangiante. L'opera dei dannosi raggi UV e IR, a cui la tela è stata sottoposta tramite l'esposizione ai raggi solari, ha quasi completamente dissolto i pigmenti particolarmente fotosensibili.

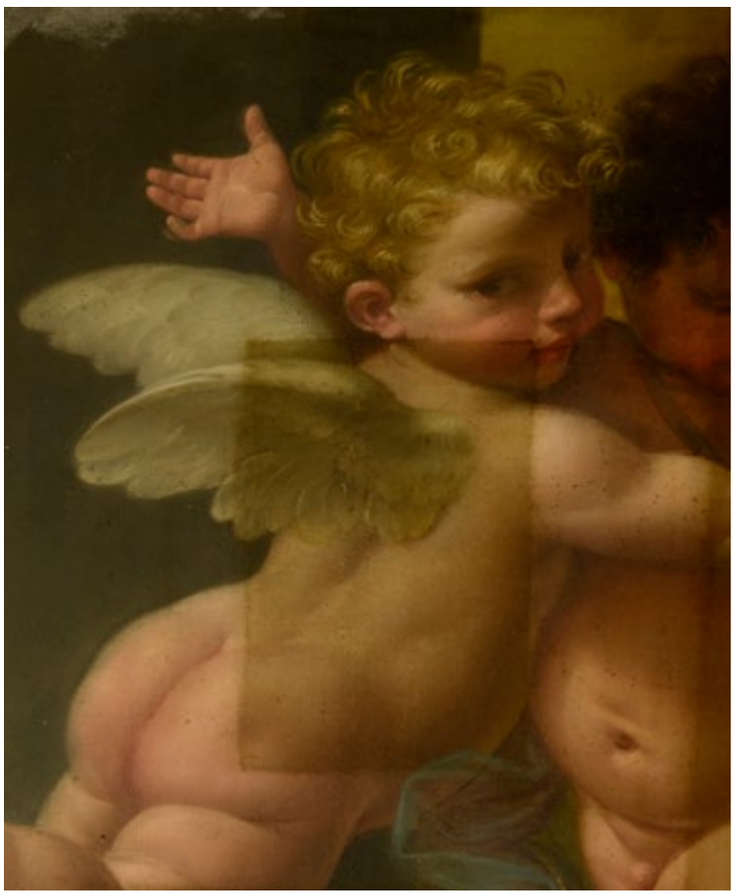
Stato di conservazione e restauri precedenti
Apparentemente, al momento del ritiro dell'opera, la tela non presentava particolari problematiche strutturali. Il telaio, non originale, assolveva ancora bene ai suoi compiti e le cadute di colore non erano particolarmente presenti. L'attento esame in laboratorio, oltre al 'sacchetto' di sporcizia depositatasi sul lato inferiore, tra telaio e tela, rivelava una situazione dello strato cromatico molto precaria (fig. 5).
Il dipinto non era mai stato foderato e, nonostante una finezza eccessiva per la dimensione, la tela di supporto aveva ben sostenuto lo stress del tempo. Era però evidente un ampio detensionamento, che provocava ondulazioni e pieghe su tutta l'area dipinta.
Una relativamente recente verniciatura finale, probabilmente patinata con bitume, ostacolava, anche con la naturale ossidazione, un'esatta visione della stupenda tavolozza dell'artista.
Si individuavano anche alcuni ritocchi a olio virati di tonalità, soprattutto nella parte bassa.

1. Prima del restauro, particolare

Intervento conservativo
Il completo microsollevamento della pellicola pittorica non permetteva alcuna operazione su di essa, se non prima di avere effettuato un determinante consolidamento. Evitando una velinatura protettiva, per lasciare libero campo al materiale consolidante che avremmo

2. Prima del restauro, particolare con pentimento sulla mano del confessore

3. Prima del restauro, particolare con parte del viso, poi spostato e nascosto, dell'angelo attualmente in ginocchio



4. Durante il restauro, particolare con la coppia di angeli in fase di pulitura

applicato successivamente, abbiamo eseguito la delicata separazione della tela dal telaio. Tale operazione ha permesso di asportare subito tutta la sporcizia accumulatasi in basso che aveva provocato, stretta tra la tela e il legno, molte piccole cadute nella parte bassa. Il retro dell'opera è stato accuratamente aspirato e pulito da ogni traccia di polveri grasse. Si è rivelata necessaria anche una completa distensione dei bordi che presentavano una serie di buchi, in parte erosi dall'ossidazione, dei vecchi chiodi a spilla.

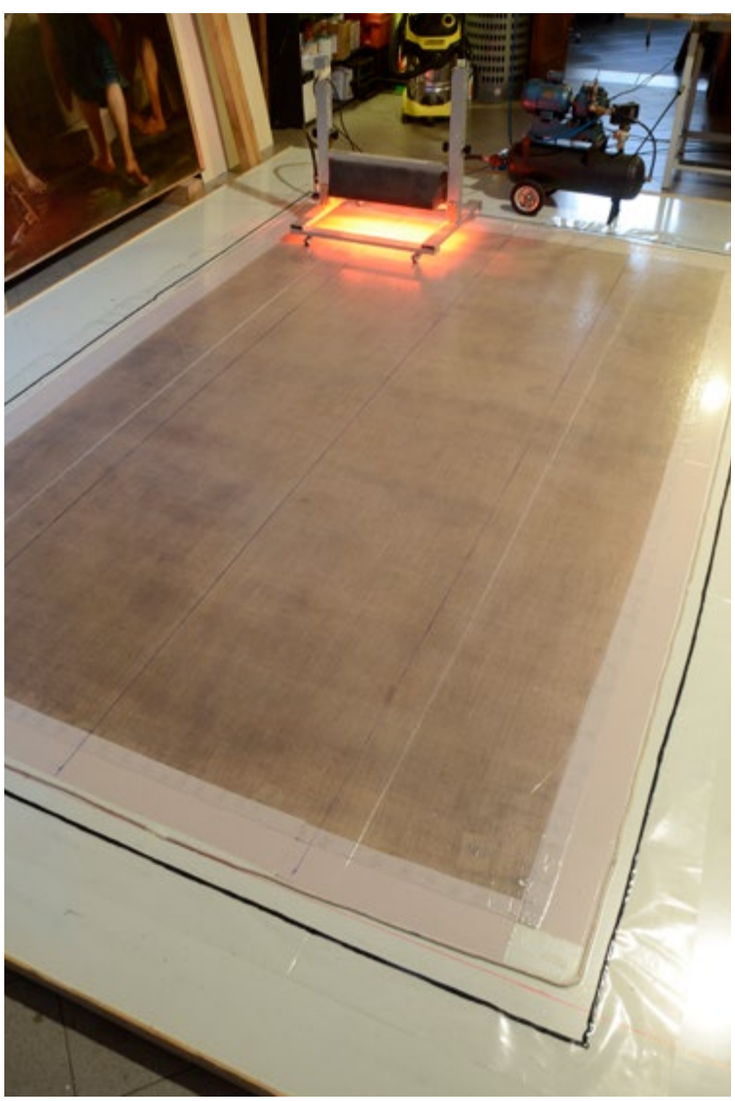
Per il consolidamento è stata effettuata un'imbibizione dal retro di resina acrilica termoplastica in diluente White Spirit. Abbiamo provveduto, sempre sul retro, anche alla stesura, ai margini dell'opera, di una banda di resina sintetica termoplastica tipo BEVA 371 che, successivamente ci ha permesso l'adesione di una striscia di tela in poliestere, precedentemente preparata con la stessa resina. Il calore necessario per attivare i materiali termoplastici ed effettuare sia il consolidamento sia l'adesione delle strisce, avvenuti in condizioni di sottovuoto, è stato ottenuto con l'emissione di raggi IR, tenendo sotto controllo la temperatura mediante l'utilizzo di una termocamera collegata a un computer portatile (fig. 6).

Prima del rimontaggio, il telaio è stato trattato con liquido antitarlo a base di permetrina. Grazie alle strisce perfettamente aderenti alla tela originale, è stato possibile applicare un tensionamento regolare della superficie dipinta e fissare nuovamente il tutto mediante spille in acciaio inox.

Solo dopo questa operazione si è resa possibile una pulitura della cromia senza il pericolo di distacchi di materia. Non è stato necessario fornire i solventi impiegati, a base alcolica, di gel per lo stazionamento *in loco*. La vecchia vernice mastice imbrunita e i vari piccoli ritocchi hanno potuto essere asportati abbastanza semplicemente applicando i diluenti liquidi con morbidi pennelli e asportando il tutto mediante compresse di cotone bagnato in White Spirit (figg. 4, 7).

Nella parte bassa a sinistra sono state rinvenute sia la data sia la firma dell'artista apposte mediante la dicitura «donato creti bolognese fe. an.o 1731».

5. Prima del restauro, particolare della superficie pittorica crettata e sollevata



6. Durante il restauro, consolidamento e applicazione delle strisce perimetrali con l'ausilio del sotto-vuoto e dei raggi infrarossi

7. Durante il restauro, confronto che evidenzia la sostanziale differenza cromatica tra superficie pulita e non

8. Durante il restauro, il dipinto prima del ritocco pittorico con le parti mancanti stuccate

Ultimata la pulitura si è proceduto con una stuccatura delle nuove piccole cadute di colore mediante gesso-colla, colorato con pigmenti naturali per imitare la vecchia preparazione, e impermeabilizzato con gomma lacca.
Successivamente è stata applicata una mano di vernice mastice a pennello, per ovviare a un eccessivo assorbimento della tela. Di seguito il ritocco pittorico a 'chiusura' ha integrato tutte le mancanze. Assieme alla direzione lavori è stato deciso, dopo un'accurata documentazione fotografica, di procedere alla velatura delle parti diventate eccessivamente trasparenti per consentire una corretta visione. Una verniciatura con vernice sintetica Regalrez applicata mediante vaporizzazione e la fornitura di una piccola e semplice cornicetta in legno lungo il perimetro ha concluso il nostro intervento.

68. Giovanni Domenico Ferretti
(Firenze, 1692-1768)
Transito di san Giuseppe
1742

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
451 × 251 cm

provenienza
Firenze, chiesa di San Paolo Apostolo, detta di San Paolino

collocazione
Firenze, chiesa di San Paolo Apostolo, detta di San Paolino

proprietà del Fondo edifici di culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo edifici di culto

scheda storico-artistica
Maria Pia Zaccheddu

relazione di restauro
Nicoletta Fontani

restauro
Nicoletta Fontani, con la consulenza e la collaborazione di Elizabeth Wicks, Marina Vincenti, Luciano Sostegni, Aviv Fürst (cornice) e la collaborazione di Paola Alonso

con la direzione di Maria Pia Zaccheddu (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

«Segue a quella Cappella il Magnifico Altare di San Giuseppe, fatto fare dal Marchese Carlo Rinuccini, dove Giovanni Ferretti dipinse sull'Altare il Transito di S. Giuseppe, e dai lati Vincenzo Meucci fece lo Sposalizio di Maria, ed Ignazio Osford una molto studiata fuga in Egitto, e sotto la mensa leggesi la seguente iscrizione: MARCHIO CAROLVS DE RINVCCINIS / FVLCI FILIVS PATRITIVS FLORENTINVS / DIVI IOSEPHI PATROCINIO / SE SVAMQVE FAMILIAM COMMENDAS / ARAM HANC / ERIGENDAM ET ORNANDAM CVRAVIT / AN. DOM. MDCCXLII». È di Giuseppe Richa, nell'articolata opera dedicata alle chiese di Firenze, Lezione XIII (Richa 1756, p. 133), una delle prime pubblicazioni che documentano il dipinto della chiesa di San Paolo Apostolo a Firenze ad opera di Giovanni Domenico Ferretti.

L'edificio, dopo aver ospitato dal 1529 al 1618 i frati minori osservanti di san Francesco, fu concesso nel 1618, per volere del granduca Cosimo II, ai padri carmelitani scalzi, arrivati a Firenze in quell'anno. Nel 1667, per volontà del priore padre Cesario, la chiesa subì una rivoluzione, con la rotazione di 90° rispetto all'asse precedente, e un totale rinnovamento, conclusosi nel 1693, su progetto di Giovanni Battista Balatri (1627-1669), architetto della corte medicea. Il nuovo assetto architettonico coinvolse anche gli apparati decorativi come quadri e affreschi, affidati ai massimi autori dell'epoca quali Ignazio Hugford (1703-1778), Vincenzo Meucci (1694-1766), Giovanni Battista Foggini (1652-1725), e Giovanni Domenico Ferretti, all'apice della carriera.

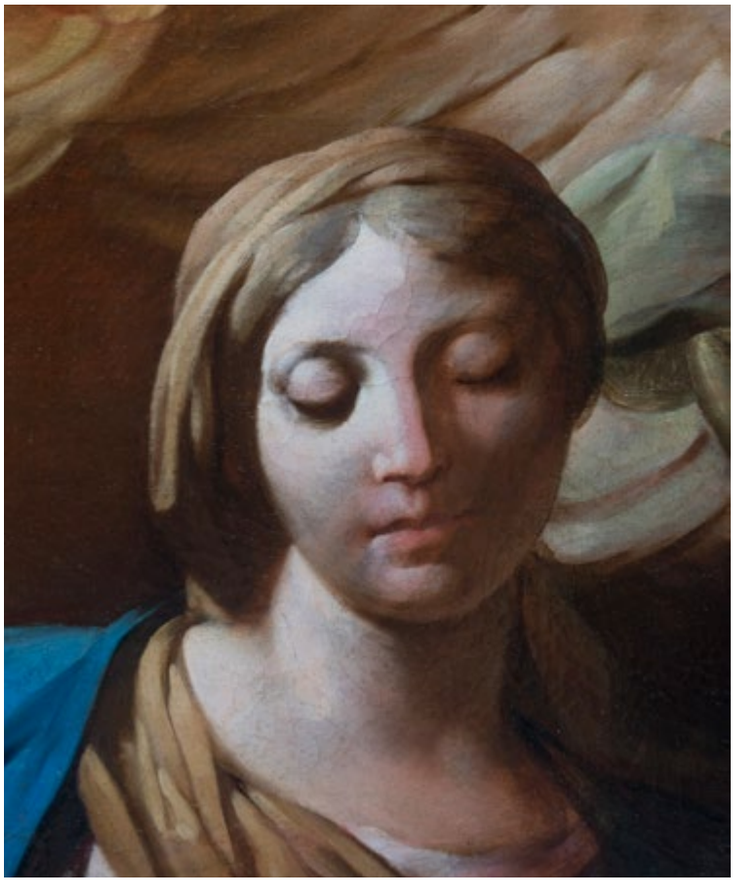
Quest'ultimo proveniva, infatti, da commissioni importanti come quella degli affreschi della chiesa di San Salvatore al Vescovo, dove gli fu affidata la decorazione della cupola del coro raffigurante la *Trasfigurazione di Cristo* e la tela, collocata dietro l'altare, con l'*Adorazione dei pastori*, entrambe realizzate nel 1738. Il progetto fu commissionato dall'arcivescovo di Firenze, il colto Giuseppe Maria Martelli, che lo incaricò anche di una pala per la Cattedrale da collocarsi nella cappella di San Giuseppe (**Maser 1968**, p. 65), raffigurante il *Transito del santo* (1741). Il medesimo soggetto, molto sentito negli anni del governo di Cosimo III de' Medici, il quale dichiarò Giuseppe santo patrono della Toscana, si ritrova l'anno seguente sulla tela voluta dal marchese Carlo Rinuccini per la chiesa di San Paolino, all'interno di una ricca e sfarzosa cappella collocata alla destra del transetto.

Figlio dell'orafo Antonio di Giovanni da Imola e di Margherita di Domenico Gori, Giovanni Domenico nacque a Firenze (**Trotta 2015**, p. 173), ma esordì nella città paterna, Imola, dove a dieci anni, nel 1702 (**Gabburri ca 1730-1742** ed. 2008, vol. III, c. 192*v*), fu a bottega da Francesco Chiusuri (Imola ?-1729), allievo di Carlo Cignani (1628-1719). Tornato a Firenze, dalle notizie riportate da Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742) (**Gabburri ca 1730-1742** ed. 2008, vol. III, c. 192*v*), suo primo biografo, entrò dapprima nello studio di Tommaso Redi (1665-1726) e, successivamente, di Sebastiano Galeotti (1675-1741). Da Tommaso Redi apprese la teatralità dei gesti, le composizioni serrate, la drammaticità espressiva. Da Sebastiano Galeotti, già allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), acquisì, invece, una pennellata ampia e fluente, una gamma chiara dei colori, panneggi svolazzanti, cieli luminosi e ariosi, guance carnose e rosee, fronti ampie e spaziose, bocche leggermente socchiuse o a cuore. Dopo l'apprendistato fiorentino, Ferretti, nel 1714, si trasferì a Bologna nella bottega di Felice Torelli (1667-1748) e della moglie Lucia Casalini (1677-1762), entrambi allievi di Giovan Gioseffo Dal Sole. Al suo rientro in Toscana, nel 1715, appartiene un corposo ciclo di affreschi nella villa La Magia a Pistoia commissionato della famiglia Attavanti. Nel 1719 lo troviamo a Firenze con una lettera di raccomandazione del cardinale Corrado Gozzadini per Cosimo III de' Medici, mentre nel 1720 è a Imola dove affresca la distrutta cupola del duomo. Dal 1721 è nuovamente a Firenze, città dalla quale si allontanò in seguito assai poco, soprattutto in considerazione delle molte opere alle quali qui si dedicò. Nobiltà e clero lo reclamavano e il granduca Cosimo III gli assegnò importanti commissioni nell'arazzeria di corte, mentre l'elettrice palatina Anna Maria Luisa lo prese sotto la propria protezione.

Nel vortice dei numerosi incarichi, Giovanni Domenico, oltre alla pittura a fresco, si dedicò alla pittura su tela di cui una fra le opere più significative è proprio il *Transito di san Giuseppe*, patrono della buona morte (**Baldassari 2002**, p. 207). Il dipinto, di notevoli dimensioni, rappresenta uno dei momenti più alti dell'attività dell'autore in cui trasfuse *pathos* e drammaticità, pur nell'utilizzo di una tavolozza chiara e luminosa dove le luci e le ombre sono modulate con estrema perizia. La composizione si apre allo spettatore in tutta la sua grandiosità attraverso l'ampio gesto del Figlio che si rivolge al Padre, mentre la Vergine concentra verso il consorte uno sguardo mesto e dignitosamente doloroso. Angeli e cheru-

Dopo il restauro

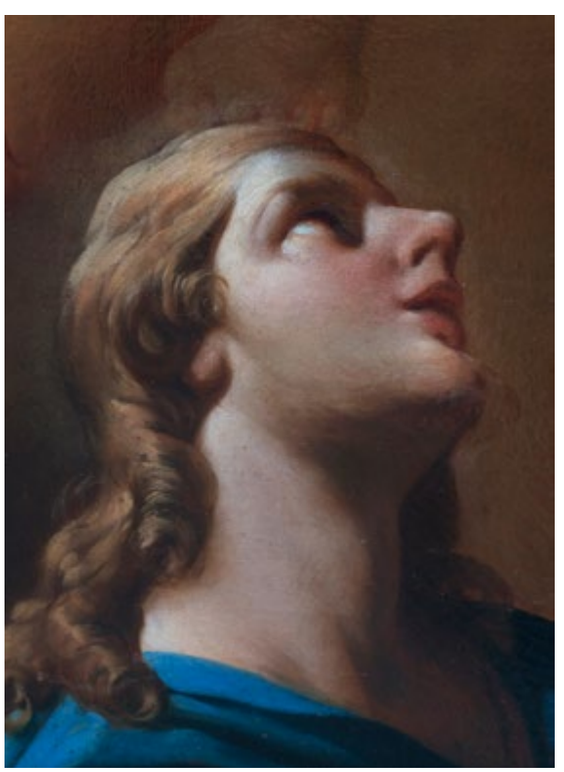
Riflettografia IR, particolare del volto della Vergine con il pentimento



Dopo il restauro, particolare con il volto della Vergine

Prima del restauro

Prima del restauro, verso



Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

Dopo il restauro, particolare con Dio Padre

bini assistono al trapasso, alcuni rivolgendo lo sguardo al Padre, altri all'agonizzante. Nella centina, un possente Dio Padre si rivolge all'uomo adagiato su un letto illuminato da un bianco lenzuolo, mentre il largo aprirsi delle braccia squarcia lo spazio. Nulla è immoto in quest'opera: ogni personaggio ha un atteggiamento proprio e unico, ogni espressione è differente l'una dall'altra. Persino l'aria acquista materialità nell'imprimere movimento alle gonfie vesti del Cristo e della Vergine, ai panni che coprono i cherubini, alle ali spiegate degli angeli, al fumo denso che fuoriesce dal turibolo percorso da correnti che lo dissolvono in molteplici direzioni. Il turbine che avvolge l'intera composizione è accentuato dalla nudità dei corpi sapientemente costruiti dalle ombre e dalle luci che ne esaltando la plasticità. Una linea ascensionale, dal movimento diagonale, parte repentina dalla figura di san Giuseppe verso il volto dell'angelo, presumibilmente l'autoritratto del pittore, rivolgendosi al Padre. A sinistra un nutrito gruppo di puttini si arrampica su nuvole dense e corpose; un angelo, dal movimento disinvolto, sposta la manica del Dio Padre. Intensi e vigorosi i colori che giocano fra sfumature di rosso e blu nei manti del Cristo e della Vergine, nell'arancio della coltre di Giuseppe, nei verdi dei panni, ma, soprattutto, negli incarnati dalle molteplici sfumature rosate. La luce si spande a lampi esaltando gli incarnati dei volti e delle nudità. In quest'opera, più ancora che nel dipinto di Santa Maria del Fiore (1741), si evidenzia l'estro, la possanza e la magnificenza di Ferretti che seppe rendere il dramma dell'uomo davanti al proprio trapasso con cruda realtà e vigore. Un vigore che si riscontra anche nel disegno a matita nera e biacca su carta cerulea conservato

Dopo il restauro, particolare (si noti il pentimento sulla mano dell'angelo)

al Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi (n. 5794 S.; 279 × 291 mm).

L'opera, quasi intoccata da mani di restauratore, è stata oggetto di un restauro integrale nell'ambito del progetto *Restituzioni* di Intesa Sanpaolo, che ha permesso di recuperare a pieno la godibilità del dipinto. L'opera ha subito un primo intervento di pulitura che ha rivelato delle peculiarità come la tela in un'unica pezza, singolare per un dipinto di tali dimensioni, e le due strisce di tessuto sul retro, apposte dall'artista e agganciate alle traverse con lo scopo di dargli una maggiore stabilità. Liberata la superficie pittorica dal nero del fumo delle candele, dal pulviscolo atmosferico e da uno strato di colla organica, sono emersi un colore luminoso, ricco di passaggi cromatici, e soprattutto la presenza di alcuni pentimenti dell'autore: nel volto della Vergine, inizialmente spostato a destra, accanto a quello di Giuseppe, ma successivamente posizionato in zona centrale, in asse con il volto del Dio Padre; nel pollice della mano destra del Cristo; nella mano destra dell'angelo accanto a Giuseppe, che presenta un cambiamento peculiare della posizione tale da mostrare una decina di dita, indice di un reiterato ripensamento. Delicati, quanto difficoltosi, sono stati lo *strip lining* e il consolidamento del colore per il quale è stato necessario, anche in considerazione delle dimensioni dell'opera, l'utilizzo del sottovuoto a bassa pressione, operazione assai delicata che ha richiesto grande maestria da parte del restauratore onde evitare lo schiacciamento del manto pittorico.

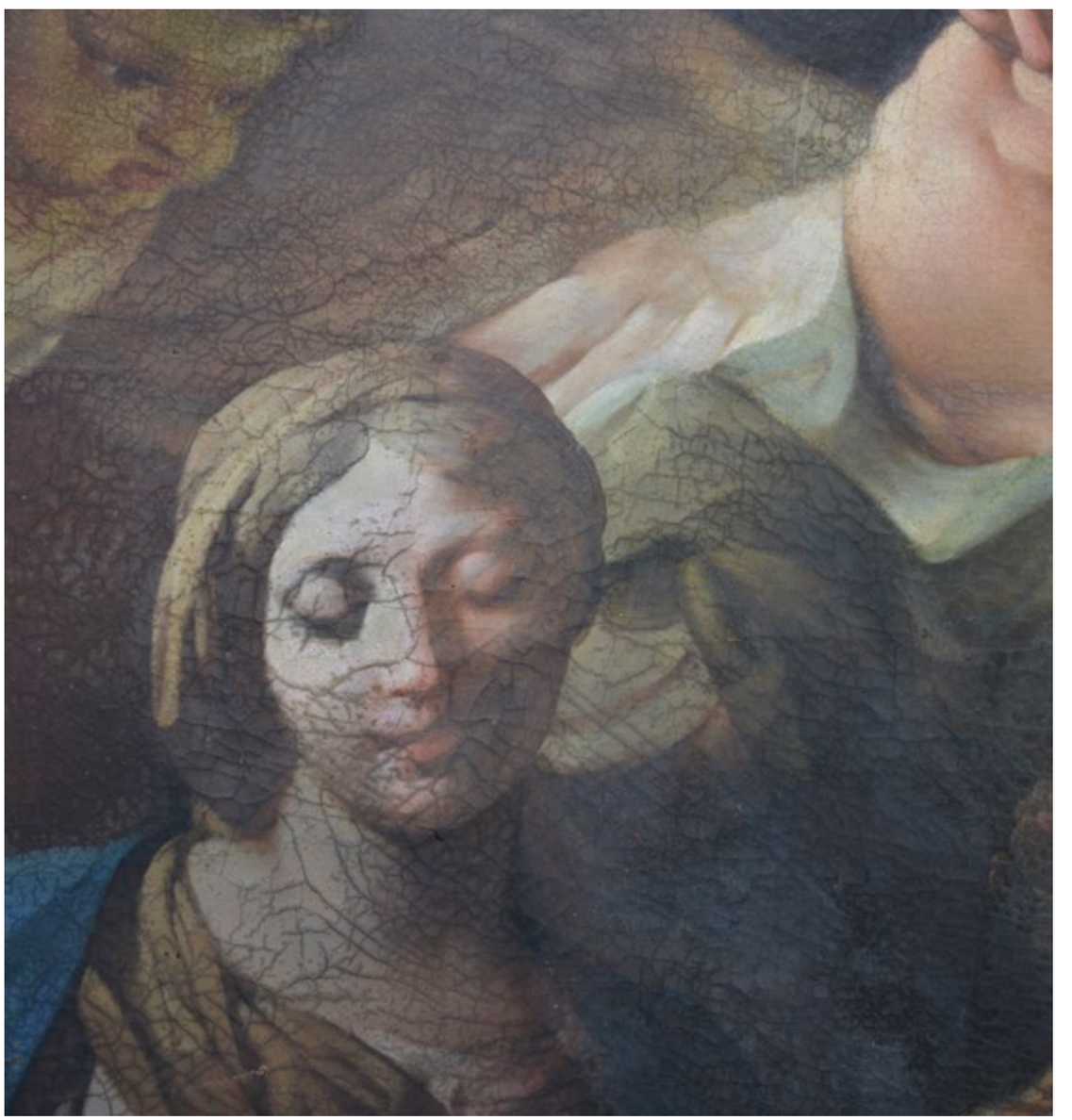
Bibliografia

Gabburri ca 1730-1742, ed. 2008, vol. III, c. 192*v*; **Richa 1756**, pp. 130-138, in particolare p. 133; **Paatz 1952**, p. 595; **Maser 1968**, p. 44; **Busignani, Bencini 1979**, pp. 161-174, in particolare p. 174; **De Marchi 1997**; **Baldassari 2002**, p. 207; **La chiesa di San Paolo Apostolo 2008**; **Trotta 2015**, pp. 168-174.

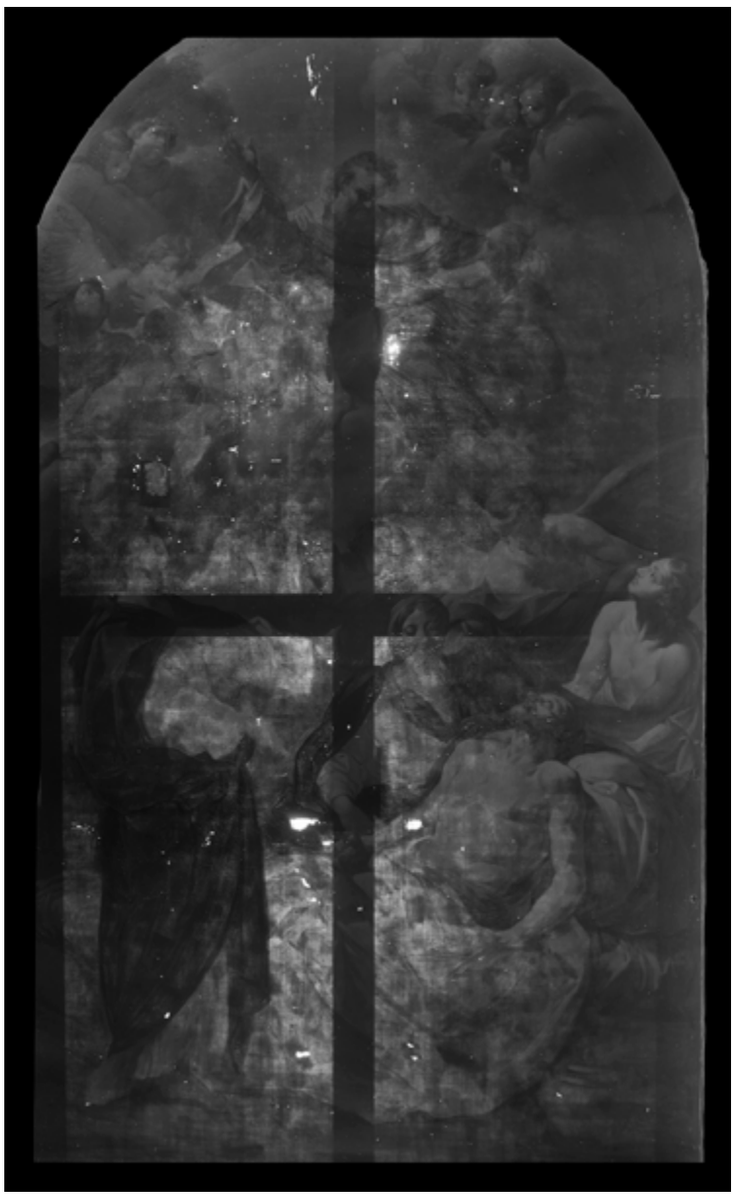
Relazione di restauro

Il presente restauro ha permesso il recupero di un dipinto quasi dimenticato ma di altissima qualità artistica. Ha inoltre rivelato fin da subito la mano di un pittore dalla sensibilità e dalla perizia tecnica davvero straordinarie, tali da garantire all'opera stessa un dignitoso stato di conservazione.
Il dipinto, appena rimosso dall'altare, era ancora ben tensionato sul telaio, del quale mostrava sul *recto* l'impronta delle due traverse a croce. Da tale impronta e dalla presenza di un'unica chiodatura rispondente esattamente ai punti di trazione della tela sul telaio, si evince l'originalità del supporto ligneo, mai diviso dalla tela. Il dipinto è costituito da un solo taglio di tela privo di cuciture, la cui altezza, da cimosa a cimosa è di 265 cm, corrispondente alle misure del telaio sul quale fu tessuta. È interessante notare che, all'epoca, la larghezza più comune delle tele era compresa, a causa delle dimensioni dei telai per la tessitura, fra i 69 e i 210 cm e raramente erano usate tele più alte: Ferretti, dunque, fece uso di una tela scelta appositamente per le dimensioni della nicchia nella quale fu alloggiata. Essa presenta un'armatura tipo tela, con riduzione in trama di 11 fili per cm e in ordito di 9 fili per cm. Un aspetto tecnico voluto dal pittore consiste nella presenza sul retro di due sciarpe di tessuto (fig. 1), sicuramente originali poiché cucite al di sotto della pellicola pittorica: esse, a distanza regolare lungo l'altezza del dipinto, hanno la funzione di vincolare la tela alla traversa centrale del telaio, ostacolandone l'allentamento e aiutandone la stabilità meccanica. Per quanto riguarda gli strati pittorici, la mestica rossa, sembra essere a base di bolo e olio: la brillantezza del colore, la tipologia del *craquelé* minuto e diffuso che caratterizza gran parte della pellicola pittorica, l'estrema sensibilità di quest'ultima a sostanze a base di acqua, l'aspetto rigonfio delle aree chiare ricche di biacca, confermano tale supposi-

1. Durante il restauro, sciarpa originale, vincolata al telaio e sciarpa ricostruita in luogo di quella tagliata



2. Durante il restauro, colla animale nel cretto



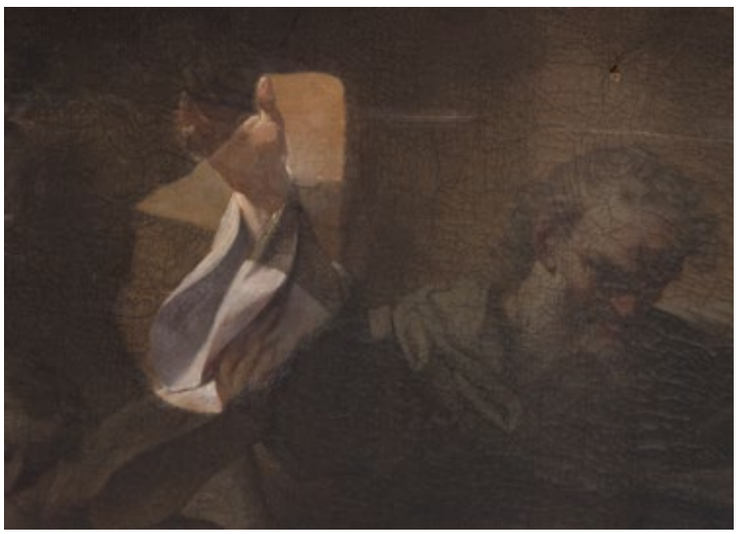
3. Durante il restauro, fotografia IR a luce trasmessa; in evidenza le differenze fra le aree a corpo, a velatura e i pentimenti

4. Durante il restauro, fotografia a luce radente con tasselli di pulitura

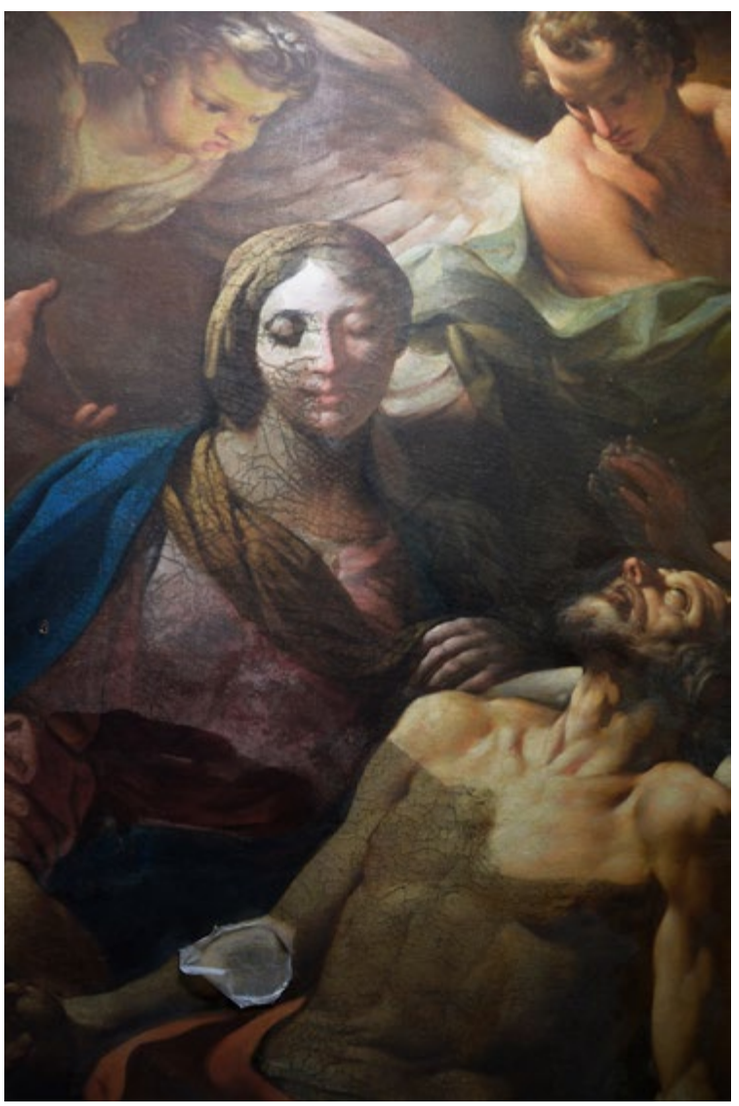
zione (figg. 2, 4, 5). La mestica, stesa a spatola dal fronte, fuoriesce sul retro attraverso la trama della tela. La pellicola pittorica è di grande qualità cromatica e sensibilità chiaroscurale, con passaggi di luce delicati e pennellate corpose sui chiari. Si notano aree sottilmente definite e altre apparentemente non finite o abbozzate con una tecnica veloce quasi da 'frescante', che ci parlano di un pittore abile nelle rappresentazioni di grandi dimensioni. Gli scuri sono meno corposi dei chiari: Ferretti spesso li costruisce per trasparenza dal rosso-bruno della mestica.

Dalle indagini fotografiche in riflettografia IR e infrarosso falso-colore non è stata rilevata la presenza del disegno preparatorio. Erano visibili invece numerosi pentimenti, nella mano del Cristo, nelle mani giunte dell'angelo alle spalle di san Giuseppe e soprattutto sul volto della Vergine, ben visibile nelle fotografie in luce trasmessa e in riflettografia (fig. 3), dove la testa, originariamente reclinata sulla destra, è eretta nella stesura definitiva. La versione finale ha tuttavia sofferto di tale pentimento, tanto che la figura della Vergine è più trasparente e meno corposa delle altre (fig. 7).
Non sono pervenute notizie di restauri precedenti, ma si è potuto supporre, in sede di analisi, che il dipinto fosse stato smontato dalla sua collocazione una sola volta, per riparare due lacune di supporto e colore, poste sul lato superiore sinistro e su quello destro. Le lacune erano state risarcite con toppe e colla animale e successivamente ridipinte; in tale occasione l'opera non fu smontata dal telaio: fu invece tagliata la sciarpa superiore, per facilitare l'intervento. Forse allora la tela fu anche impregnata di quella colla animale, divenuta nel tempo grigia, che sembrava affiorare, per capillarità, dal cretto (figg. 2, 6-8).
Il dipinto sembrava non avere subito importanti manomissioni, né in occasione del vecchio restauro, né in altre, conservandosi senza essere stato mai pulito o trattato con impregnanti dannosi. Nella parte

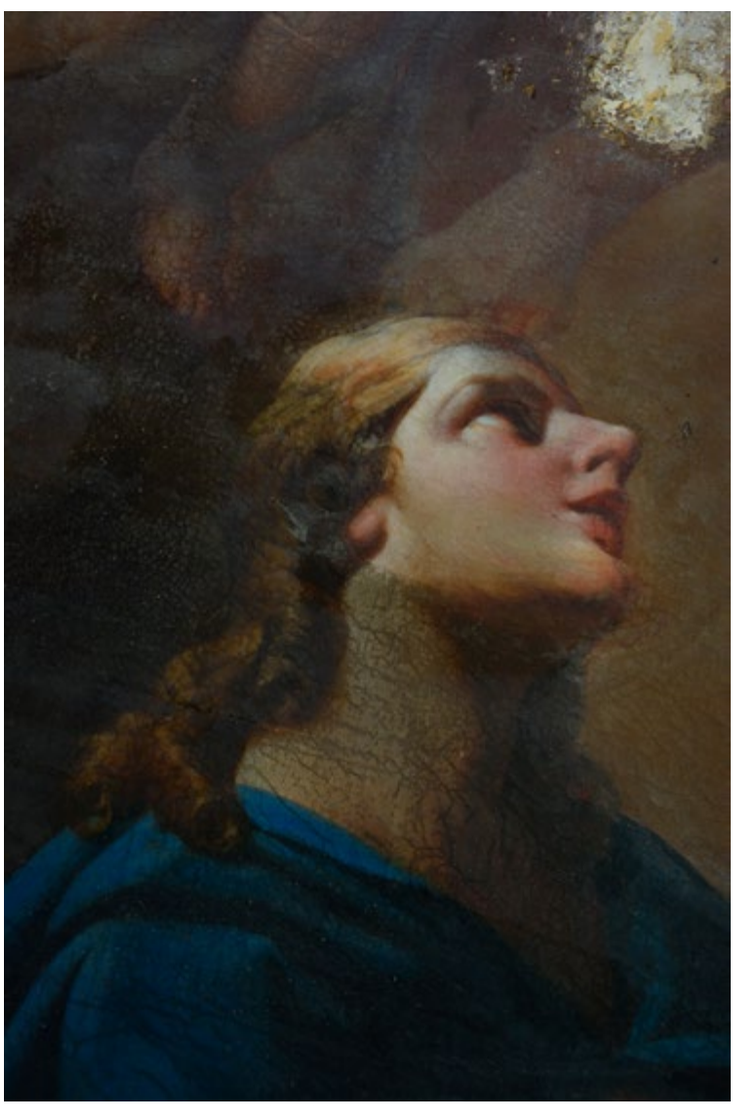
5. Durante il restauro, area centrale a luce radente



6. Durante il restauro, particolare di Dio Padre, tassello di pulitura



7. Durante il restauro, particolari della Vergine e san Giuseppe, pulitura



8. Durante il restauro, particolare del volto di Cristo, pulitura: in alto è visibile la lacuna corrispondente alla toppa a luce radente con tasselli di pulitura

9. Durante il restauro, consolidamento sotto vuoto con riscaldamento mediante vasche di acqua calda

inferiore dell'opera erano presenti quattro sfondamenti del supporto, a una distanza regolare, fra di loro (fig. 4): è probabile che in passato sia stato poggiato contro l'opera un tabernacolo o un altro arredo liturgico di forma rettangolare, che l'aveva così sfondata. Inoltre l'area relativa alla centina era cosparsa e gravemente danneggiata da una fitta serie di chiodi di piccole e medie dimensioni, forse infissi per sorreggere drappi pasquali. Il *craquelé* era visibilmente sollevato su tutta la superficie del dipinto e la fotografia a luce trasmessa (fig. 3) ha evidenziato i molti punti di debolezza sia del supporto sia della pellicola pittorica. Uno spesso strato di sporco ambientale e nerofumo copriva l'intera pellicola pittorica nascondendone i delicati passaggi cromatici.

Le indagini fotografiche hanno confermato la considerevole presenza di materiali di deposito misti a colle animali. In considerazione di ciò, il nostro primo intervento è consistito nella pulitura dell'opera (figg. 4-8), allo scopo di restituirle, per quanto possibile, una migliore qualità cromatica e di impedire che il successivo intervento di consolidamento (fig. 9) inglobasse anche lo sporco, complicandone la successiva rimozione. Questi risultati sono stati raggiunti mediante interventi successivi e diversificati fra loro. La scelta dei solventi idonei è stata fatta in base a test di pulitura (fig. 4), allo scopo di rispettare e salvaguardare la patina originale, formata da vernice o essudato del legante pittorico ancora presenti. La pulitura è iniziata con la rimozione delle gocce di cera di candela presenti nella parte inferiore del dipinto, mediante un solvente apolare; la rimozione del particellato di deposito è stata effettuata con una soluzione di tensioattivo anionico lavato con White Spirit. Lo strato di sporco più antico, misto a colla, è stato invece rimosso con l'utilizzo di miscele gelificate contenenti tensioattivo, cocco collagene e chelante EDTA con pH alcalino tamponato. Le ridipinture, troppo alterate ed estese sulla pellicola pittorica per essere conservate, sono state rimosse con una miscela gelificata simile alla precedente ma addizionata con dimetilsolfossido.

Dopo lo smontaggio dell'opera dal telaio, il retro è stato pulito con aspiratore a bassa potenza. Le toppe sono state rimosse ammorbidendo la colla con gel di agar. Gli sfondamenti deformati sono stati riportati alla planarità mediante delicato inumidimento e successiva asciugatura tra piani sostenuti da calamite. Le lacune di supporto sono state tessute con filo in poliestere o colmate con intarsi in tela stabilizzata simile all'originale. Le suture di strappi, di fili tessuti e di intarsi sono state saldate con polvere poliammidica e rinforzate con stucco acrilico e velo poliestere adeso con Beva film. Il dipinto è stato consolidato, in seguito a test, con resina Beva 341 in cicloesano al 25%. Il consolidante è stato attivato creando il sottovuoto a bassa pressione (1/2 atm) e applicando un moderato calore (65 °C), trasmesso mediante l'uso di vasche di acqua a temperatura controllata (fig. 9). In questo modo è stato garantito il riscaldamento uniforme, non invasivo su tutta la superficie e il successivo raffreddamento sorvegliato.

Per garantire la conservazione dei meravigliosi rilievi della pittura durante le operazioni di consolidamento, il dipinto è stato poggiato su un triplo strato di tessuto-non-tessuto e il rilievo delle sciarpe è stato protetto con strati ammortizzanti in feltro. Allo scopo di tensionare nuovamente il dipinto su un nuovo telaio, è stato eseguito lo *strip lining*, facendo aderire strisce di tela poliestere ai bordi del dipinto mediante Beva film. Il bordo della centina era estremamente fragile, rispetto alle altre aree, per il danno causato dai chiodi. Per questo motivo tale area è stata protetta con un doppio velo: il primo in poliestere Origam (18 g/m^2), adeso a punti sull'area danneggiata, allo scopo di frazionare le forze di trazione. Il secondo, in tela Ispra (50 g/m^2) ha svolto il vero e proprio ruolo di tela di trazione. La tela usata per i bordi della parte centinata è stata ricavata da una sola pezza di stoffa, allo scopo di conformare il *verso* del bordo a quello della tela originale.

Il telaio, benché di buona fattura, era tarlato e privo di meccanismo di espansione. È stato perciò sostituito con un nuovo telaio ligneo a espansione, che seguisse l'originale struttura dell'opera, in modo da rispettare la funzione delle sciarpe in tessuto previste da Ferretti, che tanto contribuirono alla buona conservazione dell'opera. La sciarpa mancante è stata ricostruita a questo scopo (fig. 1). Dopo il montaggio sul nuovo telaio a espansione, sono state riagganciate le sciarpe con un velcro rimuovibile. Le lacune di colore sono state colmate utilizzando uno stucco a legante acrilico, intonato al colore della preparazione originale; le integrazioni pittoriche sono state eseguite con *gouache*. Tali operazioni sono state seguite da una verniciatura in più mani con vernice Laropal A81, mentre le integrazioni sono state ultimate con colori a vernice.

Il recupero della splendida qualità cromatica della pittura di Giovanni Domenico Ferretti suggerisce l'immagine di una voce affievolita nel tempo che finalmente torna a cantare in modo cristallino.

69. Bernardo Bellotto, detto Canaletto
(Venezia, 1722 - Varsavia, 1780)
Il Mercato nuovo di Dresda visto dallo Jüdenhof
1749 (?)

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
136 × 236 cm

provenienza
collezioni del principe elettore Federico Augusto II di Sassonia

collocazione
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Galleria n. 610)

scheda storico-artistica
Andreas Henning (curatore dei dipinti italiani nelle Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister)

relazione di restauro
Sabine Bendfeldt

restauro
Sabine Bendfeldt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Diplom Restauratorin, Gemälderestaurierung)

con la direzione di Marlies Giebe (direttrice del gabinetto di restauro dei quadri, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) e di Andreas Henning (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)

Bernardo Bellotto, known as Canaletto
(Venice, 1722–Warsaw, 1780)
The New Market of Dresden Seen from the Jüdenhof
1749 (?)

technique/ material
oil on canvas

dimensions
136 × 236 cm

provenance
collection of Prince-Elector Frederick Augustus II of Saxony

current location
Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister (Gallery no. 610)

critical note
Andreas Henning (curator of Italian painting at the Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister)

restoration report
Sabine Bendfeldt

restoration
Sabine Bendfeldt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Diplom Restauratorin, Gemälderestaurierung)

chief restorer: Marlies Giebe (Head of the Conservation Department for Paintings at the Staatliche Kunstsammlungen Dresden); Andreas Henning (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meisters)

Bernardo Bellotto (genannt Canaletto)
(Venedig 1722 - 1780 Warschau)
Der Neumarkt in Dresden vom Jüdenhofe aus
1749 (?)

Material/Technik
Öl auf Leinwand

Abmessungen
136 × 236 cm

Herkunft
Sammlung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II

Standort
Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister (Galerie Nr. 610)

Kunsthistorische Notiz
Andreas Henning (Kurator für italienische Malerei der Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister)

Restaurierungsbericht
Sabine Bendfeldt

Restaurierung
Sabine Bendfeldt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Diplom Restauratorin, Gemälderestaurierung)

Projectleiter: Leiterin der Gemälde-Restaurierung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Marlies Giebe; Andreas Henning (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)

Dopo il restauro
The painting following the conservation treatment
Das Gemälde nach der Restaurierung

Prima del restauro
The painting prior to the conservation treatment
Das Gemälde im Zustand vor der Restaurierung

Scheda storico-artistica

Bellotto e la veduta del Mercato nuovo di Dresda con la prima Gemäldegalerie

Le vedute di Bernardo Bellotto (detto Canaletto) – questo il nome completo con cui era conosciuto l'artista – ci permettono di compiere un vero e proprio viaggio a ritroso nel tempo, catturati dall'eccezionale qualità artistica e dall'accurata testimonianza storica delle opere. Dalla mano di Bellotto provengono infatti le più importanti rappresentazioni che hanno disegnato nei secoli – come ancora avviene – l'immagine di Dresda come residenza augustea. Tra queste si annovera in primo luogo *Dresda dalla riva destra dell'Elba oltre il ponte di Augusto* (**Kozakiewicz 1972**, 2, p. 115 sgg., n. 146; **Bernardo Bellotto 2011**, p. 105, n. 2; cfr. anche **Bendfeldt 2011**; **Henning 2011a**), ma anche il dipinto con la veduta del Mercato nuovo è di assoluta importanza. Oggetto di recente restauro con il generoso sostegno di Intesa Sanpaolo, quest'ultimo raffigura infatti non solo la Frauenkirche nel cuore di Dresda, ma anche uno dei maggiori progetti architettonici voluti dal principe elettore Federico Augusto II di Sassonia, cioè la nuova Gemäldegalerie. Un elemento di non poca rilevanza, che determina il particolare valore di questa tela rispetto al ciclo delle vedute di Dresda dell'artista, è costituito dalla presenza del sovrano stesso: la piazza del Mercato nuovo è infatti attraversata dalla carrozza reale.

I dipinti di Bellotto ritraggono un'epoca che fu determinata da due figure: Federico Augusto I, detto Augusto il Forte (1670-1733), e suo figlio Federico Augusto II (1696-1763), entrambi principi elettori di Sassonia e sovrani di Polonia. In particolare per una città come Dresda questi dipinti sono veri e propri latori del passato, perché non fu solo la devastante distruzione della città durante la Seconda guerra mondiale, ma già prima anche la guerra dei Sette anni, che scoppiò proprio mentre Bellotto si trovava a Dresda, a marcare il territorio con le tracce dei conflitti. Tanto più importanti risultano le vedute dipinte da Bellotto, che ci riportano in un tempo passato autenticamente e vividamente rappresentato.

Bellotto e il vedutismo

Bellotto fu apprendista pittore presso lo zio Canaletto (Giovanni Antonio Canal) il quale, sebbene il genere si fosse affermato in Italia solo da poco, era considerato il più noto vedutista del suo tempo. L'ultimo scorcio del Medioevo aveva già registrato la comparsa, seppure sporadica, di vedute cittadine sullo sfondo di dipinti e affreschi, ciononostante, a sud delle Alpi, la città in quanto tale non fu oggetto di rappresentazione autonomo né durante il Rinascimento né in epoca barocca. Uno scenario molto diverso, invece, si profilò a nord delle Alpi, dove in particolare nella pittura olandese del Seicento, paesaggi cittadini e scorci di quartiere conquistarono sempre maggiore popolarità. Fu proprio un artista olandese originario dei dintorni di Utrecht, Gaspar van Wittel, a dipingere nel 1680 le prime vedute di Roma, mentre la prima veduta di Venezia a noi giunta di questo artista è datata 1697 (Madrid, Museo del Prado). Gli artisti della Serenissima adottarono il vedutismo: se Luca Carlevarijs fu il primo a dedicarsi quasi esclusivamente a inquadrature veneziane, Canaletto, di una generazione più giovane, avrebbe presto dominato il mercato. È probabile che Bellotto abbia iniziato a frequentare come apprendista la bottega veneziana dello zio intorno al 1735; certo è che nel 1738, a sedici anni, venne accolto nella Fraglia dei pittori veneziani. All'inizio degli anni Quaranta del Settecento Bellotto intraprese una serie di viaggi di studio; prima nei dintorni di Venezia e di Parma, in seguito anche a Firenze, Lucca e Roma, infine in Lombardia. Un importante trampolino di lancio per la sua carriera fu l'incarico, conferitogli da Carlo Emanuele III di Savoia nel 1745, di dipingere alcune vedute di Torino, ma si deve riconoscere che la maturazione di Bellotto si sarebbe completata in epoche successive, presso diverse corti europee.

Bellotto a Dresda

Solo due anni dopo la committenza da parte di Carlo Emanuele III, nel 1747, Bellotto lasciò Venezia per trasferirsi a Dresda (per Bellotto a Dresda cfr. tra l'altro **Walther 1995**; **Rizzi 1996**, p. 28 sgg.; **Weber 2004**; **Henning 2011a**; **Henning 2011b**; **Wagener 2014**, p. 121 sgg.). Fu presumibilmente in luglio che si mise in viaggio, accompagnato dalla moglie, dal figlioletto di cinque anni, Lorenzo, e dal servo Francesco, detto Checo. Non avrebbe mai più rimesso piede nella sua città natale, perché la sua carriera di pittore si sarebbe poi svolta a Dresda, Vienna, Monaco e Varsavia.

Dresda era al tempo una delle corti d'Europa più attraenti dal punto di vista artistico. Venezia, d'altro canto, era il punto di riferimento culturale più prestigioso (cfr. **Venedig - Dresden 2010**). Già Augusto il Forte, padre del principe elettore in carica, aveva invitato a Dresda cantanti, musicisti, librettisti, scenografi e artisti della Serenissima, tra i quali i pittori Giovanni

Antonio Pellegrini e Gaspare Diziani. Erano stati invitati perfino artigiani in grado di costruire le gondole, affinché il fiume sassone potesse sembrare una replica del Canal Grande. Anche la fisionomia della città fu disegnata traendo ispirazione da Venezia: come testimoniano le vedute di Bellotto, la cupola della chiesa veneziana di Santa Maria della Salute influenzò il progetto della Frauenkirche, e anche il ponte sull'Elba fu considerato come un ponte di Rialto in territorio sassone. La vitalità della corte di Federico Augusto II – con i suoi ingenti investimenti nelle arti – dovette risultare estremamente allettante per Bellotto, che a quel punto aveva terminato il suo apprendistato e trovato il suo stile.

Se confrontate con le opere dei pittori residenti a Dresda, risulta evidente che l'approccio artistico e concettuale delle vedute di Bellotto è del tutto diverso. Tra l'altro, nel 1748 Bellotto fu nominato pittore di corte ed è significativo il fatto che acquisì subito una posizione di rilievo, considerando che il suo compenso annuo (1750 talleri), se paragonato a quello dei colleghi, era decisamente alto. In occasione della nomina, in aggiunta, l'artista ricevette una tabacchiera incastonata di pietre preziose che conteneva trecento luigi d'oro. Il rango di Bellotto presso la corte di Dresda è documentato anche dai padrini che nel corso degli anni seguenti si proposero per il battesimo delle sue quattro figlie: il primo ministro conte Von Brühl e consorte, il principe elettore Federico Augusto II e Maria Giuseppa, il principe ereditario Federico Cristiano e Maria Antonia, come pure il principe Franz Xaver e la principessa Maria Christina.

Come pittore di corte Bellotto lavorò soprattutto per il principe elettore di Sassonia Federico Augusto II. Per questo sovrano venne realizzata la prima versione delle vedute di Dresda e dintorni. Le vedute adottavano solitamente un formato di rappresentanza di rilevanti dimensioni (circa 132 × 230 cm) che Bellotto aveva già utilizzato a Verona nel 1745-1746. Curiosamente, l'artista realizzò comunque per il primo ministro, il conte Von Brühl, una replica autografa delle vedute dipinte per il sovrano, con le stesse dimensioni degli originali (la replica della veduta del Mercato nuovo con la Gemäldegalerie che Bellotto realizzò per Von Brühl è custodita presso l'Ermitage, a San Pietroburgo; cfr. **Kozakiewicz 1972**, 2, p. 132, n. 168; **Bernardo Bellotto 2005**, p. 91 sgg., n. 11; **Canaletto. Bernardo Bellotto 2014**, p. 232 sgg., n. 41; **Bellotto e Canaletto 2016**, p. 200 sgg., n. 68).

Bernardo Bellotto, Dresda dalla riva destra dell'Elba oltre il ponte di Augusto*, 1748, olio su tela, 133 × 237 cm, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Galleria n. 606)*
Bernardo Bellotto, Dresden from the Right Bank of the Elbe, below the Augustus Bridge*, 1748, oil on canvas, 133 × 237 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Gallery no. 606)*
Bernardo Bellotto, Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke*, 1748, Öl auf Leinwand, 133 × 237 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister, (Galerie Nr. 606)*

Il dipinto qui esposto risale al primo soggiorno a Dresda di Bellotto e appartiene alla serie del principe elettore Federico Augusto II. Nei primi undici anni trascorsi nella città sull'Elba, il pittore realizzò per il principe elettore quattordici vedute di Dresda e undici di Pirna, città situata a diversi chilometri a sud-est di Dresda, lungo l'Elba, e che fu presidiata da una guarnigione. Poiché Bellotto replicò, firmandole di propria mano, ventuno di queste opere per Von Brühl (nello stesso formato), è presumibile che l'artista fosse in grado di completare un dipinto ogni tre mesi. Oltre a queste tele, nel medesimo periodo Bellotto realizzò una serie di ulteriori repliche per committenti privati e le incisioni su rame delle sue vedute, destinate a mercato più ampio, furono riprodotte in svariate copie.

È indubbio che Bellotto abbia realizzato le vedute di Dresda e dintorni secondo un programma preciso. Purtroppo a tutt'oggi non esistono fonti note in grado di appurare le destinazioni del ciclo. Ipotesi verosimili potrebbero includere il Castello di Dresda, che era residenza reale, come pure altri castelli come quello di Hubertusburg e quello di Moritzburg. È altrettanto possibile, comunque, che le vedute di Bellotto dovessero essere collocate nella residenza di Federico Augusto II a Varsavia (come re Augusto III di Polonia). L'ipotesi che queste vedute siano state concepite per essere esposte in coppie deriva unicamente dalle opere stesse (**Weber 2004**); di conseguenza, si può presumere che il pendant del dipinto qui esposto sia *Il Mercato nuovo di Dresda visto dalla Moritzstrasse* (**Kozakiewicz 1972**, 2, p. 135, n. 170; ***Bernardo Bellotto* 2011**, p. 111, n. 8) – la stessa piazza, quindi, grazie ai due dipinti viene rappresentata da due punti di osservazione quasi diametralmente opposti.

Oltre alle già menzionate vedute di Dresda e Pirna, Bellotto realizzò anche cinque vedute della fortezza di Königstein. Non ci è noto se in origine fossero state pianificate ulteriori vedute di altre residenze di rappresentanza della casata reale, come ad esempio Moritzburg, Pillnitz o il castello di caccia di Hubertusburg. È immaginabile che Bellotto non poté terminare il suo ciclo di vedute finché si trovava in Sassonia, perché lo scoppio nel 1756 della guerra dei Sette anni tra Prussia e Austria mise fine anche a questo suo progetto. Negli anni se-

Bernardo Bellotto, Il Mercato nuovo a Dresda visto dalla Moritzstraße*, 1750 ca, olio su tela, 135 × 237 cm, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Galleria n. 613)*
Bernardo Bellotto, The New Market of Dresden Seen from the Moritzstraße*, ca. 1750, oil on canvas, 135 × 237 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Gallery no. 613)*
Bernardo Bellotto, Der Neumarkt in Dresden von der Moritzstraße aus*, um 1750, Öl auf Leinwand, 135 × 237 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister (Galerie Nr. 613)*

guenti gli incarichi si fecero precari, di conseguenza l'artista si spostò presso due sovrani legati da stretti vincoli di parentela con il principe elettore di Sassonia: realizzò una serie completa di vedute sia presso la corte dell'imperatrice Maria Teresa, a Vienna (dove giunse nel 1759), sia due anni dopo presso la corte del principe elettore Massimiliano III Giuseppe di Baviera, a Monaco.

Alla fine del 1761 Bellotto fece ritorno a Dresda. Durante questo secondo soggiorno nella città sassone l'artista visse in condizioni notevolmente critiche. Quando, dopo la fine della guerra dei Sette anni, nel 1763, morirono i suoi due maggiori mecenati, Federico Augusto II e il primo ministro Von Brühl, Bellotto dovette guardarsi intorno alla ricerca di nuove possibilità e fonti di guadagno. A questo periodo risale la produzione di allegorie e capricci. Nel 1764 l'artista ottenne un posto alla Kunstakademie di Dresda, l'Accademia di belle arti al tempo di recente fondazione, tuttavia con un incarico di second'ordine, nello specifico quello di insegnante nei corsi preparatori di prospettiva destinati agli studenti di pittura paesaggistica e architettura. Il tempo del Rococò augusteo era ormai irrevocabilmente un ricordo del passato. Verso la fine del 1766 Bellotto chiese un congedo di nove mesi per recarsi a San Pietroburgo, con l'intenzione di cercare un nuovo impiego presso la corte di Caterina II. Durante il viaggio fece però tappa a Varsavia, dove incontrò un nuovo mecenate, il re di Polonia Stanislao II Augusto Poniatwoski. Nominato pittore di corte nel 1768, fino al termine della sua vita Bellotto lavorò a Varsavia, dove morì il 17 ottobre 1780.

La veduta del Mercato nuovo con la Gemäldegalerie

Quella qui esposta è la prima veduta di uno scorcio del cuore di Dresda realizzata da Bellotto. Il punto di vista adottato dall'artista, rivolto verso est, inquadra la piazza del Mercato nuovo, che già nella seconda metà del XVI secolo era diventata uno dei più importanti fulcri economici della città. Il profilo della veduta è tracciato da un imponente edificio eretto da George Bähr tra il 1726 e il 1743: la Frauenkirche, che si staglia con una cupola alta 95 metri. Altrettanto maestosa lungo il lato sinistro del dipinto si impone, con la sua doppia scalinata, la Gemäldegalerie. Nei pressi della Frauenkirche, sempre sulla sinistra della chiesa, sono visibili residenze borghesi affiancate, mentre sul lato destro dell'opera campeggia la Altstädter Wache, l'antico posto di guardia della città vecchia costruito nel 1715, quando a Dresda erano ancora di stanza due reggimenti. Lungo il margine estremo di destra è inoltre riconoscibile l'antico magazzino del Gewandhaus, eretto da Paul Buchner nel 1591; nell'edificio tenevano i loro banchi i fabbricanti di tessuti, i macellai e i calzolai, mentre al piano superiore si riunivano gli stati provinciali (*Landstände*) e venivano organizzate rappresentazioni teatrali e feste.

La collocazione del Gewandhaus nella compagine compositiva del dipinto è un esempio della libertà artistica di Bellotto, del suo potersi permettere, all'occorrenza, uno scostamento dai dati topografici. L'artista infatti spinge l'edificio fuori dal dipinto, con un ampio spostamento verso destra, così ampio da lasciar intravedere in fondo, sempre a destra, la Pirnaische Gasse, oggi Landhausstraße (riguardo alla tecnica compositiva di Bellotto cfr. **Schütz 2005; Groh 2011**). In realtà, dal suo punto di osservazione Bellotto non avrebbe potuto allungare lo sguardo in questa via; di fatto, il Gewandhaus avrebbe addirittura coperto una parte della Altstädter Wache. Ma per conferire maggiore profondità alla piazza e in questo modo creare un palcoscenico più spazioso per l'arrivo della carrozza reale, Bellotto modificò la realtà in favore della persuasività pittorica. L'efficacia della composizione sul piano estetico era quindi per l'artista più importante della riproduzione asettica dell'assetto urbano.

In questo senso è interessante anche il fatto che il pittore abbia realizzato questa veduta come dipinto storico (riguardo alla veduta come pittura storica cfr. il recente **Kerber 2017**). L'intenzione non era comunque quella di riferirsi a un evento concreto, bensì di alludere alla presenza del principe elettore di Sassonia: infatti, arrivando dalla Pirnaische Gasse, la carrozza di gala della casata reale, tirata da sei cavalli bianchi, attraversa la piazza accompagnata da cavalieri e da altre carrozze. Nella carrozza siede Federico Augusto II, e per questa ragione il dipinto ritrae soldati appostati davanti all'edificio dell'Altstädter Wache. Potrebbe non essere un caso che il principe elettore sia diretto verso la Gemäldegalerie; il collegamento sottinteso da Bellotto tra Federico Augusto II e la pinacoteca non derivava infatti semplicemente dalle aspettative dell'artista veneziano. Piuttosto qui trova espressione programmatica l'importanza della Gemäldegalerie, che svolgeva un ruolo di rappresentanza cruciale per la corte. Solo pochi anni prima, nel

1746, la pinacoteca aveva guadagnato un profilo di livello europeo acquisendo cento capolavori provenienti dalla Galleria Estense del duca di Modena Francesco III d'Este. L'edificio è da annoverarsi tra le più significative architetture rinascimentali della città; fatto costruire da Paul Buchner tra il 1586 e il 1591 per ospitare le scuderie e le carrozze di rappresentanza, durante il regno del principe elettore Federico Augusto II, e precisamente tra il 1744 e il 1746, era stato trasformato da Johann Christian Knöffel in una pinacoteca che era andata a occupare il primo piano, definito da una facciata scandita da grandi finestre con archi a tutto sesto. Qui la collezione di dipinti, il cui nucleo principale risaliva alla Kunstkammer allestita nel 1560, trovava per la prima volta una sistemazione di livello adeguato. La rappresentatività di questo museo può essere pienamente intesa considerando che nessun altro sovrano collezionò dipinti in maniera così sistematica e competente come Federico Augusto II. Quindi il fatto che Bellotto abbia inserito in questa veduta il suo committente è tutt'altro che una casualità. In un certo qual modo, l'artista veneziano rese omaggio alla collezione di questo principe elettore – il suo occhio esperto aveva sicuramente valutato la qualità della raccolta, che aveva come fulcro la pittura italiana.

La veduta con *Il Mercato nuovo di Dresda visto dallo Jüdenhof* fu verosimilmente realizzata nel 1749: questo, perlomeno, è l'anno di datazione delle incisioni che la riproducono (**Kozakiewicz 1972**, 2, p. 132 sgg., n. 169; cfr. anche ***Bernardo Bellotto detto il Canaletto* 1999**, p. 88 sgg., n. 13; ***Bernardo Bellotto* 2011**, p. 124, n. 25; **Succi 2011**, p. 127 sgg., n. 43), quindi il dipinto potrebbe risalire al 1749 o all'anno precedente. La prima registrazione dell'opera fu inclusa in un inventario oggi perduto, ma il numero che le fu attribuito ci permette di risalire a un ulteriore inventario, databile al 1748-1749 (**Weber 2004**, p. 100, appendice II). Comunque sia, se Bellotto aveva sperato che le sue vedute potessero essere esposte nella Gemäldegalerie inclusa nel dipinto, rimase deluso, perché quasi tutte le sue vedute, compresa questa con il Mercato nuovo, furono esposte solo nel 1834 in uno spazio apposito, la Galerie vaterländischer Prospekte, cioè in una galleria che ospitava vedute locali (riguardo alla storia delle collezioni dei dipinti di Bellotto a Dresda cfr. **Henning 2011a**, p. 16 sgg.). Con le altre vedute cittadine dell'autore, la tela fu poi trasferita nel 1855 nella nuova Gemäldegalerie am Zwinger progettata da Gottfried Semper, dove occupa da allora una posizione di rilievo all'interno dell'esposizione permanente.

Questa veduta costituisce un punto culminante dell'attività creativa dell'artista, e lo stesso si può dire delle altre opere realizzate durante il suo primo soggiorno a Dresda. Certamente non può essere nemmeno paragonata a quelle immagini che riproducono fotograficamente la realtà, in scala 1:1, talvolta scattate con un cellulare. La tela di Bellotto è un'opera d'arte, e artistici sono gli strumenti con cui è stata creata. Nella veduta sono coniugate in modo assolutamente originale caratteristiche che permettono all'osservatore di sentirsi partecipe, con la massima naturalezza, della vita di quell'epoca passata: la precisione del dettaglio architettonico, la vivida descrizione del quotidiano, una regia della luce ricca di sfumature. Lo scrupoloso restauro eseguito tra il 2016 e il 2018 nel laboratorio di restauro delle Staatliche Kunstsammlungen Dresden ha reso nuovamente percepibili gli alti valori estetici di un'opera in grado di suggestionare intensamente i visitatori. Per la prima volta, grazie alla mostra *Restituzioni* a Torino, questa importante veduta viene esposta al pubblico.

Bibliografia

Kozakiewicz 1972, 2, p. 132 sgg., n. 167; **Walther 1995**, p. 42 sgg., fig. 10; **Bernardo Bellotto 2001**, p. 167 sgg., n. 46; **Weber 2004**, p. 88, fig. 11; ***Wunschbilder* 2009**, p. 152 sgg., n. 3; ***Bernardo Bellotto* 2011**, p. 110, n. 177.

Pietro Antonio Graf Rotari, Il principe elettore Federico Augusto II di Sassonia, come Augusto III re di Polonia*, post 1755, olio su tela, 108 × 86 cm, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inventario n. 99/77)*
Pietro Antonio Graf Rotari, Elector Frederick Augustus II of Saxony, as Augustus III King of Poland*, post 1755, oil on canvas, 108 × 86 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inventary no. 99/77)*
Pietro Antonio Graf Rotari, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, als polnischer König August III*, post 1755, Öl auf Leinwand, 108 × 86 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Gemäldegalerie Alte Meister (Inventar Nr. 99/77)*

English version
Critical Note

Bellotto and the View of the New Market of Dresden with the First Gemäldegalerie

With his views, the artist Bernardo Bellotto genannt *(known as) Canaletto – this the name by which he was known in Dresden – takes us on a journey back in time. By virtue of their extraordinary artistic quality and historical accuracy, Bellotto's paintings are among the most poignant representations responsible for having shaped Dresden's past and present identity as a royal city. Most notable among these works is certainly* Dresden from the Right Bank of the Elbe, below the Augustus Bridge *(**Kozakiewicz 1972**, 2, 115ff., n. 146;* **Bernardo Bellotto *2011***, *105, n. 2; see also* ***Bendfeldt 2011*; *Henning 2011a*)** *and also the remarkable view of Dresden's New Market. The latter painting, which has been recently restored thanks to Banca Intesa Sanpaolo's generous support, depicts not only the very central Frauenkirche, but also one of the greatest architectural projects commissioned by Elector Frederick Augustus II of Saxony: the new Gemäldegalerie. An important*

element of this painting by Bellotto, which makes it stand out among all his other views of Dresden, is the presence of the sovereign, signified by the royal carriage we see crossing the New Market square.

By portraying the age of Frederick Augustus I, known as Augustus the Strong (1670–1733), and of his son Frederick Augustus II (1696–1763), both Electors of Saxony and Kings of Poland, Bellotto's paintings are documents of the greatest importance for Dresden – a city that suffered devastating damage during World War II, and prior to that, was scarred by the Seven Years' War, a conflict that broke out in Bellotto's time – two tragic events that make the Venetian painter's works all the more important, thanks to their accurate and vivid representation of the past capable of carrying us back in time.

Bellotto and Vedutism

Bellotto carried out his apprenticeship with his uncle Canaletto (whose real name was Giovanni Antonio Canal), the artist who had affirmed himself as the most prominent veduta painter of his time, even though this genre was still fairly recent in Italy. City views had made occasional appearances in late medieval painting and fresco backgrounds, but south of the Alps throughout the Renaissance and the Baroque era city views had never been considered as a subject per se. North of the Alps, however, things went rather differently with cityscapes and street views becoming increasingly popular artistic subjects, as effectively attested by seventeenth-century Dutch painting. It was in fact a Dutch painter, born not far from Utrecht – Caspar van Wittel –, who painted the first views of Rome in 1680, and completed his first view of Venice (today at the Prado, Madrid) in 1697. Venetian painters soon embraced the genre of Vedutism: Luca Carlevarijs was the first to concentrate almost his entire production on Venetian views, although the market was soon taken by a painter of the following generation: Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto. It is likely that Bellotto started his apprenticeship at his uncle's workshop in Venice around 1735, and we know that in 1738, aged sixteen, he was admitted to the Fraglia, the guild of Venetian painters. In the early 1740s, Bellotto embarked on a number of study trips, first around Venice and in Parma, and then in Florence, Lucca, Rome, and lastly in Lombardy. An important milestone in his career was when in 1745 Charles Emmanuel III of Savoy commissioned him some views of Turin. Bellotto's full artistic maturity however came later, while working at the courts of Europe.

Bellotto in Dresden

In 1747, only two years after Charles Emmanuel III of Savoy's commission, Bellotto left Venice and moved to Dresden (on Bellotto in Dresden see also ***Walther 1995****;* ***Rizzi 1996****, 28ff.;* ***Weber 2004****;* ***Henning 2011a****;* ***Henning 2011b****;* ***Wagener 2014****, 121ff.). He probably left in July, with his wife, his five-year-old son Lorenzo, and their servant Francesco, called Checo. Bellotto was never to return to his hometown. His artistic career was to lead him to the courts of Dresden, Vienna, Munich, and Warsaw.*

While Venice was the most prominent city in terms of culture, Dresden at the time was – artistically speaking – one of the most interesting courts in Europe (see ***Venedig—Dresden 2010****). Already back in his day, Augustus the Strong, father of Elector Frederick Augustus II, had invited singers, composers, librettists, theatrical scene painters, and artists from the Republic of Venice to come and work in Dresden. Among these artists were Giovanni Antonio Pellegrini and Gaspare Diziani, along with specialised gondola-builders who with their vessels were supposed to make the Saxon river resemble Venice's Grand Canal. Even the design of the city itself was inspired by Venice: as Bellotto's views attest, the project for the Frauenkirche was influenced by the dome of Santa Maria della Salute, and the bridge across the river Elbe was intended as a Saxon Rialto Bridge.*

The vitality of the court of Frederick Augustus II – with its notable investments in the arts – certainly proved very attractive to Bellotto who at that stage of his life had finished his apprenticeship and had found his own artistic voice.

By comparing the works of other painters active in Dresden at the time with those of Bellotto, it is clear to see how different his artistic approach and conceptual framework were. In Dresden Bellotto rapidly gained great prestige, and was appointed court painter already in 1748 with a 1750-thalers yearly salary – a substantial amount compared to the income of his fellow contemporary artists. When named court painter, the artist even received a precious-stone-studded tobacco jar filled with three hundred Louis d'or. Bellotto's level of prestige at the court of Dresden is also attested by the personalities who offered to become godfathers to his four daughters: Prime Minister Count von Brühl and his wife; the Elector Frederick Augustus II and Maria Josepha; the Electoral Prince Frederick Christian and Maria Antonia, and also Prince Franz Xaver and Princess Maria Christina.

As a court painter Bellotto mainly worked for Elector Frederick Augustus II of Saxony who commissioned the first version of the views of Dresden and its surroundings. His views were usually conceived as prestigious large-size paintings (about 132 × 230 cm), a format Bellotto had already used in Verona in 1745–46. Curiously, the artist made a signed and same-size replica of the views he painted for the sovereign even for Prime Minister Count von Brühl (the replica of the view of the New Market with the Gemäldegalerie that Bellotto painted for von Brühl is today kept at the Hermitage in Saint Petersburg; see ***Kozakiewicz 1972****, 2, 132, n. 168;* Bernardo Bellotto ***2005****. 91ff., n. 11;* **Canaletto. Bernardo Bellotto** ***2014****, 232ff., n. 41;* **Bellotto e Canaletto** ***2016****, 200ff., n. 68).*

The painting here displayed was made during Bellotto's first sojourn in Dresden and is part of the series commissioned by Elector Frederick Augustus II. During the first eleven years in the city on the river Elbe, the Venetian painter made fourteen views of Dresden and eleven of Pirna, a garrisoned city located a few kilometres south-east of Dresden on the river Elbe. Since Bellotto painted autographed replicas of twenty-one of these works for von Brühl (maintaining the original format), it is likely that the painter was able to complete a painting every three months. Besides these paintings, in this same period, Bellotto also produced a series of other replicas for private patrons as well as copper engravings of his views to make prints destined to meet the demand of a wider market.

*Bellotto clearly painted the views of Dresden and of its surroundings following a precise work plan. Unfortunately, to date, no record has been found indicating for what location this series was intended. They might have been painted for the Dresden Castle where the royals resided, or for other residences such as the Hubertusburg and Moritzburg castles. Another possible destination for these works might have been Frederick Augustus's residence in Warsaw (as king Augustus III of Poland). As the works themselves suggest, these views were probably meant to be displayed in pairs (****Weber 2004****) and the pendant of the painting presented here might possibly have been* The New Market of Dresden Seen from the Moritzstraße *(****Kozakiewicz 1972****, 2, 135, n. 170;* ***Bernardo Bellotto 2011****, 111, n. 8) depicting the same square from the opposite side.*

Besides the previously mentioned views of Dresden and Pirna, Bellotto also painted five views of the Königstein Fortress. We do not know if views of other royal residences, such as Moritzburg, Pillnitz, and the Hubertusburg hunting castle, were planned. It is plausible that Bellotto was unable to finish his series of Saxon views because of the outbreak of the Seven Years' War in 1756 between Prussia and Austria, an event that put an end to this project. The following years commissions became scarcer and it was then that the artist

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

decided to move to the courts of two sovereigns closely related to the Elector of Saxony: Empress Maria Theresa in Vienna at whose court he arrived in 1759 painting a complete series of views, and Maximilian III Joseph of Bavaria in Munich where Bellotto arrived two years later.
At the end of 1761 Bellotto returned to Dresden, but his second sojourn in the Saxon city was to be a critical time of his life: in 1763, at the end of the Seven Years' War, two of his major patrons – Frederick Augustus II and Prime Minister von Brühl – died, putting the artist in the position of having to find new sources of income. His allegorical paintings and capricci date to this period. In 1764 the artist eventually secured himself a position at the Kunstakademie, the recently founded Fine Art Academy of Dresden. His role there however was not very prestigious, since he held perspective preparatory classes for landscape and architecture painting students. The Augustan Rococo season was a thing of the past, and towards the end of 1766 Bellotto asked for a nine-month leave to travel to Saint Petersburg in the hope of being employed at the court of Catherine II. But on his way there he stopped in Warsaw where he met a new art patron, King of Poland Stanisław II August Poniatowski. Appointed court painter in 1768, Bellotto worked in Warsaw until his death, 17 October 1780.

The View of the New Market with the Gemäldegalerie

*The view on display is Bellotto's first depiction of a part of Dresden's inner city. The painter here chose to look eastwards, capturing the New Market square that since the second half of the sixteenth century had been one of the most important economic centres of the city. The skyline is marked by the imposing Frauenkirche built by George Bähr between 1726 and 1743 with its 95-metre-high dome. Equally imposing on the left is the Gemäldegalerie with its double-ramp staircase. By the Frauenkirche, on the left, is a row of middle-class houses, while on the right is the Altstädter Wache, the 1715 observation post of the old city built for the two regiments that used to station in Dresden. Along the far right margin is the old Gewandhaus warehouse, erected by Paul Buchner in 1591; the building was where textile manufacturers, butchers, and shoemakers sold their products, while the upper floor was used for the meetings of the provincial states (*Landstände*), theatre representations, and celebrations.*
The position of the Gewandhaus within the composition is an example of Bellotto's creative freedom, which allowed him to move away from strict topographical description. The artist in fact pushed the building out of the painting moving it to the far right in order to reveal Pirnaische Gasse, today's Landhausstraße (On Bellotto's compositional technique see ***Schütz 2005***; ***Groh 2011****), which we can see in the distance. From his observation point, however, Bellotto could not have seen as far as that street. The Gewandhaus would even have covered a part of the Altstädter Wache. But to add further depth to the square and therefore create a more spacious setting for the arrival of the royal coach, Bellotto modified reality to achieve greater pictorial effectiveness. Composition and aesthetic outcome were therefore more important than a rigorous reproduction of the urban setting.*
In this respect it is also interesting to note how the painter conceived this view as a historical painting (on this view as a historical painting see the recent ***Kerber 2017****). His purpose however was not to refer to a specific event, but to allude to the presence of the Elector of Saxony: arriving from Pirnaische Gasse, the royal coach drawn by six white horses crosses the square accompanied by horsemen*

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

and other coaches. Inside the coach sits Frederick Augustus II, and for this reason the painting depicts soldiers stationing before the Altstädter Wache building. The fact that the Elector is heading to the Gemäldegalerie might be intentional; the connection between Frederick Augustus II and the gallery that Bellotto alludes to is not only a reflection of the Venetian artist's expectations. This painting in fact also expresses the programmatic importance of the Gemäldegalerie, an institution that had a crucial role in adding prestige to the court. Only a few years earlier, in 1746, the picture gallery had risen to European prominence through the acquisition of one hundred masterpieces from the Estense Gallery of Francesco III d'Este, Duke of Modena.

The building is among the most notable Renaissance architectures of the city; commissioned by Paul Buchner between 1586 and 1591 to serve as stables and royal coach deposit, between 1744 and 1746, during the reign of Elector Frederick Augustus II, it was transformed into a picture gallery. Designed by Johann Christian Knöffel, the gallery occupied the first floor, with a façade defined by large round-arch windows: here, for the first time, the painting collection whose main nucleus had been set up in 1560 in the Kunstkammer found a suitable setting. The great cultural import of this museum can be fully grasped considering that no other sovereign collected paintings with such method and competence as Frederick Augustus II. So the fact that Bellotto included his patron in this view is no coincidence at all: by doing so the Venetian artist was paying homage to the collection of the Elector having certainly understood the value of this fine selection greatly based on Italian painting.

The New Market of Dresden Seen from the Jüdenhof *was probably painted in 1749: this is in any case the date that appears on the engravings (**Kozakiewicz 1972**, 2, 132ff., n. 169; see also* **Bernardo Bellotto detto il Canaletto** ***1999***, *88 sgg., n. 13;* **Bernardo Bellotto** ***2011***, *124, n. 25;* ***Succi 2011***, *127ff., n. 43) that reproduce the view, indicating that the painting could date to 1749 or the previous year. The painting was first recorded in an inventory that has been lost, but the number it was given relates the piece to another inventory dated 1748–49 (**Weber 2004**, 100, appendix II). In any case, if Bellotto ever hoped his views would be displayed in the Gemäldegalerie he depicted in his painting, he must have faced disappointment, since almost all his views, including this one of the New Market square, were to be displayed only in 1834 at the Galerie vaterländischer Prospekte, a gallery specifically dedicated to local views (On the history of the collections of Bellotto's paintings in Dresden, see **Henning 2011a**, 16ff.). In 1855 along with other city views by Bellotto, the painting was transferred to the new Gemäldegalerie am Zwinger designed by Gottfried Semper where it still proudly hangs as part of the museum's permanent display.*

This view represents one of the highpoints of the artist's production, and the same can be said about the other works Bellotto made during his first sojourn in Dresden: a picture that shares nothing with those scale 1:1 photographic images – some of them even taken with a mobile phone. Bellotto's view is an artwork created with artistic tools and techniques, cleverly combining a number of qualities that allow viewers to feel naturally

drawn into the life of the past: precise architectural details, fresh depictions of everyday life, and a knowing and nuanced light rendition. The attentive restoration carried out between 2016 and 2018 by the Staatliche Kunstsammlungen Dresden conservation department has made the high aesthetic values of this painting newly readable.
For the first time this remarkable picture is shown to the viewers, thanks to the current exhibition in Turin.

Bibliography
Kozakiewicz 1972 vol. 2, 132ff., n. 167; ***Walther 1995***, 42ff., fig. 10; **Bernardo Bellotto *2001***, 167ff., n. 46; ***Weber 2004***, 88, fig. 11; **Wunschbilder *2009***, 152ff., n. 3; **Bernardo Bellotto *2011***, 110, n. 177.

Deutsche Version
Kunsthistorische Notiz

Bellottos Ansicht des Neumarkts mit der ersten Gemäldegalerie in Dresden

*Die Veduten von Bernardo Bellotto (genannt Canaletto) ermöglichen dem Betrachter eine regelrechte Zeitreise. Dank ihrer herausragenden künstlerischen Qualität und hohen historischen Präzision laden sie in eine vergangene Epoche ein. So stammen von der Hand Bellottos die wichtigsten Ansichten, die bis heute unsere Vorstellung von dem Aussehen der augusteischen Residenzstadt prägen. Dazu zählt natürlich zu allererst „Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke" (**Kozakiewicz 1972**, vol. 2, ss. 115 sgg., n. 146;* **Bernardo Bellotto *2011***, *s. 105, n. 2;* ***Bendfeldt 2011;*** **Henning *2011a*)**. Von zentraler Bedeutung ist daneben aber auch das jüngst mit großzügiger Unterstützung der Intesa Sanpaolo restaurierte Gemälde mit der Ansicht des Neumarkts. Denn es zeigt nicht nur die Frauenkirche im Zentrum von Dresden, sondern auch eines der wichtigsten Bauprojekte des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II., nämlich die neue Gemäldegalerie. Die große Relevanz, die dieses Gemälde für den Zyklus der Stadtansichten Bellottos einnahm, kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass er selbst in der königlich-kurfürstlichen Kutsche über den Neumarkt fährt.*
Bellottos Gemälde erschließen eine Epoche, die von Friedrich August I., genannt August der Starke (1670-1733), und seinem Sohn Friedrich August II. (1696-1763) geprägt wurden - beide waren Kurfürsten von Sachsen und Könige in Polen. Gerade für eine Stadt wie Dresden sind diese Gemälde echte Botschafter der Vergangenheit, denn nicht nur die umfangreichen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, sondern schon der Siebenjährige Krieg, der noch während Bellottos Aufenthalt in Dresden ausbrach, hinterließ seine martialischen Spuren. Umso wichtiger sind Bellottos gemalte Ansichten, die authentische Blicke in die Vergangenheit ermöglichen.

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

Bellotto und die Vedutenmalerei

Bellotto wurde von seinem Onkel Canaletto, der eigentlich Giovanni Antonio Canal hieß, ausgebildet. Canaletto war damals der berühmteste Vedutenmaler seiner Zeit. Dabei war die Vedutenmalerei in Italien eine noch recht junge Erfindung. Auch wenn schon im ausgehenden Mittelalter vereinzelt Stadtansichten als Hintergründe in Gemälden und Fresken auftauchten, so wurde südlich der Alpen die Stadt als solche weder in der Renaissance noch im Barock als eigenständiges Motiv für würdig erachtet. Ganz anders dagegen nördlich der Alpen, wo insbesondere in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts Stadtpanoramen und innerstädtische Darstellungen eine immer größere Popularität gewannen. So war es auch ein holländischer Künstler, und zwar der aus der Nähe von Utrecht stammende Gaspar van Wittel, der um 1680 in Rom die ersten Veduten zu malen begann. Die früheste Ansicht von Venedig, die von diesem Künstler überliefert ist, datiert aus dem Jahr 1697 (Madrid, Museo del Prado). Einheimische Künstler der Serenissima griffen diese Gattung auf, wobei Luca Carlevarijs der erste war, der sich fast ausschließlich der Darstellung von Venedig-Ansichten verschrieb. Doch der um eine Generation jüngere Canaletto sollte bald den Markt beherrschen.
*Um 1735 dürfte der junge Bellotto mit der Ausbildung in der Werkstatt seines Onkels in Venedig begonnen haben. Gesichert ist, dass er 1738 – mit 16 Jahren – in die venezianische Gilde der Maler (*Fraglia dei Pittori*) aufgenommen wurde. Anfang der 1740er Jahre unternahm Bellotto mehrere*

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

Studienreisen; zunächst in die Umgebung von Venedig und Parma, dann auch nach Florenz, Lucca und Rom sowie schließlich in die Lombardei. Ein wichtiges Sprungbrett für seine Karriere war 1745 der Auftrag von König Carl Immanuel III., Veduten von Turin zu malen. Denn tatsächlich sollte sich Bellottos weitere Entwicklung an verschiedenen Höfen in Europa abspielen.

Bellotto in Dresden

Nur zwei Jahre später – 1747 – verließ Bellotto Venedig in Richtung Dresden (Zu Bellotto in Dresden siehe unter anderem ***Walther 1995***; ***Rizzi 1996****, ss. 28 sgg;* ***Weber 2004***; ***Henning 2011a***; ***Henning 2011b***; ***Wagener 2014****, ss. 121 sgg). Wahrscheinlich im Juli machte er sich gemeinsam mit seiner Frau, seinem fünfjährigen Sohn Lorenzo und dem Diener Francesco Checo in Venedig auf die Reise – er sollte seine Geburtsstadt niemals wieder betreten. Dresden, Wien, München und Warschau wurden seine neuen Wirkungsorte.*

*Dresden war damals einer der künstlerisch anziehendsten Höfe in Europa. Das große kulturelle Vorbild war Venedig (****Venedig - Dresden 2010****). Schon August der Starke, der Vater des amtierenden Kurfürsten, hatte Sänger, Musiker, Librettisten, Bühnenbildner und Künstler aus der Serenissima an die Elbe holen lassen, darunter die Maler Giovanni Antonio Pellegrini und Gaspare Diziani. Selbst Gondelbauer waren hier tätig, um den sächsischen Fluss zu einem zweiten Canal Grande zu formen. Auch im Stadtbild versuchte man sich an Venedig zu orientieren. Wie in Bellottos Veduten zu sehen, beeinflusste die Kuppel der venezianische Kirche Santa Maria della Salute den Bau der Frauenkirche oder galt die Elbbrücke als sächsischer „Ponte di Rialto". Die Dynamik des Hofes von Friedrich August II. mit seinen großen Investitionen in die Künste muss für einen Maler wie Bellotto, der zum damaligen Zeitpunkt vollständig ausgebildet war und sein Stil gefunden hatte, sehr verlockend gewirkt haben.*

Im Vergleich zu den Gemälden der in Dresden ansässigen Künstler ist ersichtlich, dass Bellotto seine Veduten mit einem ganz anderen konzeptuellen und künstlerischen Ansatz schuf. 1748 wurde Bellotto zum Hofmaler ernannt. Signifikanterweise nahm er sofort eine herausragende Stellung ein, denn sein Gehalt von jährlich insgesamt 1750 Talern ist im Vergleich zu den Gehältern seiner Malerkollegen ausgesprochen hoch. Zudem wurde Bellotto bei seiner Ernennung eine mit Edelsteinen besetzte Tabakdose mit 300 Louisdor überreicht. Seinen Rang am Dresdener Hof dokumentiert sich auch in den Patenschaften, die sich im Laufe der folgenden Jahre bei der Taufe seiner vier Töchter zur Verfügung stellten: Premierminister Graf Brühl mit seiner Frau, Kurfürst Friedrich August II. und Maria Josepha, Kurprinz Friedrich Christian und Maria Antonia sowie Pinz Franz Xaver und Prinzessin Maria Christina.

Als Hofmaler arbeitete Bellotto vor allem für den sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. Für diesen Herrscher entstand jeweils die erste Fassung der Ansichten von Dresden und Umgebung. Als Format wurde in der Regel das große, repräsentative Maß von circa 132 mal 230 Zentimeter verwendet, das Bellotto bereits 1745/46 in Verona verwendet hatte. Interessanterweise schuf er aber auch für den Premierminister Graf Brühl eine eigenhändige Wiederholung der für den Herrscher gemalten Veduten, und zwar in der gleichen Größe wie die Urfassung (Die Wiederholung der Ansicht vom Neumarkt mit der Gemäldegalerie, die Bellotto für Brühl schuf, befindet sich in Sankt Petersburg, Ermitage; ***Kozakiewicz 1972****, vol. 2, s. 132, n. 168;* **Bernardo Bellotto** ***2005****, s. 91 ff., n. 11;* **Canaletto. Bernardo Bellotto** ***2014****, ss. 232 ff., n. 41;* **Bellotto e Canaletto** ***2016****, s. 200 f., n. 68).*

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

Das hier ausgestellte Gemälde stammt aus Bellottos erstem Dresdener Aufenthalt. Es gehört zur Serie des Kurfürsten Friedrich August II. In den ersten 11 Jahren an der Elbe schuf er für diesen Kurfürsten 14 Ansichten von Dresden und 11 von Pirna, einer Garnisonsstadt einige Kilometer elbaufwärts gelegen. Da er 21 dieser Werke für den Premierminister Heinrich Graf von Brühl in dem gleichen Bildformat eigenhändig wiederholte, muss der Künstler alle 12 Wochen solch eine große Leinwand vollendet haben. Davon abgesehen schuf er in dieser Zeit auch noch eine Reihe an Repliken für private Auftraggeber und vervielfältigte seine Veduten in Form von Kupferstichen für den großen Markt.

Sicherlich lag Bellottos Veduten, die er von Dresden und der Umgebung anfertigte, ein genaues Programm zugrunde. Leider ist bislang keine Quelle bekannt, die Aufschluss geben würde über den Ort, für den der Zyklus geschaffen wurde. In Frage könnten das Dresdener Residenzschloss, aber auch andere Schlösser wie Hubertusburg oder Moritzburg kommen. Ebenso könnten Bellottos Veduten aber auch für Warschau gedacht gewesen sein, dem Residenzort von Friedrich August II. (als König August III. in Polen). Einzig die Werke selber geben einen gewissen Hinweis darauf, dass sie wahrscheinlich als Bildpaare konzipiert wurden ***(Weber 2004).*** *So ist davon auszugehen, dass als Gegenstück zu dem hier ausgestellten Bild die Ansicht „Der Neumarkt in Dresden von der Moritzstrasse aus" konzipiert wurde (**Kozakiewicz 1972**, vol. 2, s. 135, n. 170;* **Bernardo Bellotto** ***2011***, *s. 111, n. 8).*

Somit zeigt dieses Bildpaar den Neumarkt aus der Perspektive von zwei fast diametral gegenüberliegenden Standorten.

Neben den schon genannten Ansichten von Dresden und Pirna schuf Bellotto auch fünf Veduten von der Festung Königsstein. Ob ursprünglich noch weitere Ansichten von herrschaftlichen Repräsentationsorten geplant waren, wie zum Beispiel Moritzburg, Pillnitz oder das Jagdschloss Hubertusburg, ist unbekannt. Es ist wohl davon auszugehen, dass Bellotto seinen Zyklus in Sachsen nicht vollenden konnte, denn mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges 1756 zwischen Preußen und Österreich endete auch seine Arbeit an den Veduten. Für Bellotto wurde in den folgenden Jahren die Auftragslage prekär, weshalb er in zwei Residenzstädte reiste, die verwandtschaftlich eng mit dem sächsischen Kurfürsten verbunden waren: 1759 fuhr Bellotto nach Wien an den Hof der Kaiserin Maria Theresia, von dort reiste er 1761 nach München zu Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern. In beiden Orten schuf er eine ganze Reihe an Veduten.

Ende 1761 kehrte Bellotto nach Dresden zurück. In diesem zweiten Dresdner Aufenthalt lebte der Künstler in einer äußerst angespannten Lage. Als nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 seine beiden Hauptförderer Friedrich August II. und Premierminister Brühl starben, musste Bellotto sich nach neuen Einnahmemöglichkeiten umsehen. Vornehmlich entstanden nun Allegorien und Capricci. 1764 erhielt er eine Stelle an der neugegründeten Dresdener Kunstakademie, jedoch wurde er nur in einer untergeordneten Funktion als Lehrer für Vorkurse in Perspektive für die Studenten der Landschaftsmalerei und Architektur angestellt. Die Zeiten des augusteischen Rokoko waren unwiderruflich vorbei. Gegen Ende des Jahres 1766 bat Bellotto um eine neunmonatige Beurlaubung, um nach St. Petersburg zu reisen. Er wollte dort am Hofe von Katharinas II. nach einer neuen Anstellung suchen. Doch auf dem Weg dorthin machte er in Warschau Station, wo er in Gestalt des polnischen Königs Stanisław August Poniatwoski einen neuen Mäzen fand. 1768 zum Hofmaler ernannt, arbeitete Bellotto bis zum Ende seines Lebens in Warschau, wo der am 17. Oktober 1780 starb.

Bellottos Ansicht des Neumarkts mit der Gemäldegalerie

Die hier ausgestellte Vedute ist die erste innerstädtische Ansicht, die Bellotto von Dresden schuf. Der Künstler blickt über den Neumarkt in Richtung Osten. Dieser Platz hatte sich seit Mitte des 16. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten wirtschaftlichen Zentren der Stadt entwickelt. Die Frauenkirche, die George Bähr 1726 bis 1743 errichtete, bestimmt die Silhouette der Ansicht mit ihrem 95 Meter hohen Kuppel. Doch nicht weniger prominent steht am linken Bildrand die Gemäldegalerie mit ihrer doppelläufigen Treppe. Vor der Frauenkirche sieht man links eine Reihe an Bürgerhäusers, rechts die Altstädter Wache. Letztere wurde 1715 erbaut, da sich in Dresden dauerhaft zwei Regimenter aufhielten. Ganz am rechten Bildrand ist das alte Gewandhaus zu erkennen, das Paul Buchner 1591 errichtet hatte. Hier hatten nicht nur die Tuchmacher, Fleischer und Schuster ihre Verkaufsstände, sondern im Obergeschoß tagten auch die Landstände und es wurden Schauspielaufführungen und Feste veranstaltet. Die Art und Weise, wie Bellotto dieses Gewandhaus in das Bild hineinkomponierte, ist ein Beispiel für seine künstlerische Freiheit, von topographischen Gegebenheiten gegebenenfalls auch abweichen zu können. Denn der Künstler hat das

Dopo il restauro, particolare
The painting following the conservation treatment, detail
Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

Gewandhaus ganz weit nach rechts aus dem Bild herausgeschoben, und zwar so weit, bis er einen Durchblick nach rechts hinten in die Pirnaische Gasse (heute: Landhausstraße) erreicht hatte (Zu Bellottos Kompositionstechnik s. ***Schütz 2005****;* ***Groh 2011****). Eigentlich hätte Bellotto von seinem Standpunkt aus diese Straße nicht einsehen können. Tatsächlich hätte das Gewandhaus sogar einen Teil der Altstädter Wache verdeckt. Doch um dem Platz mehr Tiefe und damit der Ankunft der königlich-kurfürstlichen Kutsche eine großzügigere Bühne zu verleihen, änderte Bellotto die Wirklichkeit zugunsten der gemalten Überzeugungskraft um. Wichtiger als die fantasielose Kopie der Realität war ihm hier die ästhetische Wirkung. Dabei ist zudem interessant, dass der Maler diese Vedute als Historiengemälde angelegt hat (Zur Vedute als Historienmalerei siehe jüngst* ***Kerber 2017****). Dabei ist allerdings kein konkretes geschichtliches Ereignis gemeint, sondern der Auftritt des sächsischen Kurfürsten. Denn aus der Pirnaischen Gasse kommend fährt die königlich-kurfürstliche Staatskarosse über den Platz, begleitet von Reitern und weiteren Kutschen. In der sechsspännigen, von Schimmeln gezogenen Staatskarosse sitzt Kurfürst Friedrich August II. Aus diesem Grund haben die Soldaten vor der Altstädter Wache Stellung bezogen. Es dürfte kein Zufall sein, dass der Kurfürst hier in Richtung der Gemäldegalerie fährt. Denn die Nähe, die Bellotto hier zwischen Friedrich August II. und dessen Gemäldesammlung postuliert, entsprang nicht bloß einer Wunschvorstellung des venezianischen Künstlers. Vielmehr kommt hier programmatisch die Bedeutung der Gemäldegalerie zum Ausdruck, die eine zentrale Rolle in der höfischen Repräsentation spielte. Nur wenige Jahre zuvor, 1746, war sie durch den Ankauf von hundert Meisterwerken aus der Galerie des Modeneser Herzogs Francesco III. d'Este auf ein europäisches Niveau gehoben worden. Das Gebäude der Galerie, das von Paul Buchner ursprünglich 1586 bis 1591 als Stallgebäude für die repräsentativen Pferde und Kutschen errichtet worden war und das zu den wichtigste Renaissancegebäuden der Stadt zählte, war unter dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. 1744/46 von Johann Christian Knöffel zu einer Gemäldegalerie umgebaut worden, die sich im ersten Stock hinter den großen Rundbogenfenstern befand. Hier fand die Sammlung an Gemälden, deren Grundstock auf die um 1560 eingerichtete Kunstkammer zurückgeht, erstmals einen ihrem Rang entsprechende Unterbringung. Die Bedeutung der Darstellung dieses Museums wird verständlich, wenn man sich klar macht, dass kein anderer Herrscher so systematisch und kennerschaftlich Gemälde sammelte wie Friedrich August II. Dass Bellotto in dieser Vedute seinen Auftraggeber in Szene setzte, dürfte also alles andere als Zufall sein. Der venezianische Künstler erweist gewissermaßen der Gemäldegalerie dieses Herrschers seine Reverenz. Sein künstlerisch geschultes Auge wird gewusst haben, welche Qualität diese Sammlung – mit ihrem Schwerpunkt in der italienischen Malerei – vereint.*

*Die Vedute ist wahrscheinlich 1749 entstanden. Zumindest ist mit diesem Jahr Bellottos Grafik dieser Ansicht datiert (***Kozakiewicz 1972****, vol. 2, s. 132 ff., n. 169;* **Bernardo Bellotto detto il Canaletto** ***1999****, s. 88 f., n. 13;* **Bernardo Bellotto** ***2011****, s. 124, n. 25;* ***Succi 2011****, s. 127 ff., n. 43). Somit dürfte das Gemälde in diesem oder dem vorhergehenden Jahr entstanden sein. Die erste Inventarisierung der Vedute geschah in einem heute verlorenen Inventar, doch lässt die Nummer auf eine Inventarisierung in den Jahren 1748/49 schließen (****Weber 2004*** *s. 100, Anhang II).*

Falls Bellotto allerdings gehofft haben sollte, dass seine Veduten in der im Bild dargestellten Gemäldegalerie ausgestellt werden sollten, so wurde er enttäuscht. Denn fast alle seiner Veduten wurden erst 1834 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, als sie in der sogenannten „Galerie vaterländischer Prospekte" [Galerie der heimischen Ansichten] aufgehängt wurden (Zur Sammlungsgeschichte der Gemälde von Bellotto in Dresden: ***Henning 2011a****, ss. 16 ff.). Dazu gehörte auch das hier ausgestellte Werk. Gemeinsam mit den anderen Stadtansichten Bellottos wurde sie dann 1855 in die neue, nach Plänen von Gottfried Semper erbaute Gemäldegalerie am Zwinger überführt, wo sie seitdem einen wichtigen Platz in der Dauerausstellung einnahm.*

Gemeinsam mit den anderen Werken, die Bellotto während seines ersten Aufenthalts in Dresden schuf, markiert diese Vedute einen Höhepunkt im Schaffen dieses Künstlers. Sie darf nicht verwechselt werden mit einer fotografischen Aufnahme, die nur eins zu eins abbilden kann, was der Fotograf (oder Handybesitzer) vor der Linse sieht. Bellottos Vedute ist ein Kunstwerk, das mit künstlerischen Mitteln gestaltet wurde. Dabei verband der Maler auf einmalige Weise die Präzision in den Details der Architektur mit einer lebensvollen Beschreibung des Alltags und einer nuancenreichen Lichtregie, so dass der Betrachter vor seinen großen Leinwänden wie selbstverständlich am Leben der vergangenen Epoche teilzunehmen vermag. Dank der grundlegenden Restaurierung, die 2016/18 in der Gemälde-Restaurierungswerkstatt der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden durchgeführt wurde, ist die hohe Qualität der Malerei und ihre suggestive Wirkung jetzt wieder zu erleben. Mit der vorliegenden Ausstellung kehrt diese Vedute erstmals wieder in die Öffentlichkeit zurück.

Bibliographie

Kozakiewicz 1972*, 2, s. 132 ff., n. 167;* ***Walther 1995****, s. 42 ff., fig. 10;* **Bernardo Bellotto** ***2001****, s. 167 ff., n. 46;* ***Weber 2004****, s. 88, fig. 11;* **Wunschbilder** ***2009****, s. 152 sgg., n. 3;* **Bernardo Bellotto** ***2011****, s. 110, n. 177.*

Relazione di restauro

La veduta del Mercato nuovo dallo Jüdenhof, con la Gemäldegalerie sulla sinistra e la Frauenkirche in posizione centrale, si annovera tra i soggetti più noti appartenenti al ciclo dei dipinti di Dresda di Bernardo Bellotto. Dopo svariati decenni di esposizione ininterrotta presso la Gemäldegalerie Alte Meister, il dipinto necessitava di un esteso restauro; risultavano evidenti, in primo luogo, significativi sollevamenti e piccoli distacchi della pellicola pittorica (figg. 1-2). Inoltre, una vernice opaca e ingiallita comprometteva la percezione dei contrasti cromatici e di alcuni minimi e accurati particolari della pittura. A un primo sguardo i precedenti ritocchi non risultavano quasi avvertibili, l'analisi in fluorescenza ultravioletta aveva tuttavia evidenziato un reticolo di numerosi piccoli ritocchi nella parte raffigurante il cielo, lungo l'area interessata dalla *craquelure*: ciò costituiva un indizio del fatto che la superficie, in quel settore del dipinto, dovesse aver subito pesanti abrasioni. Ulteriori indagini avevano evidenziato l'instabilità dei bordi della tela e delle foderature effettuate fino a quel momento, che rendevano necessari profondi interventi conservativi del supporto pittorico.

L'esteso programma di restauro ha preso avvio con la rimozione della vernice (figg. 3-4). Sulla scorta dei test di solubilità è stato possibile sciogliere progressivamente, dopo una breve fase di rigonfiamento, i diversi strati di vernice (in parte costituita anche da cera) con l'impiego di etanolo. L'utilizzo mirato dell'etanolo allo stato puro, senza l'aggiunta di un solvente apolare che avrebbe avuto un effetto mitigante, e del conseguente maggiore potere solvente ha avuto lo scopo di ridurre l'azione meccanica durante il procedimento di rimozione della vernice. L'impiego di un agente gelificante – attraverso il quale il rigonfiamento provocato dal solvente può essere limitato al livello della superficie, evitando cioè che il solvente stesso penetri a fondo nel dipinto – non è stato possibile a causa dell'affiorare della *craquelure* e delle decoesioni della pellicola pittorica che facilmente l'avrebbero accompagnata. Dopo la rimozione della vernice le effettive condizioni della superficie sono diventate visibili. Oltre ai più recenti e relativamente piccoli distacchi della pellicola pittorica nella parte inferiore del dipinto, sono venute alla luce singole lacune stuccate di vecchia data, soprattutto nella parte occupata dagli edifici architettonici e in primo piano. Al contrario, il cielo lungo la *craquelure* si è rivelato parzialmente, ma pesantemente, abraso e sono emersi numerosi e piccolissimi distacchi della pellicola pittorica in corrispondenza delle intersezioni ad angolo delle linee di crettatura. La rimozione della vernice ha evidenziato colori con tonalità decisamente più fredde, un contrasto cromatico maggiore e una migliore definizione delle forme.

Il *ductus* della pittura nonché le soluzioni pittoriche più ingegnose, come le piccole incisioni praticate sulle stesure dei colori, sono risultate di nuovo chiaramente leggibili.

Tuttavia l'effetto cromatico che il dipinto ha oggi non corrisponde alle tonalità originarie volute da Bellotto. Le tonalità di blu mostrano segni evidenti di invecchiamento della luminosità cromatica. Per il cielo Bellotto aveva utilizzato il blu di Prussia, un pigmento all'epoca relativamente nuovo; ma il blu di Prussia è poco fotostabile e l'intensità diminuisce con relativa rapidità, quindi nel corso del tempo l'area del dipinto occupata dal cielo si è notevolmente sbiadita. Questo processo è documentato dalla presenza di tonalità di blu più accese sui bordi, le quali si sono conservate perché sono rimaste coperte. Si tratta di alterazioni che permangono e non permettono restituzioni cromatiche.

Una caratteristica importante che interessa l'intera superficie del dipinto è la *craquelure*: la pellicola ha risentito di tensioni in modo decisamente marcato e diffuso, e ciò dipende sia dalla tecnica pittorica sia dalla struttura dell'opera. Lungo i tracciati delle crettature, il film pittorico era sollevato e in parte leggermente lacerato.

1. Prima del restauro, particolare dello stato di conservazione, particolare
1. The painting prior to the conservation treatment, detail
1. Das Gemälde im Zustand nach der Restaurierung, Detail

Queste aree erano particolarmente a rischio di decoesione o potevano anche verificarsi, nel peggiore dei casi, veri e propri distacchi, se la pellicola pittorica fosse stata sottoposta a movimenti (dovuti a oscillazioni di temperatura o vibrazioni).

Una fase importante del programma di restauro ha riguardato l'analisi di tutta la superficie del dipinto e il consolidamento delle aree a rischio di decoesione. Il consolidamento è stato effettuato con l'impiego di colla di storione al 7% (7 g di colla per 100 ml di acqua) e in condizioni di calore e pressione moderati. Il consolidamento ottenibile era tuttavia circoscritto: la penetrazione della colla di storione era molto difficile, inoltre questi interventi ci inducevano a rinunciare a causa di indurimenti della pellicola pittorica evoluti in microscopiche frantumazioni lungo i tracciati delle crettature, frantumazioni che rappresentano un ulteriore indebolimento dello strato pittorico e lo mettono a rischio. Un consolidamento soddisfacente si è ottenuto solo nelle aree del dipinto in cui la colla è ben penetrata, e comunque anche qui soltanto entro un certo limite. La *craquelure* rimane, nonostante l'intervento, molto marcata, parzialmente aperta e a rischio di futuri deterioramenti.

Le lacune riscontrate sono localizzate soprattutto in primo piano e nelle parti del dipinto occupate dagli edifici architettonici. Al contrario, il cielo è caratterizzato da abrasioni e numerosi minuscoli distacchi in corrispondenza delle intersezioni ad angolo delle linee di crettatura. Un antico segno di degrado, che si presenta sotto forma di una lacuna di grandi dimensioni, si riscontra sul lato superiore del dipinto ed è presumibilmente riconducibile a una perforazione (fig. 5).

Il restauro ha previsto l'eliminazione delle vecchie stuccature, ricostruite con una base a gesso e colla, quindi strutturate in conformità alla pellicola pittorica circostante. Il ritocco è stato eseguito perlopiù con tempere a *gouache* e intensificato nella misura in cui consistenza e aderenza al colore si avvicinavano all'originale (fig. 6). Il corposo intervento di ritocco effettuato con tempere a *gouache* è stato mirato a ottenere il migliore adeguamento cromatico possibile già prima dell'applicazione della vernice, in modo tale che, a conclusione di tutti gli interventi, i ritocchi e la vernice reagiscano all'invecchiamento in modo uniforme. La definitiva e ottimale armonizzazione cromatica dei singoli ritocchi è avvenuta, riducendone al minimo l'impiego, mediante prodotti Gamblin (Conservation Colors) sulla vernice.

Il supporto pittorico originale è oggi stabilizzato con una foderatura in colla di pasta del XIX secolo; alla stessa datazione risale anche la sosti-

2. Particolare del cavallo davanti alla carrozza del re; le aree, che presentano ora parziali minuscoli distacchi, erano fortemente danneggiate prima del restauro
2. Detail of the horse in front of the king's carriage. The areas now affected by partial and very limited delamination were severely damaged before the conservation treatment
2. Detail des Pferdes vor der Kutsche des Königs; diese partiellen kleinteiligen Ausbrüche waren akute Schäden vor der Restaurierung

tuzione del telaio originale con uno estensibile un po' più grande, tanto che le estremità originali della tela occupano parzialmente la superficie del dipinto. La trama della stoffa della foderatura è molto sottile e oggi, a causa dell'invecchiamento, instabile. Una foderatura degli anni Ottanta avrebbe dovuto contribuire a una stabilizzazione, ma non includendo le estremità della tela, aveva generato numerosi strappi lungo le stesse. È stato quindi necessario rifare la foderatura per garantire in maniera durevole un alleggerimento della trazione esercitata sulle estremità. Un intervento, questo, che ha comportato il completo smontaggio del dipinto dal telaio, l'estrazione della cera introdotta nei bordi in occasione di un precedente tentativo di stabilizzazione, la preparazione della foderatura dei bordi stessi e la sua applicazione. Per applicare le strisce di tela, tenendo conto della quantità di cera nelle fibre, è stata ampiamente impiegata la pellicola adesiva BEVA 371.

Per l'intervento finale, cioè quello relativo all'applicazione della vernice, è stata utilizzata resina damar sciolta nella trementina (1 parte di damar per 3 parti di trementina). L'intervento, effettuato con leggere frizioni e per mezzo di tamponi, ha permesso di stendere uno strato molto sottile di vernice – in grado di conferire alla pittura una sufficiente qualità (in termini di contrasto e di lucentezza) – e fa sì che il retro del dipinto sia protetto dalla penetrazione della vernice (attraverso le aperture delle crettature), che viene così ridotta. L'applicazione di uno strato sottile di nuova vernice e l'utilizzo esclusivo di una resina fresca permettono di rallentare l'invecchiamento della resina naturale e quindi, in prospettiva, di evitare un consistente ingiallimento. La montatura della cornice era stata oggetto di interventi e ritocchi già in passato; lo stato della cornice si era conservato ed erano stati eseguiti circoscritti interventi di riparazione, infine era stata anche sottoposta a una vetrificazione protettiva.

Le fotografie che documentano le condizioni del dipinto prima e dopo il restauro evidenziano differenze chiaramente percepibili su tutta la superficie del dipinto stesso, sia a livello di cromaticità che di contrasto. Solo con la rimozione della vernice la chiarezza e il virtuosismo della pittura hanno potuto ritornare a essere inequivocabilmente visibili. Il bianco della nuvola a destra accanto alla Frauenkirche era, prima del restauro, a malapena riconoscibile a causa dell'alterazione del valore cromatico provocata dall'invecchiamento della vernice. Tuttavia, anche al termine dei profondi interventi di restauro, le condizioni generali del dipinto rimangono delicate. La *craquelure* caratteristica di questo dipinto richiede un'accurata e costante sorveglianza. Anche per il futuro, è assolutamente necessario che l'opera non sia sottoposta a forti e prolungate vibrazioni e a oscillazioni climatiche.

Restoration Report

The view of the New Market from the Jüdenhof, with the Gemäldegalerie on the left and the Frauenkirche at the centre, is one of the most famous paintings among Bernardo Bellotto's Dresden series. After many decades of uninterrupted display at the Gemäldegalerie Alte Meister, the painting was in need of an extensive conservation treatment (fig. 1-2). To start with, the work presented significant lifting and limited delamination of the paint layer. Furthermore, the opaque yellowed varnish impaired a correct appreciation of the chromatic contrasts and of some minute details of the painting. On a first examination, previous retouching was almost unnoticeable. However, ultraviolet examination detected a network of small inpaints in the sky area affected by craquelure*: this indicated that the surface in that sector had suffered substantial abrasion. Further tests revealed instability along the edges of the original canvas and on the perimeter of the relining canvas, a condition that required a comprehensive treatment on the painting support.*

The extensive conservation treatment started with the removal of the varnish (fig. 3-4). Solubility tests were carried out and, after a brief swelling phase, the various layers of varnish (which included a percentage of wax) could be progressively dissolved with the use of ethanol. The targeted use of pure ethanol, without the addition of a non-polar solvent that would have mitigated its solvent action, was aimed at reducing the mechanical action on the surface during the actual varnish-removal process. The use of a gel-agent to restrict the solvent's swelling effect only to the surface (to avoid the solvent reaching the ground layer) was not possible due to the craquelure *and to the loss of cohesion of the paint layer that might have followed. After the varnish was removed, the actual conditions of the surface were visible. Besides the more recent and relatively limited delamination of the painting surface in the lower part of the picture, old stucco-filled lacunae appeared, especially in the areas with the buildings and in the foreground. On the*

3. Durante il restauro, rimozione della vernice
3. The painting during the removal of the varnish
3. Gesamtaufnahme des Gemäldes während der Firnisabnahme

contrary, the sky in the area affected by craquelure *appeared to be partially yet heavily abraded with several very small delaminations of the pictorial layer at the vertices, or the intersections between cracks. The varnish removal unveiled the colours' distinctively colder tones as well as the painting's greater chromatic contrast and sharper shape definition. The ductus of the painter's brushwork as well as his most remarkable pictorial solutions, namely the slight "incisions" in the colour surface, also became clearly visible. The painting's present chromatic effect however does not correspond to Bellotto's original intentions. The chromatic luminosity of the shades of blue has clearly aged. For the sky Bellotto used Prussian blue, a pigment that was relatively new at the time but that has limited light stability, which caused its rather rapid loss of intensity and the visible fading of the sky area. This process is confirmed by the brighter blue on the edges of the painting that have remained covered. These alterations are permanent and cannot be ameliorated.*

Craquelure *is considerable across the entire painting surface: the paint layer has suffered marked and widespread tensions, due to the painting technique and to the artwork's structure. Along the cracks, the pictorial surface has lifted and slightly lacerated. The conditions of these areas were particularly critical and could have led to loss of cohesion or even actual delamination, should the paint layer have been subjected to movement (due to temperature variations or vibrations.)*

An important phase of the conservation programme consisted in the analysis of the entire surface of the painting and in the consolidation of the areas that could be affected by a loss of cohesion. To this effect sturgeon glue in a 7g per 100ml ratio was applied, in moderate heat and pressure conditions. However, the level of consolidation that could be achieved was limited: the penetration of the sturgeon glue proved difficult. Furthermore, this operation caused the hardening of the paint layer leading to microscopic losses along the cracks that further weakened and endangered the colour layer. A satisfying level of consolidation was obtained only in those areas where the glue could penetrate well and even in these areas only to a certain range. Despite the treatment, the craquelure *remains very marked and partially open, and is at risk of worsening in the future.*

The lacunae are mainly in the foreground and in the area with buildings. On the contrary, the sky is marked by abrasions and numerous very small delaminations at the vertices (intersections between cracks). A lacuna of considerable size – an old sign of decay probably caused by a perforation – was found in the upper side of the painting (fig. 5). The old stucco was removed and replaced with a plaster and glue base to match the surrounding pictorial layer. Inpainting was carried out mainly with gouache and intensified whenever necessary in order to resemble the original texture and colour. The substantial gouache inpaints were aimed at obtaining the best possible adjustment of the chromatic composition, even before applying the varnish, so that inpaints and varnish will age uniformly (fig. 6). The final chromatic adjustments to reach the best possible harmonising of the inpaints were carried out with a minimum use of Gamblin (Conservation Colors) on the varnish.

A nineteenth-century starch-paste lining currently stabilises the original canvas; to that same period dates the replacement of the original strainer with a slightly larger stretcher, which explains why the original extremities

4. Durante il restauro, particolare della metà destra del dipinto durante la fase di rimozione della vernice; la parte che è stata già oggetto di intervento rivela chiaramente le differenze cromatiche causate dall'ingiallimento della vernice
4. Detail from the right half of the painting during the varnish removal. The treated part clearly shows the chromatic difference caused by the yellowing of the varnish
4. Detail aus der rechten Bildhälfte während der Firnisabnahme; in dem bereits freigelegten Feld zeigt sich deutlich der farbliche Unterschied den die Vergilbung des Firnisses verursacht

of the canvas partially occupy the surface of the painting. Due to its very fine weave and to ageing, the lining has become unstable. Furthermore, in the 1980s, the painting was lined to increase its stability, but this operation was the cause of the many tears along its perimeter since the lining did not cover the entire canvas. For this reason, it was necessary to reline the painting to assure a long-lasting reduction of traction at the extremities. This operation required the complete removal of the painting from its strainer, the removal of the wax that had been inserted along the borders during a previous attempt to stabilise the work, the preparation of the lining for the edges, and its application. To apply the strips of canvas, considering the quantity of wax inside the fibres, the BEVA 371 adhesive film was used extensively.

The final stage of the conservation treatment – varnish application – was carried out with a damar resin in turpentine (1 part damar 3 parts turpentine). The operation, performed with light frictions using cotton swabs, allowed the application of a very fine layer of varnish providing sufficient quality to the painting (in terms of contrast and brightness) while also protecting the rear of the painting by reducing the penetration of the varnish into the craquelure. *The application of such a fine layer of new varnish and the use of only fresh resins will reduce the ageing of the natural resin and therefore avoid substantial yellowing in the future.*

The structure of the frame showed visible signs of previous treatments and retouching. The frame itself had preserved and had been subjected to limited repairs and to a protective glazing.

The photographs documenting the conditions of the painting before and after the conservation treatment highlight noticeable differences across the painting's entire surface, both in terms of chromatic quality and contrast. Only with the removal of the varnish could the clear and virtuoso painting technique be visible once again. Before the treatment, due to the alteration of the chromatic levels and to the ageing of the varnish, the white of the cloud on the right, next to the Frauenkirche, was barely recognisable. Notwithstanding the radical conservation treatment it underwent, the painting's general conditions remain delicate. The craquelure *that characterises this painting must be constantly monitored. It is absolutely necessary that the painting does not undergo any strong or prolonged vibrations and climatic oscillations.*

5-6. Durante il restauro, particolare della lacuna del bordo superiore dopo la stuccatura e l'integrazione e dopo il ritocco a gouache
5-6. The large lacuna of the upper side of the painting after it was stuccoed and integrated (left) and following the gouache inpainting
5-6. Jeweiliges Detail der großen Fehlstelle vom oberen Rand links nach der Kittung und Strukturierung und rechts nach der Gouacheretusche

Restaurierungsbericht

Die Ansicht des Neumarktes vom Jüdenhofe aus gesehen, mit der ehemaligen Gemäldegalerie zur Linken und der Frauenkirche in zentraler Position, gehört zu den bekanntesten Motiven aus dem Dresdner Gemäldezyklus von Bernardo Bellotto. Nach mehreren Jahrzehnten der dauerhaften Präsentation in der Gemäldegalerie Alte Meister bedurfte das Gemälde nun einer umfassenden Restaurierung (Abb. 1–2) Auffallend waren zunächst deutliche Hebungen und bereits eingetretene kleinere Ausbrüche in der Farbschicht. Aber auch ein opaker, vergilbter Firnis störte die Wahrnehmung der Farbkontraste sowie der feinen Details der Malerei erheblich. Alte Retuschen waren zunächst optisch weniger auffällig. Die UV-Untersuchung zeigte allerdings ein Netz aus zahlreichen kleineren Retuschen im Bereich des Himmels entlang des Craquelé´s, was darauf hindeutete, dass die Oberfläche in diesem Bereich stark berieben sein muss. Weitere Untersuchungen wiesen auf eine Destabilisierung der Spannkanten und der bisherige Anränderung, so dass tiefgreifende konservatorische Bearbeitungen am Bildträger des Gemäldes notwendig wurden.

Das umfangreiche Restaurierungsprogramm wurde mit der Abnahme des Firnisses begonnen (Abb. 3–4). Im Ergebnis der Lösemitteltests ließ sich der mehrschichtige Firnis, der zudem einen Wachsanteil besaß, mit Ethanol nach kurzer Quellphase schrittweise lösen. Die Verwendung des reinen Ethanols ohne den Zusatz eines abmildernden, unpolaren Lösemittels nutzt hier bewusst die stärkere Lösekraft, um die mechanische Einwirkung während der Firnisabnahme zu verringern. Die Verwendung eines Geles, mit dem die Quellfähigkeit des Lösemittels an der Oberfläche konzentriert werden kann, ohne dass das Lösungsmittel tief in das Bildgefüge eindringt, war aufgrund des aufstehenden Craquelé´s und der damit einhergehenden möglichen Lockerungen der Farbschicht nicht anwendbar. Nach der Firnisabnahme wird der tatsächliche Zustand der Oberfläche ersichtlich. Neben den jüngsten eher kleinen Farbausbrüchen im unteren Bildbereich zeigen sich vereinzelte alte gekittete Fehlstellen vor allem in der Architektur und im Vordergrund. Dagegen ist der Himmel entlang des Craquelé´s

partiell stark berieben und zeigt zahlreiche kleinste Farbausbrüche an den Craqueléspitzen. Mit der Firnisabnahme wird nun eine deutlich kühltonigere Farbigkeit, ein stärker wahrnehmbarer Farbkontrast und eine Klarheit in den Formen ersichtlich. Der Duktus der Malerei sowie die malerischen Raffinessen, wie vor allem die Ritzungen in der Farbe, sind nun wieder deutlich sichtbar. Allerdings entspricht die Farbwirkung heute nicht der ursprünglichen Farbigkeit wie Bellotto sie gemalt hat. Die Blautöne zeigen deutliche Zeichen der Lichtalterung. Bellotto verwendete für die Himmelsfarbigkeit das für seine Zeit junge Pigment Preußischblau. Preußisch Blau ist nur wenig lichtstabil und verliert relativ schnell seine intensive Farbigkeit. Im Laufe der Zeit kam es zu einer erheblichen Ausbleichung im Bereich des Himmels. Dieser Prozess lässt sich an leuchtenderen Blautönen, die sich unter Abdeckungen im Bereich des Randes erhalten haben, belegen. Diese Veränderungen bleiben und sind auch nicht mehr rückführbar.

Charakteristisch für die Gemäldeoberfläche ist ein deutlich ausgeprägtes Craquelé, das sich über die gesamte Bildoberfläche zieht. Ursache für das markante Craquelé sind Spannungen in der Farbschicht die sich aus der Maltechnik und dem Bildaufbau ergeben. Entlang der Craquelékanten ist die Farbschicht gehoben und partiell leicht geöffnet. In diesen Bereichen können Bewegungen der Farbschicht aufgrund von Klimaschwankungen oder Erschütterungen zu einer Lockerung und im schlimmsten Fall zu Ausbrüchen führen, wie es auch bereits an einzelnen Stellen eingetreten ist. Eine Durchsicht der gesamten Oberfläche und Konsolidierung möglicher Lockerungen war demzufolge ein wichtiger Schritt. Die Festigung erfolgte mit 7%igem Störleim unter Einsatz moderater Wärme und Druck. Es war allerdings nur eingeschränkt eine Festigungswirkung zu erzielen. Einerseits war die Penetration des Leimes kaum möglich und zum Anderen führten die Maßnahmen zum Niederlegen aufgrund der Verhärtungen der Farbschicht zu Mikrorissen entlang der Craquelékanten. Diese Mikrorisse stellen eine weitere Schwächung und Gefährdung der Farbschicht dar. Ein zufriedenstellendes Festigungsergebnis ist nur in Bereichen mit gutem Eindringverhalten des Leimes gegeben und wurde auch auf diese Stellen beschränkt. Das Craquelé bleibt auch nach der Festigung deutlich ausgeprägt, zum Teil geöffnet und ist weiterhin gefährdet. Bestehende Fehlstellen sind vor allem im Bereich der Architektur und des Vordergrundes zu finden. Dagegen ist der Himmel stark durch Bereibungen und zahlreiche kleinste Ausbrüche an den Craqueléspitzen geprägt. Eine ältere Beschädigung, die sich in einer großen Fehlstelle präsentiert, besteht an der oberen Bildkante und ist vermutlich auf einen Durchstoß zurückzuführen (Abb. 5). Die alten Kittungen wurden entfernt, erneut mit Leim-Kreide-Grund aufgebaut und entsprechend der Umgebung strukturiert. Die Retusche erfolgte überwiegend mit Gouache und wurde soweit intensiviert, dass die Dichtigkeit und Farbanpassung dem Original sehr nahe kommt. Die intensive Retusche mit Gouache hat das Ziel, die bestmögliche Farbangleichung bereits unter dem Firnisauftrag zu erzielen, so dass eine gleichmäßige Alterung der Retuschen mit dem Firnis nach Abschluss aller Maßnahmen stattfinden kann. Die endgültige Feinabstimmung einzelner Retuschen erfolgte so reduziert wie möglich mit Gamblin Conservation Colors auf dem Firnis (Abb. 6).

Der originale Bildträger ist heute durch eine Leim-Kleister-Doublierung aus dem 19. Jahrhundert stabilisiert. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch der ursprüngliche Spannrahmen durch einen etwas größeren Keilrahmen ersetzt, so dass die ursprünglichen Spannränder teilweise in der Bildfläche liegen. Das Doubliergewebe ist sehr fein und heute aufgrund der Alterung instabil. Eine Anränderung aus den 1980er Jahren sollte eine Stabilisierung bringen, griff allerdings nicht um die Spannkanten und führte zu mehreren Einrissen entlang derselben. Es war daher notwendig, die Anränderung zu erneuern, um dauerhaft für die Spannränder eine Zugentlastung zu gewährleisten. Das umfasste das komplette Abspannen des Gemäldes vom Keilrahmen, die Extraktion von Wachs, das während einer früheren Stabilisierungsmaßnahme in die Ränder eingebracht wurde, die Vorbereitung der Randanstückung sowie deren Ansetzen. Als Klebemittel für das Ansetzen der Leinwandstreifen wurde, dem Wachsanteil in der Faser Rechnung tragend, BEVA 371 Film dick verwendet.

Für die abschließende Maßnahme des Firnisauftrages wurde Dammarharz, gelöst in Terpentin im Verhältnis 1 T Dammar zu 3 T Terpentin, verwendet. Der Auftrag erfolgte durch Aufreiben mittels eines Ballens. Diese Methode ermöglicht einen besonders dünnen Firnisauftrag mit ausreichenden Kontrast- und Glanzeigenschaften für die Malerei und verringert das starke Eindringen über das geöffnete Craquelé und das Durchschlagen der Firnislösung auf die Rückseite. Die Möglichkeit, den neuen Firnis so dünn aufzubringen und die ausschließliche Verwendung eines frischen Harzes, sind Maßnahmen, die die Alterung des Naturharzes verlangsamen können und so eine starke Vergilbung perspektivisch vermeiden helfen.

Die Fassung des Schmuckrahmens ist bereits in der Vergangenheit stark überarbeitet worden. Dieser Fassungszustand wurde erhalten und nur mittels einzelner kleinerer Ausbesserungen überarbeitet. Der Rahmen erhielt eine Sicherheitsverglasung.

Betrachtet man nach Abschluss der Restaurierung die zwei Zustandsaufnahmen vor und nach der Restaurierung so ist der Unterschied in der Farbigkeit und im Farbkontrast auf der gesamten Bildoberfläche deutlich wahrnehmbar. Die Klarheit und Virtuosität der Malerei konnte erst durch die Firnisabnahme wieder uneingeschränkt lesbar gemacht werden. Das Weiß der Wolke rechts neben der Frauenkirche war vor der Restaurierung aufgrund der Farbwertverschiebung, die der gealterte Firnis verursacht hatte, kaum erkennbar. Dennoch bleibt auch nach Abschluss der grundlegenden Restaurierung der Allgemeinzustand des Gemäldes empfindlich. Das für das Gemälde charakteristische Craquelé bedarf einer intensiven Überwachung. Starke und langanhaltende Erschütterungen sowie der direkte Einfluss von Klimaschwankungen müssen auch auf Weiteres unbedingt vermieden werden.

70. Pietro Piffetti
(Torino, 1701-1777)
Paliotto d'altare
1749

tecnica/materiali
supporto ligneo in pioppo e noce, lastronatura in palissandro, in avorio inciso e policromo, in tartaruga, in tartaruga incisa e policroma, in madreperla incisa e policroma, madreperla con taglio a *cabochon*, lapislazzuli, occhio di tigre, diaspro, ottone in lastra e filetti, legno intagliato e argentato, avorio scolpito, ferro (staffe di supporto del baldacchino)

dimensioni
490 × 215 cm (contromensa: 104,5 × 278,4 × 5 cm; laterale sinistro: 193,3 × 177 × 3,5 cm; laterale destro: 190 × 179 × 3,2 cm; base di croce: 32 × 27,6 × 24,4 cm; croce: 87,5 × 37,5 × 1,1 cm; scultura del Cristo: 29 × 13 × 4 cm; controtabernacolo: 113, 5 × 146 × 9,5 cm; baldacchino: 75 × 46 × 9,5 cm)

iscrizioni
sul retro del telaio: «ANNO DOMINI MDCCXLIX CONGR. ORAT. TAURIN. SAECULARI PRIMO RERUM SAC. PREFECTO P. IO. BAPTI PREVER PETRUS PIFFETTI OPUS HOC INVENIT ET FECIT»

provenienza
Torino, chiesa di San Filippo Neri

collocazione
Torino, chiesa di San Filippo Neri

scheda storico-artistica
Mario Epifani

relazione di restauro
Stefania De Blasi, Paolo Luciani, Francesca Coccolo, Bianca Ferrarato, Valentina Tasso

restauro
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Michela Cardinali (direttore tecnico), Paolo Luciani (responsabile dell'intervento), Francesca Coccolo, Lorenzo Dutto, Bianca Ferrarato, Andrea Minì, Valentina Tasso, Francesca Zenucchini (pulitura laser)

con la direzione di Stefania De Blasi (Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"), Mario Epifani (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino)

indagini
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Marco Nervo (referente delle attività diagnostiche, indagini chimico-fisiche), Anna Piccirillo (indagini chimico-fisiche); Daniele Demonte e Paolo Triolo (documentazione fotografica, diagnostica per immagini); Università di Torino, Dipartimento di Chimica: Dominique Scalarone (indagini chimiche); Università di Torino, Dipartimento di Fisica: Alessandro Lo Giudice (indagini fisiche); Soprintendenza della Regione Autonoma della Valle d'Aosta, Laboratorio Analisi Scientifiche: Dario Vaudan e Simonetta Migliorini (indagini fisiche); Istituto Nazionale di Fisica Nucleare - Laboratori Nazionali del Sud: Paolo Romano (XRF mapping); Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali: Claudia Caliri (XRF mapping)

documentazione grafica
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Bianca Ferrarato

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il Paliotto di San Filippo Neri è uno dei rari arredi realizzati dall'ebanista torinese Pietro Piffetti per un edificio ecclesiastico. Questo straordinario apparato – composto da cinque elementi assemblati (una contromensa, due ali laterali, un controtabernacolo e un Crocifisso all'interno di un baldacchino) – fu concepito per l'altare maggiore della chiesa torinese dedicata al fondatore della Congregazione dell'Oratorio.
Il sacerdote fiorentino Filippo Neri (1515-1595), che aveva ottenuto il riconoscimento della Congregazione da papa Gregorio XIV nel 1575, fu canonizzato da Gregorio XV nel 1622. Gli Oratoriani (o Filippini) conobbero tra Sei e Settecento una forte espansione in Europa, in America Latina e in India; a Torino essi si erano insediati fin dal 1648, ma solo nel 1675 avevano ottenuto dalla 'Madama Reale' Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, vedova del duca Carlo Emanuele II e reggente per il figlio Vittorio Amedeo II, l'attuale sede nel centro cittadino. La chiesa torinese di San Filippo Neri, inizialmente progettata da Guarino Guarini, fu ricostruita, in seguito un crollo avvenuto nel 1714, su progetto dell'architetto di corte Filippo Juvarra, ma portata a termine solo nell'Ottocento (cfr. **di Macco 1995**). L'esecuzione del paliotto, nel 1749, coincise con il primo centenario della presenza

Prima del restauro, particolare della contromensa

Prima del restauro, retro della contromensa con struttura di supporto e iscrizione

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della contromensa con il Miracolo di san Filippo Neri

Dopo il restauro, particolare dell'ala destra con Battesimo di Cristo

dei Filippini a Torino (**Facchin 2014**, p. 39).

La casa natale di Pietro Piffetti dipendeva dalla parrocchia torinese di Sant'Eusebio, prima sede della Congregazione dell'Oratorio in città; uno dei padri filippini fu testimone di nozze dei suoi genitori, circostanza che induce a supporre che proprio gli Oratoriani abbiano avuto un ruolo fondamentale nell'avviamento del giovane Pietro alla carriera di ebanista (**Cifani, Monetti 2005**, p. 84). Dopo un periodo di formazione a Roma, Pietro era rientrato a Torino nel 1730 su invito del nuovo re di Sardegna, Carlo Emanuele III, che l'anno seguente lo nominò ebanista di corte, incarico che Pietro mantenne fino alla morte. Nel corso di oltre quarant'anni di carriera Piffetti realizzò una grande quantità di mobili per il re, in molti casi tuttora conservati all'interno del Palazzo Reale di Torino, per il quale l'ebanista disegnò anche alcuni 'palchetti' (pavimenti in legno intarsiato); altri mirabolanti esempi del suo virtuosismo – quali la libreria proveniente dalla Villa della Regina e il celebre mobile a due corpi (cfr. **Antonetto 2010**, pp. 197-201, 209-215) – furono inviati da Torino al palazzo del Quirinale dopo il 1870, quando Roma diventò la nuova capitale del Regno d'Italia e il palazzo fu scelto come reggia dei Savoia.

Nel paliotto di San Filippo Piffetti ripropone materiali e motivi decorativi da lui già impiegati nel paliotto, firmato e datato 1747, donato dal torinese Carlo Vittorio Amedeo Ignazio delle Lanze (1712-1784) a papa Benedetto XIV, che in quell'anno l'aveva creato cardinale. Benché privo della fastosa struttura che nel suo omologo torinese incornicia la contromensa, il paliotto romano – collocato da Benedetto XIV nella Cappella Paolina al Quirinale e oggi conservato presso il Sacrario Apostolico della Città del Vaticano – presenta lo stesso ricamo di fantasiosi motivi fitomorfi resi con intarsi in avorio, tartaruga, pietre dure e ottone su un luminoso e vibrante sfondo di scaglie di madreperla. Entro questo lussureggiante tappeto Piffetti dispone figure di angioletti, uccelli esotici, vasi di fiori, drappi e festoni che con la loro esuberanza *rocaille* movimentano un'impaginazione altrimenti piuttosto simmetrica. Al centro della contromensa è raffigurato lo straordinario avvenimento mistico di cui Filippo Neri fu protagonista, secondo la sua stessa testimonianza, nel giorno della Pentecoste dell'anno 1544: ritiratosi in preghiera nelle catacombe di San Sebastiano, lì ricevette il dono dello Spirito Santo in un'estasi che gli provocò una dilatazione del cuore e delle costole, attestata dai medici dopo la sua morte. Fedele alla tradizione iconografica del miracolo, evento centrale nell'agio-

Dopo il restauro, particolare dell'ala sinistra con San Gregorio Magno

Dopo il restauro, particolare dell'ala destra con Mosè

grafia del santo, Piffetti ambienta la scena nella catacomba romana ove Filippo si ritirava a pregare nei suoi primi dieci anni romani («per decem annos oravit»). L'ebanista piega la propria arte al linguaggio figurativo, utilizzando l'avorio alla stregua del supporto cartaceo di un'incisione: i personaggi e l'ambientazione sono definiti da linee incise e colorate, a rafforzare l'effetto imitativo della pittura; intarsi in madreperla, anch'essi incisi, compongono la nube, squarciata dai raggi che si dipartono dalla colomba dello Spirito Santo. Sulle due ali laterali compaiono – a figura intera, su piedistalli – a sinistra san Gregorio Magno e a destra Mosè; nella parte superiore due cornici racchiudono la figura di san Giovanni evangelista a sinistra e la scena del battesimo di Cristo a destra; al centro, sullo sportello del tabernacolo, è raffigurato un pellicano in atto di beccarsi il petto per nutrire con il proprio sangue i suoi piccoli, tradizionale simbolo del sacrificio eucaristico. La struttura architettonica del baldacchino posto a coronamento del complesso – parte integrante dell'altare maggiore all'interno della chiesa – è simile a quella del tabernacolo del santuario del Vallinotto, opera di Piffetti databile intorno al 1740,

Dopo il restauro, particolare del controtabernacolo

e fu più tardi (1760) riproposta dall'ebanista nel tabernacolo della Cappella Regia nel Palazzo Reale di Torino (**Antonetto 2010**, I, pp. 184, 187).

Il repertorio decorativo e le stesse figure trovano ampio riscontro nella produzione di Pietro Piffetti. Suoi tratti peculiari sono le forme mosse, la preziosità dei materiali e l'esuberanza decorativa, essenzialmente basata sui contrasti cromatici tra i colori naturali dei diversi legni, dell'avorio, della tartaruga e della madreperla. Non infrequente, nei mobili da lui realizzati, sono gli inserti di figure e di scene narrative: è il caso del 'pregadio' (inginocchiatoio) del Palazzo Reale di Torino, eseguito tra il 1749 e il 1751, dunque in concomitanza con il paliotto di San Filippo – nel quale non a caso si ritrovano angeli e angioletti in volo in posizione identica, evidentemente basati su modelli che circolavano nella bottega dell'ebanista (**Antonetto 2010**, pp. 169-172; cfr. **Facchin 2014**, p. 57). Il repertorio figurativo dell'artista si basava su elementi spesso ripetitivi, fondati su illustri esempi della pittura italiana del Cinque e del Seicento, ben noti attraverso riproduzioni a stampa ampiamente utilizzate nelle botteghe artistiche di tutta Europa: il san Giovanni evangelista del paliotto torinese, ad esempio, ricalca la posa del profeta Isaia affrescato intorno al 1511 da Raffaello su un pilastro della chiesa romana di Sant'Agostino. Più rara, nell'opera di Piffetti, è la totale lastronatura delle superfici con scaglie di madreperla, che nascondono del tutto alla vista la struttura lignea: oltre ai due paliotti di Torino e della Città del Vaticano, una scelta analoga si ritrova in un arredo profano come l'urna su piedistallo oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (**Antonetto 2010**, I, pp. 196-197).

Nonostante la mancanza di documenti che attestino la commissione del paliotto, l'autografia e la data di esecuzione sono confermate dall'iscrizione incisa sul retro del telaio, dov'è riportato anche il nome di padre Giovanni Battista Prever (1684-1751), che nel 1749 era il prefetto della Congregazione torinese. Padre Prever fu probabilmente l'autore delle scelte iconografiche, ma è inverosimile che l'esecuzione di un oggetto così imponente e prezioso potesse essere finanziata autonomamente da un oratoriano o dalla stessa Congregazione; forse l'impresa fu sostenuta dal principe di Carignano, esponente del ramo cadetto dei Savoia che aveva già patrocinato la realizzazione dell'altare maggiore all'inizio del secolo, oppure da un'altra famiglia nobile legata alla chiesa filippina, ipotesi al momento non suffragata da documenti (**Facchin 2014**, pp. 46-49, 53). Il paliotto era normalmente conservato in un armadio nella sacrestia della chiesa; veniva montato sull'altare maggiore solo in occasione della Pasqua, della Pentecoste e nell'anniversario della dedicazione della chiesa, a metà novembre (**Ferraris 2004**, p. 22). Forse anche a causa di questa scarsa visibilità sono rare le citazioni nella letteratura locale: nel 1753 il paliotto è ricordato da Giovanni Gaspare Craveri nella sua *Guida de' forestieri* (**Craveri 1753**, p. 68), senza però menzionarne l'autore; solo nel 1873 fu trascritta in un testo a stampa l'iscrizione che dichiara il nome di Piffetti (**Finocchietti 1873**, p. 186); nel 1880 il paliotto fu presentato all'Esposizione Nazionale di Arte Antica, tenutasi a Torino (***IV^a^ Esposizione Nazionale* 1880**, p. 38), e successivamente (1937) esposto alla prima *Mostra del Barocco piemontese*. In ragione della sua fragilità, il manufatto non fu invece concesso all'analoga, grande manifestazione organizzata a Torino nel 1963 (***Il paliotto* 2011**, pp. 38-39). Nel 2010 il paliotto è stato trasferito dalla sacrestia della chiesa nel Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi, allestito al primo piano dell'annesso convento degli Oratoriani.

L'intervento di restauro eseguito in occasione di *Restituzioni* ha consentito di indagare la tecnica esecutiva di Piffetti; a fronte di uno stato di conservazione complessivamente discreto, è stato possibile consolidare numerosi sollevamenti e decoesioni e soprattutto restituire piena leggibilità alla sontuosità materica e decorativa del paliotto, offuscata dal degrado dei materiali originali nonché da precedenti restauri.

Bibliografia

Craveri 1753, p. 68; **Finocchietti 1873**, p. 186; ***IVa Esposizione Nazionale* 1880**, p. 38; **di Macco 1995**; **Ferraris 2004**, p. 22; **Cifani, Monetti 2005**, p. 84; **Antonetto 2010**, pp. 169-172, 184, 187, 196-201, 209-215; ***Il paliotto* 2011**, pp. 38-39; **Facchin 2014**, pp. 39, 46-49, 53, 57

Relazione di restauro

Il restauro del monumentale paliotto di Piffetti è stato affrontato dal Laboratorio di manufatti lignei della Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" seguendo una collaudata metodologia di studio e confronti, maturata nel corso delle molte attività effettuate sulle opere di ebanisteria piemontese, che vede la collaborazione interdisciplinare delle professionalità del CCR: restauratori, tecnici dei laboratori scientifici e storici dell'arte (**Spantigati, De Blasi 2011**).

Tecnica costruttiva

La struttura del paliotto è composta da cinque elementi eseguiti quasi interamente di pioppo (*Populus sp.*), le ali laterali che sviluppano una superficie in curva, presentano una raffinata tecnica costruttiva che vede piccole porzioni di noce (*Juglans regia*) a supporto delle volute. Questa struttura composita a 'L' rovesciata è costituita da montanti verticali, traverse orizzontali e da pannelli giunti con incastri tenone-mortasa con fibra contrapposta rispetto ai montanti ed è stata probabilmente realizzata per garantire la stabilità dimensionale dell'elemento. I pannelli disposti con fibra contrapposta, infatti, hanno la funzione di contrastare le tensioni e le spinte portate dai movimenti dei masselli impedendone sostanziali deformazioni della curvatura superficiale e della forma. La parte centrale del tabernacolo è composta da due montanti verticali in noce che racchiudono due pannelli in pioppo e l'anta del tabernacolo, rivestita internamente da una lamina d'ottone sicuramente successiva. Un'attenta osservazione dell'opera ha portato alla comprensione della tecnica utilizzata per la realizzazione del manufatto. La decorazione del paliotto è composta da una lastronatura, spessa circa 2 mm e realizzata con una tecnica mista. L'utilizzo di una tecnica composita ha permesso un'ottimizzazione dei materiali preziosi, limitandone gli sprechi, e un risparmio notevole dei tempi di lavorazione. Considerando che nel Settecento in Italia, e quindi in Piemonte, non era ancora stato predisposto il banco da traforo, tutte le tarsie venivano realizzate con archetto libero. Questa tecnica non permetteva di mantenere una perfetta perpendicolarità del taglio e quindi un'alta precisione nei lavori a intarsio se non con un'estrema perizia tecnica dell'artefice. Gli ornati e le decorazioni sono stati suddivisi a seconda dei materiali e traforati singolarmente. I pezzi e le volute così ottenute sono stati accostati tra di loro per formare i soggetti figurativi. L'iter rilevato è stato comprovato dalla presenza di giunzioni angolari nelle volute ottonate. Questi segni non sarebbero presenti se i decori fossero stati tagliati a pacchetto con gli altri materiali.

In un secondo momento è stato realizzato lo sfondo in madreperla. L'effetto a scaglie ottenuto non è quello di un reticolo geometrico perfetto, bensì richiama l'andamento zoomorfo delle squame di pesce. Le squame in madreperla sono state probabilmente tagliate in maniera approssimativa con il traforo e successivamente rettificate con una fustella. È possibile che si disponesse di più fustelle e che le tessere così ottenute venissero ulteriormente rifinite con mole, appositamente realizzate concave e convesse, che attraverso un registro portavano le squame a coincidere perfettamente. La presenza di carta sotto le tessere è indicativa della fase di traforatura precedente alla lavorazione a fustella. Le scaglie probabilmente sono state inserite sul fondo procedendo dai profili perimetrali lineari verso le campiture figurative. La madreperla è distribuita sul manufatto in modo da collocare le scaglie più impure e con meno lucentezza sulle parti nascoste e le tessere più omogenee e iridescenti nelle parti a vista. Le incisioni policrome sono state presumibilmente realizzate giustapponendo un materiale isolante sulla lastra; la superficie così preparata veniva incisa con bulini e i solchi riempiti con aggregati colorati. È ipotizzabile che le sfumature delle incisioni colorate siano state eseguite per sovrapposizione di più tinte.

1. Prima del restauro, particolare della decorazione in lapislazzuli

La fase iniziale di restauro ha previsto lo studio e la documentazione della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione attraverso indagini scientifiche non invasive come fluorescenza UV, infrarosso falso-colore, XRF e radiografie digitali che hanno permesso di approfondire lo studio delle materie utilizzate e le connessioni tra i masselli strutturali. Sono inoltre state eseguite le caratterizzazioni delle specie lignee e l'analisi delle pietre preziose. Le tessere di lapislazzuli sono state analizzate per mezzo dell'XRF per determinare la provenienza del materiale grezzo. Sono stati confrontati gli spettri di tredici tessere in lapislazzuli con gli spettri provenienti dal database realizzato dall'Università di Torino e composto di settantuno rocce di provenienza nota. I risultati ottenuti sulle tessere del paliotto di Piffetti mostrano un ottimo accordo con le caratteristiche composizionali dei lapislazzuli provenienti dalla regione del Badakhshan in Afghanistan (fig. 1) (**Lo Giudice *et al.* 2017**, pp. 637-651; **A. Re *et al.* 2015**, pp. 278-284).

Stato di conservazione

Il paliotto a livello strutturale presentava alterazioni dimensionali dovute a variazioni termoigrometriche. I pannelli contenuti nei telai perimetrali avevano subito restringimenti e parziali imbarcamenti che si sono poi ripercossi sulla superficie esterna provocando sollevamenti, distacchi parziali o totali su porzioni dei vari materiali che compongono la lastronatura decorativa. Proprio la diversità dei materiali e il conseguente diverso comportamento in presenza di variazioni hanno accentuato in taluni casi l'estensione e la gravità dei sollevamenti. In molte parti le scaglie di madreperla erano cadute o parzialmente staccate e il contatto tra di loro formava sollevamenti a costante rischio di caduta (figg. 2a-b). La decorazione a *lambrequin* con incisioni a imitazione del broccato era l'area maggiormente lacunosa e abrasa insieme al baldacchino, posto sopra il crocifisso. Il degrado di maggiore impatto visivo era costituito dalla forte ossidazione dell'ottone, disomogenea e di colorazione brunastra. Le placche in avorio, incise e colorate presumibilmente con pigmenti dispersi in cera, erano percorse da fenditure estese non corrispondenti a quelle del supporto; il restringimento del supporto ligneo aveva causato numerosi sollevamenti in prossimità delle fenditure e in alcuni casi il distacco della lastronatura eburnea dal supporto. Inoltre si registravano diverse abrasioni sulla superficie incisa dell'avorio in corrispondenza dei sollevamenti e delle fenditure.

2a-b. Prima del restauro, particolare del sollevamento delle scaglie di madreperla del fondo e loro rimozione per pulitura e consolidamento

3. Prima del restauro, particolare delle lacune della decorazione perimetrale

Le pietre dure incastonate presentano piccole fratture che hanno causato una perdita di alcuni frammenti di materiale, in particolare nella contromensa e sopra il tabernacolo. La decorazione perimetrale, formata da ovuli e tondi in madreperla contornati da piccole tessere in ottone, era caratterizzata da cadute e parziali distacchi, con oltre trecento elementi mancanti (fig. 3).

Interventi di restauro precedenti

Sul paliotto sono visibili interventi di restauro sulle placche in avorio e in modo particolare nella parte raffigurante l'estasi di san Filippo, in cui si evidenzia l'inserimento di alcune filzette in avorio a colmare le lacune e stuccature in cera. Inoltre sono visibili alcune incisioni grossolane sull'avorio, realizzate per creare continuità in zone caratterizzate da fenditure del supporto in avorio. Altre stuccature in cera bianca si trovano in prossimità delle congiunzioni tra le placche in madreperla che si presentano allontanate a causa del movimento del supporto ligneo. Nel crocifisso sono presenti due inserti, realizzati a imitazione dell'ottone ossidato, in ebano. Durante le operazioni di restauro è stato possibile identificare diverse tipologie di colle utilizzate negli interventi di restauro precedenti, tra cui colle sintetiche di diversa natura: vinilica e cianoacrilati. La serratura a scrocco del tabernacolo, sebbene funzionante, è stata probabilmente rimaneggiata nel tempo con una modifica nella sede di battuta del chiavistello.

Intervento di restauro

Precedentemente al trasporto la superficie dell'opera è stata accuratamente controllata e posta in sicurezza mediante velinatura puntuale con carta giapponese e colla animale: questa operazione ha permesso di preservare le tessere di tarsia che presentavano scarsa adesione con il supporto e che sarebbero andate perdute durante la movimentazione presso i laboratori di restauro. Le numerose tessere ritrovate prive di collocazione, in seguito a un'accurata ricerca, sono state numerate e riposizionate nella loro sede originale.

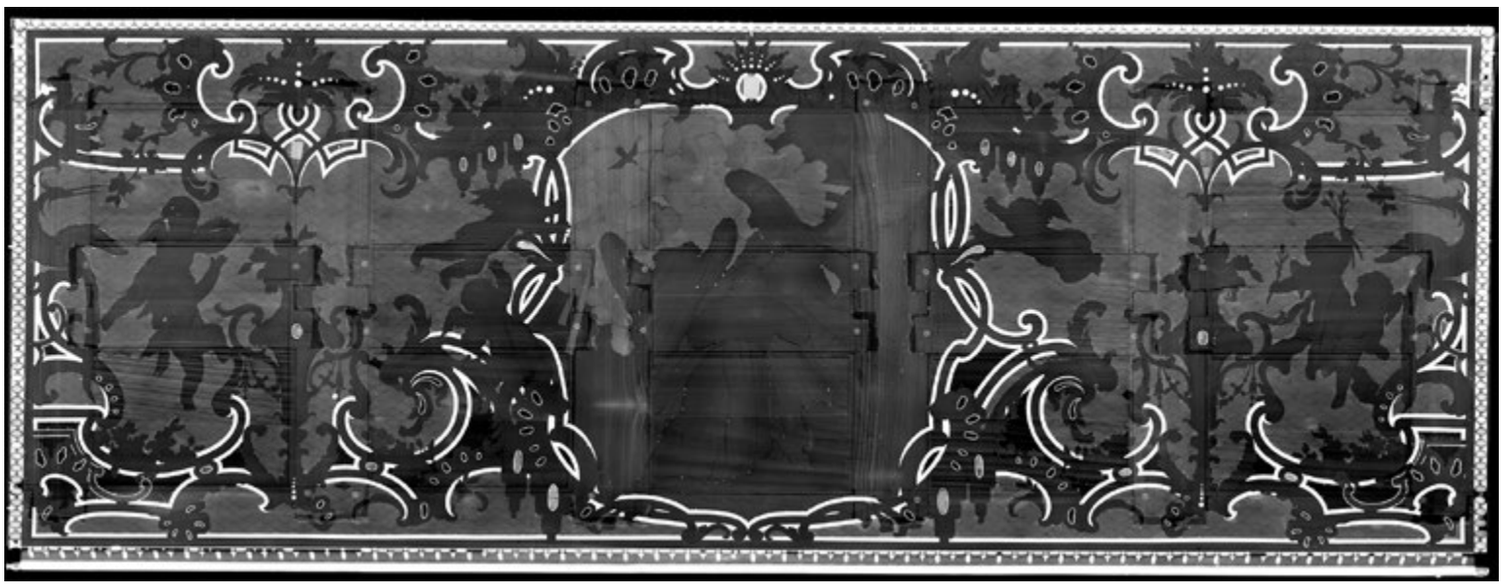
Tutti gli elementi che compongono il manufatto sono stati sottoposti a disinfestazione in camera anossica con percentuale di ossigeno inferiore allo 0,2% per un periodo non inferiore ai ventuno giorni; successivamente sono stati trattati sul retro con un'impregnazione a pennello con insetticida a base di permetrina. In prima istanza è stata effettuata la rimozione dei depositi superficiali coerenti mediante aspiratori e pennellesse a setola morbida. In seguito alle prove e ai test di solubilità eseguiti sui materiali presenti, posti

4a-b. Durante il restauro, tessera di avorio prima e dopo la pulitura

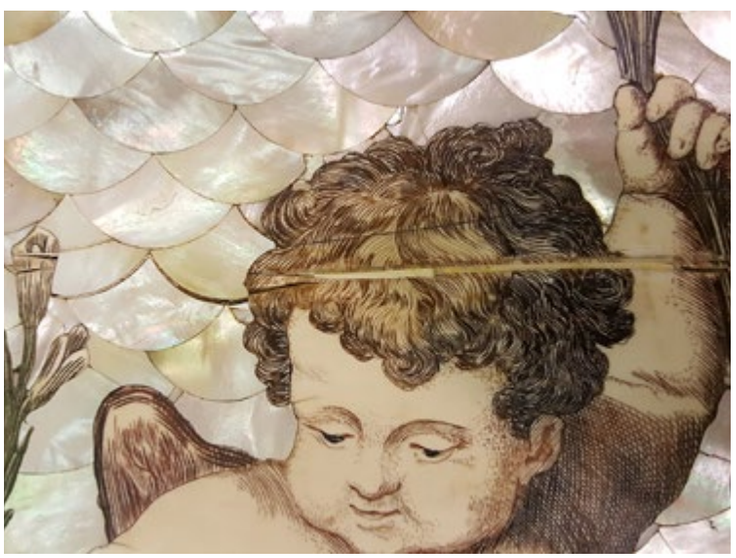
5. Durante il restauro, pulitura laser dei filetti d'ottone

6. Durante il restauro, telaio Shimbari utilizzato per i consolidamenti puntuali

a confronto con i risultati emersi delle analisi scientifiche, è stato possibile definire un valido metodo di pulitura differenziato a seconda della natura delle superfici.
Il criterio adottato ha permesso di effettuare un'accurata detersione superficiale degli avori, della madreperla, della tartaruga e delle pietre preziose, preservando interamente la vernice originale a base di oleoresina grazie all'impiego di una soluzione acquosa a base di agenti chelanti e triammonio citrato (3%), che riproduce le caratteristiche detergenti ed emulsionanti della saliva naturale. Le catene di madreperla, presenti a decoro degli spessori perimetrali, sono state trattate con tensioattivo neutro non ionico, successivamente risciacquato con acqua demineralizzata (Tween 20 al 2%), così come le nappe in legno argentato del baldacchino di coronamento (figg. 4 a-b). Gli ottoni, illeggibili a causa della forte ossidazione, sono stati trattati con sistema di pulitura combinato: una prima azione fisica con laser Long-Q-Switch – fluenza di 1 J/cm² frequenza di 2 Hz (la scelta della dimensione dello spot è stata dettata dallo spessore del metallo da irraggiare) – ha permesso di disgregare la tenace ossidazione superficiale senza arrivare ad ablazione completa; il secondo passaggio ha previsto l'uso di un micro-trapano con punta in gomma il quale ha dato buoni risultati di rimozione del materiale residuo, conferendo nuovamente un aspetto dorato ai filetti in ottone. L'impiego del laser ha permesso di evitare l'utilizzo di abrasivi o di un'eccessiva azione meccanica per rimuovere la patina di ossidazione formatasi sulla lega metallica (fig. 5).
A causa della complessità dei sollevamenti e delle decoesioni rilevate sulla superficie, l'utilizzo dei morsetti per le operazioni di fermatura e di consolidamento delle tessere risultava scomodo e in alcuni casi impossibile per il difficile raggiungimento delle parti da trattare. Per agevolare le operazioni si è pertanto deciso di impiegare una tecnica comunemente adoperata in Giappone per la riadesione delle lacche denominata *Shimbari,* usata per la prima volta dal conservatore di lacca giapponese Yoshikuni Taguchi che, dal 1960, iniziò a utilizzare casse di ciliegio e bastoncini di bambù per fissare le scaglie di lacca *Urushi* (**Bainbridge *et al.* 2015**; **Guicciardi 2016-2017**, p. 77) (fig. 6).
Per il consolidamento del paliotto sono stati realizzati diversi telai in masonite indipendenti e adattabili sia al piano di lavoro orizzontale sia alle differenti dimensioni delle parti



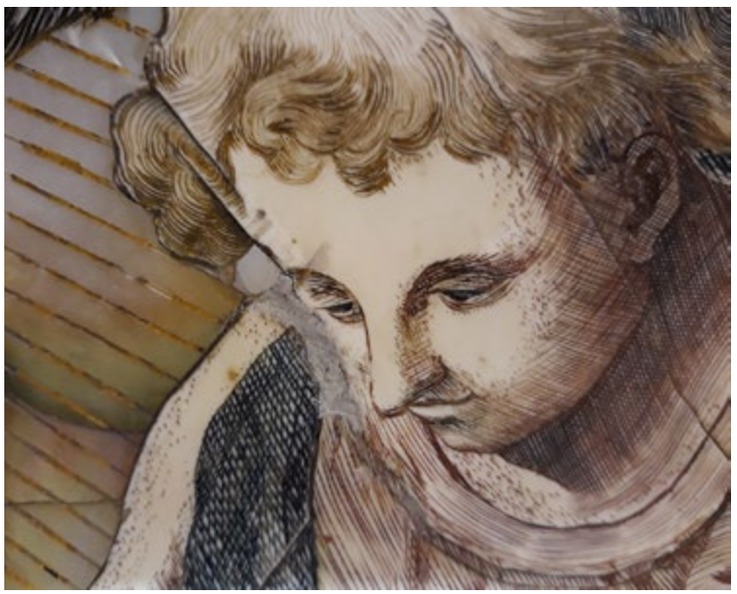
7. Durante il restauro, radiografia della contromensa

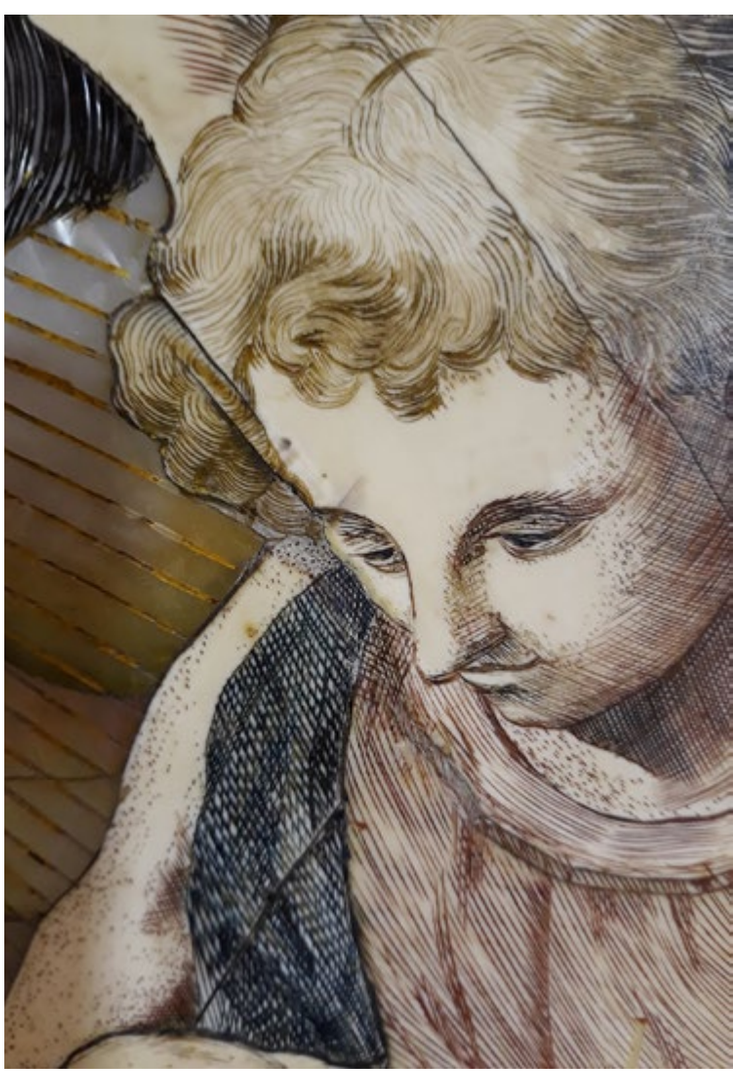


8a-b. Durante il restauro, consolidamento e inserimento di filzette in avorio nelle placche eburnee decorate

costituenti l'opera. La struttura del telaio è composta da bacchette di bambù giustapposte tra la cornice di masonite e la superficie dell'opera su cui applicare la pressione voluta. La funzione dello *Shimbari* è di fornire una pressione controllata e puntuale, regolabile dall'altezza delle bacchette, dalla curvatura che queste assumono sotto tensione e dalla natura del materiale ammortizzante posto a protezione della superficie dell'opera. Questa tecnica ha permesso di trattare in breve tempo superfici molto ampie grazie all'apposizione simultanea di numerose bacchette. Dove possibile la colla è stata stesa a pennello al di sotto delle tessere sollevate, in altri punti invece, è stata iniettata con una siringa previa veicolazione per mezzo di acqua e alcol. Una volta applicato l'adesivo è stato posizionato e fissato il telaio *Shimbari* sul piano di lavoro e sono state inserite le bacchette di bambù, permettendo di esercitare una pressione ben distribuita anche per zone difficili da raggiungere. Per disperdere la spinta puntuale delle bacchette di bambù è stato utilizzato uno strato ammortizzante di PVC o linoleum giustapposto a una sottile pellicola di poliestere monosilicato (Melinex) a contatto della superficie dell'opera.

Per le numerose integrazioni di tarsia eseguite sono stati utilizzati i materiali possibilmente più affini e simili a quelli impiegati originariamente da Piffetti: avorio, tartaruga, madreperla, ebano, palissandro e ottone. Gli inserti realizzati sono stati applicati al supporto mediante colla vinilica Bindan RS. Per consentire la tracciabilità delle integrazioni è stata adottata la tecnica, ormai consolidata dal CCR, che consiste nell'applicare sul retro delle tessere reintegrate un sottile strato di pigmento, ossido di bismuto, il quale grazie alla sua naturale radiopacità risulta facilmente mappabile eseguendo una radiografia sull'opera, documentazione realizzata di routine a corredo dell'intervento di restauro presso il Centro. Le integrazioni in tartaruga sono state realizzate con carapace dalle marezzature simili all'originale (fig. 7). Sotto la sottile lamina di tartaruga, come da tecnica esecutiva rilevata in sede di studio dell'opera, è stata inserita una





9a-b. Ritocchi pittorici ad acquerello prima e dopo il restauro

tessera cartacea blu della medesima dimensione della lacuna al fine di tonalizzare la parte integrata. Anche in questo caso è stata realizzata una stesura di ossido di bismuto all'interfaccia tra la tessera cartacea e il supporto ligneo per rendere riconoscibile l'integrazione in fase di analisi con i raggi X. La lamina di tartaruga, una volta applicata, è stata lisciata e lucidata fino ad assumere il medesimo aspetto delle parti originali.

Le numerosissime lacune delle catene di *cabochon* e ottone lungo gli spessori perimetrali sono state interamente integrate. Gli inserti metallici sono stati realizzati sagomando in contro-forma sottili lamine di ottone crudo di spessore 0,8-1 mm. Le piccole tessere così ottenute sono state rifinite e lucidate con microtrapano con punta gommata. Le cornici in ottone sagomato poste a ornamento delle pietre preziose mancanti sono state realizzate per fusione mediante calco.

Le integrazioni dei *cabochon* sono state eseguite con madreperla lavorata e modellata fino al raggiungimento della forma a ovulo, successivamente la superficie è stata lucidata con pasta abrasiva fine e feltro.

Oltre alla riproposizione delle tessere mancanti sono state realizzate diverse filzette a integrazione delle fenditure formatesi sulla lastronatura. Queste fenditure interessano tutti i materiali dell'opera, ma in particolar modo sono presenti sulle lastre eburnee, che proprio a causa delle grandi dimensioni costituiscono un sistema rigido vincolato su una struttura dinamica (fig. 8a-b). I movimenti dei masselli della struttura hanno portato all'aumento della tolleranza lungo i contorni delle tessere della lastronatura. Questo fenomeno si può osservare in particolar modo sul profilo laterale destro della figura del Mosè, dove la tolleranza raggiunge i 2-3 mm. Queste mancanze sono state integrate con inserti puntuali in madreperla. La lastronatura in materiale ligneo, non presentando particolari problematiche, è stata integrata lungo i bordi perimetrali in ebano scalfiti accidentalmente da piccoli urti.

Le fenditure e le lacune di minore entità non integrate sono state riempite con uno stucco pigmentato a base di cera e successivamente tonalizzate con acquerelli e fiele bovino (fig. 9a-b). Anche le integrazioni polimateriche, dove necessario, sono state adeguate cromaticamente con acquerelli e fiele bovino e sono state completate le linee di incisione mancanti per dare continuità alla lettura della decorazione. Le nappe argentate del baldacchino sono state stuccate con gesso di Bologna e colla animale e ritoccate con tecnica mimetica ad acquerello.

Su tutta la superficie ottonata del manufatto è stato steso un protettivo trasparente a base di Paraloid e benzotriazolo (Incralac, sciolto in acetone al 50%), prodotto specifico per il trattamento conservativo di superfici in bronzo e leghe del rame in genere contente inibitori di corrosione e derivati del benzotriazolo. Sul retro dei pannelli è stato steso uno strato di cera microcristallina disciolta in White Spirit d40: tale strato ha la funzione di limitare gli scambi di umidità tra l'ambiente e la fibra legnosa in modo da diminuirne i movimenti. Sull'intero manufatto è stato applicato protettivo di finitura a base di Regalrez 1126 al 20% in Shellsol D40, resina alifatica con elevata stabilità chimica, che presenta una buona e comprovata reversibilità, anche in seguito all'invecchiamento, e non interagisce con l'Incralac, steso sulle decorazioni in ottone, ma soprattutto preserve e non si fonde con la vernice originaria conservata.

Bibliografia

Spantigati, De Blasi 2011; **A. Re *et al.* 2015**, pp. 278-284; **Bainbridge *et al.* 2015**; **Guicciardi 2016-2017**; **Lo Giudice *et al.* 2017**, pp. 637-651.

71. Manifattura di Ludwigsburg
(attiva tra 1758 e 1824)
Specchiera
1765-1770

tecnica/materiali
porcellana dipinta e dorata

dimensioni
150 × 89 cm

provenienza
collezione Placido de Sangro, duca di Martina, 1891; legato Placido de Sangro, conte dei Marsi, 1911

collocazione
Napoli, Museo Duca di Martina e Villa Floridiana (inv. 1802)

scheda storico-artistica
Luisa Ambrosio

relazione di restauro
Daniela Giordano

restauro
Daniela Giordano con la collaborazione di Antonio Sena

con la direzione di Luisa Ambrosio (direttore Museo Duca di Martina e Villa Floridiana)

La specchiera, di impianto rettangolare e verticale, è composta da ventidue elementi mistilinei in porcellana bianca che incorniciano lo specchio, arricchiti lungo i bordi esterni da volute di varie dimensioni, guarnite di fregi fogliacei che culminano in una cimasa su cui poggiano, in posizione seduta, una figura maschile che abbraccia una fenice e una femminile che molto probabilmente reggeva un parasole, di cui resta un frammento dell'asta. Sulla cornice inferiore, invece, è seduto un fanciullo che con la destra suona un tamburo e con la sinistra regge un parasole e accanto ha una scimmietta. Le figure indossano abiti 'alla turca' e su tutta la cornice sono applicati fiori, frutta e tralci di foglie che, come tutti gli altri elementi in rilievo, sono in porcellana dipinta a smalti policromi rosso, verde, viola, giallo, azzurro e marrone, con piccoli tocchi di oro.

La specchiera, insieme agli oltre seimila oggetti conservati nel museo napoletano, proviene dalla raccolta di Placido de Sangro, duca di Martina, morto nel 1891, donata nel 1911 dall'omonimo nipote, conte dei Marsi. Il duca l'aveva acquistata «a carissimo prezzo in una vendita a Londra», come si legge nel catalogo dell'Esposizione Nazionale delle Belle Arti, tenutasi a Napoli nel 1877, dove la specchiera era stata esposta come opera preziosissima recuperata dal duca; in quella sede veniva identificata come uno dei pochi oggetti di arredo fino ad allora conosciuti che avrebbe fatto parte del famoso salottino di porcellana della regina Maria Amalia, realizzato nella Real Fabbrica di Capodimonte (1743-1759) tra il 1757 e il 1759 per la Reggia di Portici e poi trasferito nel 1866 in quella di Capodimonte (***Catalogo dell'Esposizione* 1877**, p. 262). Tale considerazione nasceva probabilmente sia dal tipo di decorazione a *chinoiseries* che accomuna queste opere, sia dalle soluzioni tecniche adottate in entrambe, in quanto le specchiature, in porcellana nel caso del salottino e in vetro nel manufatto in esame, sono incorniciate da modanature e fregi a volute, fissati con viti su un supporto ligneo e arricchiti da fiori e frutta in rilievo.

Seppure verbalmente, qualche perplessità sull'attribuzione era stata già da tempo manifestata da Angela Carola Perrotti e alla luce dell'intervento di restauro nell'ambito di *Restituzioni* si sono rese evidenti chiare dissonanze di stile e di materia ceramica tra la nostra opera e tanta altra produzione certa della manifattura carolina. La specchiera, inoltre, è del tipo da parete, inadatta per essere accolta sulle lastre in porcellana del salottino, seppure oggetti di arredo risultino eseguiti nella fabbrica napoletana soprattutto nell'ultimo decennio di attività (Musella Guida, in ***Le porcellane dei Borbone* 1986**, pp. 255-258). Tutti gli studiosi che hanno esaminato la specchiera hanno, comunque, sempre ritenuto erronea la sua destinazione di arredo del sa-

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della cimasa

Dopo il restauro, particolare della cornice

Dopo il restauro, particolare della parte inferiore

Dopo il restauro, particolare della figura maschile

lottino della regina e l'hanno spesso confrontata, evidenziandone anche le sottili differenze, con altre cornici di sicura fabbricazione carolina (**De Eisner Eisenhof 1925**, p. 35; ***Mostra didattica* 1951-1952**, p. 12; **Lane 1954**, p. 87; **Morazzoni, Levy 1960**, II, tav. 301; **Mottola Molfino 1977**, II, figg. 236-237; De Martini, in ***Civiltà del Settecento* 1979-1980**, II, p. 122; **Spinosa 1983**, p. 178; Giusti, in ***Porcellane di Capodimonte* 1993**, p. 176), tra cui una specchiera da tavolo esposta al Museo di Capodimonte (Giusti, in ***Ceramiche. Porcellane, biscuit* 2006**, p. 20, cat. 1.14 con bibl.), un'altra in collezione privata milanese (**Morazzoni 1935**, tav. LXIV) e ancora una in collezione Bauzá di Madrid (**Wilson Frothingham 1955**, p. 14, fig. 17). In particolar modo, Paola Giusti ne evidenziava i caratteri diversi dalle altre specchiere, notando come questa «pare piuttosto ispirarsi, nei bei fregi *rocaille,* alle ornamentazioni dello stile Reggenza e Luigi XV come le si ritrovano, ad esempio, al più alto livello, nelle applicazioni in bronzo dei mobili di Bernard van Risamburgh o di Jacques Dubois [...] o nelle *boiseries* di Nicolas Pineau [...] mentre la costruzione aperta, leggerissima ed asimmetrica dei fregi sembra ricordare l'opera grafica del tedesco Johan Michael Hoppenhaupt, i cui disegni per mobili e arredi furono pubblicati in più riprese fra il 1751 e il 1755...» (***Porcellane di Capodimonte* 1993**, pp. 176-177 con bibl.).

Si concorda con quanto sopra riportato, perché effettivamente lo stile decorativo della specchiera deriva da una cultura europea e nello specifico, a nostro avviso, da quel 'rococò federiciano' intriso di cultura francese, tipico delle ornamentazioni degli arredi realizzate da Johann August Nahl (1710-1785) nei castelli di Potsdam e di Charlottenburg a Berlino intorno al 1745 (**Griffo 1985**, fig. p. 30; **Montefusco 1981**, fig. p. 992) e dai suoi successori, i fratelli Johann Christian (1719-1778) e Johann Michael Hoppenhaupt (1709-1755)

Dopo il restauro, particolare della figura del fanciullo

Dopo il restauro, particolare della figura femminile

nel corso dei due decenni successivi. Lo stile di questi ultimi, mediato dalle soluzioni decorative di François de Cuvilliés (1695-1768), architetto e ornamentista francese trasferitosi a Monaco fin dal 1725, si distingue per l'estrema dilatazione della linea *rocaille*, arricchita da corolle e fregi intagliati, che accentuano l'alternarsi di spazi vuoti e pieni, creando un risultato di apparente asimmetria.

Anche la qualità ceramica della cornice di questa specchiera, venuta alla luce con l'attuale intervento di restauro, si discosta dal tono latteo e cremoso della porcellana di Capodimonte e si avvicina molto di più alla pasta bianco 'ghiaccio' della porcellana dura di produzione tedesca. Oggetti di questo tipo venivano realizzati per arredare i saloni di rappresentanza o anche le camere di porcellana, ambienti divenuti di gran moda soprattutto in territorio tedesco, dove sono noti quelli delle residenze di Monaco, di Ansbach e del conte Dubsky a Vienna, in cui le consuete *boiseries* o gli stucchi rococò erano stati sostituiti da intere lastre di porcellana, guarnite di cornici, di fregi e di fiori in rilievo, applicati e montati generalmente con viti metalliche e tasselli lignei. Questi elementi di guarnizione venivano realizzati in grandi quantità nelle diverse manifatture tedesche e quindi successivamente composti per montature di differenti forme e dimensioni.

Solo la scimmietta risulta incollata in maniera posticcia, mentre le figurine sono un unico pezzo con l'elemento della cornice e, a un primo e immediato confronto, richiamano alla mente i numerosi gruppi di cinesini nelle pagode della manifattura di Frankenthal (1755-1799) o il gruppo della famiglia dell'imperatore cinese, della fabbrica di Hoechst (1746-1796), realizzato su modello di Johann Peter Melchior (1747-1825) negli anni Sessanta del Settecento (**Esser 1987**, fig. p. 20).

Tuttavia, confronti più pertinenti si evidenziano soprattutto con alcune statuine di Ludwigsburg (1758-1824), come una coppia di *Musicisti cinesi* del Minneapolis Institute of Art (invv. 99.219.435.1/2), un *Mandarino cinese con fanciullo* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. C. 739-1923) e ancor di più con un gruppo raffigurante un *Mandarino cinese con due offerenti*, passato sul mercato antiquario (Sotheby's, 22 novembre 2005, lotto 30; Bonhams, 8 ottobre 2014), tutti realizzati su modelli di Joseph Weinmüller (1746-1812) e documentati tra il 1765 e il 1770. Gruppi simili si ritrovano, inoltre, anche in altre collezioni pubbliche e private (**Flach 1997**, pp. 100, 500, n. 7).

Bibliografia

***Catalogo dell'Esposizione* 1877**, p. 262; **De Eisner Eisenhof 1925**, p. 35; ***Mostra didattica* 1951-1952**, p. 12; **Lane 1954**, p. 87; **Morazzoni, Levy 1960**, II, tav. 301; **Stazzi 1972**, p. 340, fig. p. 341, cat. 158; De Martini, in ***Civiltà del Settecento* 1979-1980**, II, p. 122; **Spinosa 1983**, p. 178; Musella Guida, in ***Le porcellane dei Borbone* 1986**, p. 256; **Catello 1992**, pp. 21,76, tav. XVI; Giusti, in ***Porcellane di Capodimonte* 1993**, pp. 176-177, cat. 103; ***Il Museo Duca di Martina* 1994**, p. 92.

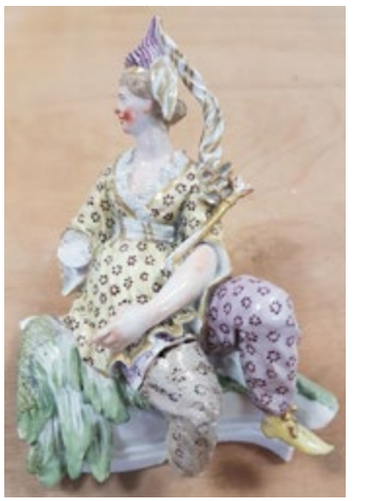
Scheda di restauro

Stato di conservazione

La specchiera in porcellana, a un preliminare esame visivo, risultava in discreto stato conservativo, anche se erano evidenti precedenti interventi di restauro non del tutto congrui e diverse mancanze negli elementi plastici. Buona parte della decorazione a tralci con fiori e foglie presentava lacune; le placche erano interessate da numerose lesioni, fratture e perdite dei bordi. Le figure dei fregi superiore e inferiore avevano anch'esse numerose mancanze.

L'assemblaggio di tutta la cornice risultava effettuato in modalità non idonea, e a esso andava ricondotto l'accavallamento dei bordi delle placche. Per ovviare a questo inconveniente erano stati apposti dei cordoli di ovatta in modo da evitare attriti e rotture; alcuni elementi liberi della decorazione, risultanti staccati dalla cornice a causa di danno meccanico, erano stati riassemblati e assicurati alla placca corrispondente tramite incollaggio su sagome di legno e fili di metallo. La decorazione della cimasa risultava incollata e avvitata a un supporto di metallo (ferro), fortemente ossidato, a sua volta incollato al supporto ligneo con un impasto di malta e colla (fig. 1). Un esame più attento e diretto dei vari elementi componenti il manufatto, aveva evidenziato due precedenti interventi di restauro. Quello più recente riguardava la collocazione delle placche di porcellana su un nuovo supporto di legno sagomato che racchiudeva lo specchio, in sostituzione di quello originale o comunque più antico, e l'incollaggio dei pezzi frantumati. In questa occasione furono inoltre dipinte, con colori acrilici risultanti di fattura grossolana, le lesioni, le stuccature e le teste delle viti. A un probabile intervento di restauro più antico, invece, si faceva risalire la realizzazione della gamba sinistra della figura femminile della cimasa: a differenza delle restanti parti aggiunte in stucco o in terracotta, tale gamba era in ceramica smaltata, anche se di colore differente dall'originale e in uno stato conservativo non buono (fig. 2). Due elementi decorativi della cornice risultavano sempre di restauro, realizzati in terracotta smaltata e ridipinta con colore acrilico.

1. Supporto di metallo per gli elementi della cimasa realizzato in un precedente intervento conservativo



2. Prima del restauro, fregio superiore, gamba sinistra della figura femminile oggetto di un precedente intervento conservativo

Del restauro più recente si ha notizia dal catalogo della *Mostra didattica del restauro* tenutasi presso il Museo di San Martino tra il 20 dicembre 1951 e il 10 gennaio 1952. Si presume quindi che il restauro sia avvenuto nel 1951. All'interno dell'opuscolo didattico è riportata la scheda di restauro della specchiera in porcellana, recante la firma del restauratore, che qui si riporta: «Quando, finita la guerra, l'opera fu rimossa dai ricoveri sotterranei, si dovette constatare che il suo stato di conservazione rendeva necessario un intervento radicale: il cristallo dello specchio era guasto dall'umido, il legno marcito, le parti in porcellana non più tenute insieme dal vecchio stucco che si era rigonfiato ed aveva perduto ogni coesione. Si è ritenuto quindi opportuno procedere alla asportazione totale dello stucco provvedendo all'ancoraggio dei pezzi a mezzo perni; è stato pure sostituito il cristallo e il legno di supporto, e talune rotture nei particolari più minuti sono state saldate. Operatore: Zina Aita; controllo tecnico del Prof. Selim Augusti» (***Mostra didattica* 1951-1952**, p. 12).

Intervento di restauro

L'intervento di restauro ha avuto fini strettamente conservativi. Il ripristino si è basato sugli elementi esistenti e non su ipotesi ricostruttive. L'anastilosi, ossia la ricomposizione delle parti esistenti, è stata svolta con l'aggiunta di elementi neutri. Sono state eliminate altre parti appartenenti a precedenti interventi e gli elementi di disturbo della lettura dell'immagine sono stati rimossi.

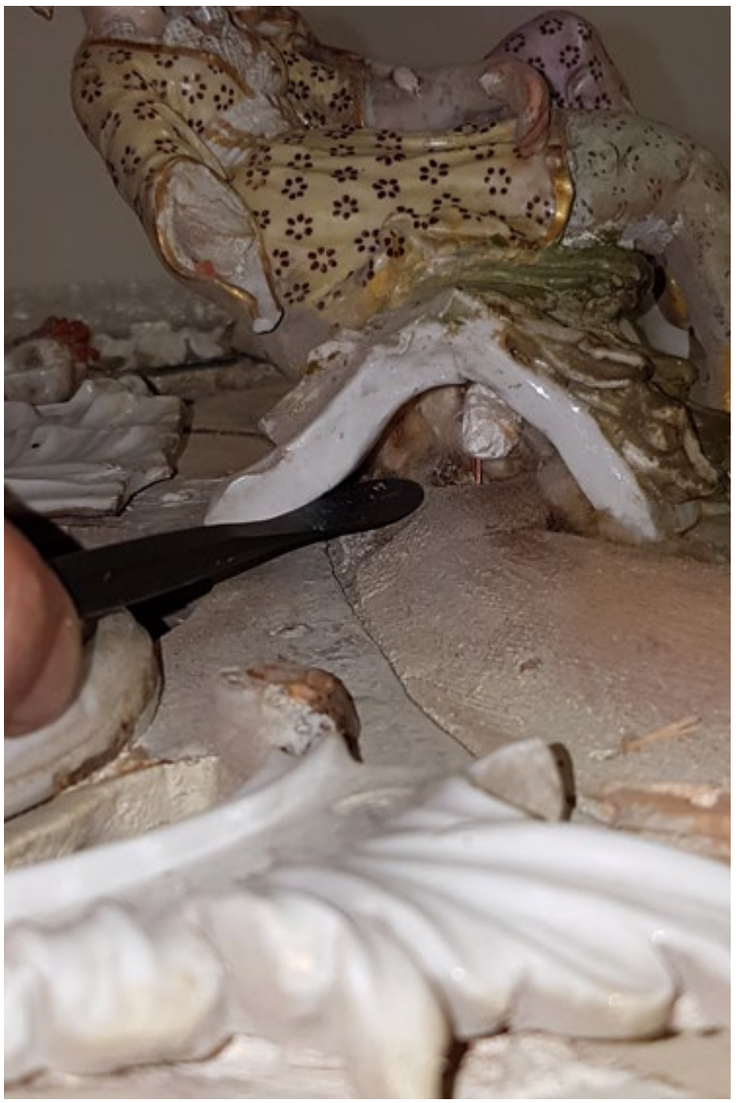
Le aggiunte che si sono dimostrate necessarie per ottenere un consolidamento, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione parziale, sono state realizzate con il criterio essenziale di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, dando a essi un carattere di neutralità e di rispondenza allo schema costruttivo, in modo tale da non rappresentare una falsificazione del documento storico. Alcuni elementi di rinforzo, non autentici, utilizzati con finalità costruttive, come il profilo in ferro sulla cimasa, sono stati sostituiti con criterio scientifico di reversibilità e per quanto possibile, analogo all'antico.

Il restauro si è svolto in quattro fasi: smontaggio, pulitura, consolidamento, riassemblaggio.

Particolare cura e attenzione ha richiesto l'operazione di smontaggio delle placche costituenti la cornice di ceramica in quanto era necessario rimuovere cavicchi, viti, vecchie colle, garze, stucco, fili di metallo. Prima di procedere allo smembramento del manufatto, sono stati realizzati la documentazione fotografica e un grafico con il rilievo di tutte le placche. Le placche smontate sono state ognuna avvolte in film di polietilene, numerate e conservate in contenitori di polistirolo. La base di supporto in legno è stata pulita meccanicamente, eliminando il particellato adeso alla superficie e la stesura di colore ossidato; successivamente ha ricevuto un trattamento antitarlo ed è stata imballata. Nella fase finale degli interventi, prima di ricollocare le placche al supporto ligneo, il perimetro dello stesso è stato dipinto con colore a tempera di tonalità simile a quella della porcellana.

La successiva operazione di pulitura della cornice in porcellana si è svolta in maniera differenziata a seconda dei problemi che ogni placca presentava. Con cadenza giornaliera, sono stati trattati singolarmente

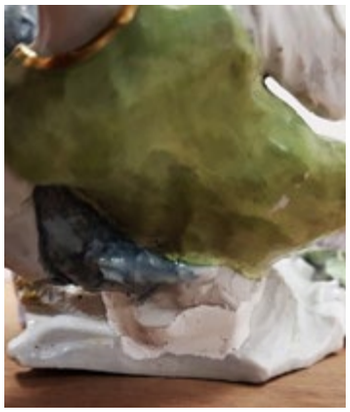
3. Durante il restauro, rimozione delle vecchie colle



4. Durante il restauro, rimozione delle placche dal supporto di metallo

5. Durante il restauro, rimozione delle placche dal supporto di metallo

6. Studio per la ricollocazione dei pezzi smontati



7. Durante il restauro, pulitura e nuova stuccatura sulla frattura alla base della figura maschile

8. Il nuovo supporto in metallo per la collocazione del fregio della cimasa, fissato al supporto ligneo

i vari pezzi. La prima pulitura è stata meccanica, eliminando gli strati superficiali di polvere con pennelli morbidi, rimuovendo le vecchie stuccature a mezzo bisturi e asportando i fili metallici. Successivamente è stata effettuata la pulitura chimica per immersione in acqua calda e lavaggio con spugne e pennelli. Le vecchie ridipinture sono state rimosse con acetone, mentre le vecchie colle utilizzate per incollaggi non idonei e per consolidamenti delle placche, sono state rimosse per immersione in alcol e successiva eliminazione meccanica a mezzo bisturi (fig. 3). Alcuni vecchi incollaggi, risultanti adeguati e meccanicamente ancora validi, sono stati preservati, anche perché la loro eliminazione avrebbe compromesso l'integrità del pezzo, come la figura femminile della cimasa. I due rifacimenti moderni in terracotta smaltata e ridipinta a freddo, sui bordi esterni della cornice, sono stati rimossi in accordo con la direzione lavori poiché ritenuti di materiale e fattura non adeguati. Particolarmente delicata è risultata la rimozione delle vecchie colle impastate con malta per l'adesione dei pezzi della cimasa sul supporto metallico; sono stati effettuati degli impacchi di acqua calda e di alcol e successivamente con molta delicatezza sono stati rimossi i vari pezzi con l'ausilio di spatoline e bisturi (figg. 4-5).

Completata l'operazione di pulitura, tutti i pezzi componenti la cornice sono stati montati su un piano per verificarne l'assemblaggio. Questa operazione ha dimostrato che l'intero manufatto non presentava problemi nel montaggio delle varie placche che si incastravano senza accavallarsi. Ne abbiamo desunto che la base di supporto in legno e il supporto metallico della cimasa non erano stati realizzati tenendo conto dell'originario incastro degli elementi. Tutte le placche, tranne le due centrali superiori con le figure a tutto tondo, recavano al di sotto la numerazione incisa nella porcellana e i fori per permettere l'ancoraggio al supporto tramite viti. La placca centrale della cimasa, recante la figura femminile a tutto tondo, era l'unica ad avere mancanze sui bordi laterali dove dovevano esserci i fori per le viti; questo deve essere stato il motivo della collocazione al di sotto di essa di un perno metallico che si incastra nel supporto ligneo. Per questa figura, tra l'altro fratturata in molti pezzi e riassemblata con colle molto tenaci, si è deciso di conservarla così come pervenuta, allo scopo di non causare ulteriori danni.

Per la figura maschile sua compagna, invece, altrettanto fratturata alla base e alle gambe, è stato possibile intervenire eliminando un accumulo di stucco ridipinto apposto lungo tutte le parti incollate; è stato rimosso il vecchio adesivo, un impasto di colla e stucco di colore giallo scuro, e tutte le sue parti così distaccate sono state pulite adeguatamente. Di seguito, per il nuovo assemblaggio delle parti, è stata utilizzata resina epossidica e per le stuccature gesso odontoiatrico (fig. 7).

Terminate le operazioni di pulitura, è stato effettuato l'incollaggio dei vari componenti della cornice della specchiera, sempre con resina epossidica e con stucco odontoiatrico. In misura molto ridotta è stata realizzata l'integrazione cromatica delle stuccature con colori a vernice.

Infine, si è provveduto alla ricollocazione delle placche sul supporto ligneo. Il supporto è stato ridipinto lungo tutto il perimetro con un colore simile a quello delle placche di porcellana, un bianco ghiaccio tendente al grigio. Sono state effettuate varie prove di montaggio per poter pervenire alla fine alla più idonea collocazione dei pezzi (fig. 6). Il montaggio è partito fissando prima le placche laterali, tramite viti, sui due lati fino ai quattro vertici della cornice: in questo modo non si è verificato l'accavallamento dei bordi. Gli ultimi pezzi posizionati sono stati quelli centrali con le figure, sia nella parte superiore che inferiore, sollevando leggermente, per ovviare alla mancanza di spazio, le placche tramite piccoli supporti in legno collocati al di sotto di essi. Per la decorazione della cimasa è stato eliminato il vecchio supporto in ferro e dal rilievo grafico ricavato dalla collocazione in piano dei pezzi, è stato realizzato un nuovo supporto, più lineare e leggero, in ottone placcato dello stesso colore del bordo del supporto ligneo (fig. 8). Al termine del montaggio di tutti i pezzi, le teste delle viti sono state dipinte sempre dello stesso colore utilizzato per il supporto.

Bibliografia

Mostra didattica 1951-1952, p. 12.

72. Charles Lomet
(attivo a Parigi fra il 1743 e il 1787)
Ebanista parigino
(metà del XVIII secolo)
Pendola da muro
1766

tecnica/materiali
tecnica *Boulle* in legno di rovere, ottone dorato, corno tinto e madreperla, bronzo dorato

dimensioni
197 × 67 × 35 cm (misure complessive); alt. 131 cm (orologio); alt. 65 cm (consolle)

iscrizioni
firma sul quadrante del meccanismo: «Charles Lomet Paris»; data sul retro del meccanismo: «1766»

provenienza
collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli

collocazione
Milano, Museo Poldi Pezzoli (inv. 379)

scheda storico-artistica
Lavinia Galli, Anne Sophie Stalder

relazione di restauro
Giuseppe Degennaro, Renato Romagnoli

relazione tecnico-scientifica
Tiziana Cavaleri, Anna Piccirillo

restauro
restauro meccanismo: Renato Romagnoli (ARASS - Associazione per il Restauro degli Antichi Strumenti Scientifici, Brera); restauro cassa: Giuseppe Degennaro (Open Care - Servizi per l'arte, Milano)

con la direzione di Raffaella Bentivoglio (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano), Lavinia Galli (Museo Poldi Pezzoli)

indagini
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

La pendola da muro, che in Francia viene chiamata *cartel*, è composta da una consolle su cui poggia un orologio. La cassa sinuosa dell'orologio, che ricorda la forma di una viola, è arricchita nei contorni da una serie di bronzi dorati a forma di larghe volute d'acanto, foglie e fiori. Lo scafo è completamente rivestito da una lamina in ottone dorato in cui sono traforati rami verdi da cui sbocciano garofani rossi, viola, azzurri e bianchi. La cassa appoggia su quattro piedini ed è coronata da un decoro a rami fioriti, che incorniciano una gabbia stilizzata al di sotto della quale volano due uccelli. Sostiene l'orologio una consolle nella medesima tecnica e riccamente ornata di bronzi dorati.

Sia la sagoma della pendola, dalle linee irregolari e mosse, sia la decorazione floreale sia i ricchi bronzi dorati sono tipici dello stile francese *rocaille*, e sicuramente rare sono le dimensioni eccezionalmente grandi del manufatto e la tecnica esecutiva *Boulle* in ottone e corno tinto.

L'opera proviene dalla collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), fondatore dell'omonimo museo. Sin dall'apertura nel 1881 essa ha troneggiato nella Sala Rococò o Sala Gialla del primo piano. L'ambiente, ideato nel 1855 da Luigi Scrosati (1814-1869) e Giuseppe Bertini (1825-1898), evocava esplicitamente lo stile settecentesco e fu arricchito nel 1870 da mobili in stile rococò realizzati da Giuseppe Speluzzi (1827-1890). L'obiettivo del nobiluomo era infatti quello di creare delle stanze nei diversi stili del passato che facessero da cornice a oggetti autentici.

A partire dagli anni Trenta del Settecento le pendole francesi divengono degli arredi sempre più grandi e sontuosi, in accordo con la crescente importanza che assume il mobilio sotto il regno di Luigi XV: «I mobili sono diventati il più grande oggetto di lusso e di spesa, e ogni sei anni si cambia l'arredamento per procurarsi ciò che di più bello l'eleganza del momento ispira» (**Mercier 1781**, II, p. 71).Le pendole da muro in particolare erano uno dei principali ornamenti dei palazzi aristocratici parigini: ne è un esempio il dipinto di Nicolas Lancret, *Avant le bal masqué* (Nantes, Musée des beaux-arts, inv. 635), risalente al 1740 circa. Esse erano frutto della collaborazione tra ebanisti, responsabili della cassa, bronzisti e orologiai, che fornivano il meccanismo e il quadrante.

L'aspetto lussuoso di questa pendola è dovuto alla tecnica *Boulle*, così chiamata dal nome dell'ebanista parigino André-Charles Boulle (1642-1732), attivo sotto il regno di Luigi XIV e inventore di uno speciale tipo di intarsio per mobili eseguito ritagliando e incidendo in sovrapposizione lastre di origine animale (tartaruga, corno, avorio, madreperla), vegetale (ebano, pero tinto di nero) e minerale (rame, ottone, stagno, argento, oro). Dopo la morte di Boulle la tecnica fu continuata dai suoi quattro figli e da molti altri ebanisti, rimanendo in voga fino alla metà del XIX secolo.

Nel nostro caso l'oggetto è costituito da uno scafo in rovere rivestito interamente da una lastra in ottone intarsiato a girali vegetali e rami fioriti in corno tinto in rosso, verde, violetto e madreperla. Questa tipologia è detta 'in controparte' poiché più spesso il rivestimento è in tartaruga e i decori sono incisi in ottone dorato, mentre qui avviene il contrario.

Non si trova traccia certa nella lacunosa documentazione del museo dell'acquisto della pendola, ma nel 1874 Poldi Pezzoli la prestò all'Esposizione storica d'arte industriale a Milano, nel cui catalogo figura come «pendolo in boule secolo XVIII» (***Esposizione* 1874**, p. 219, n. 1073). Un'etichetta in carta con il n. 7210

Prima del restauro

Dopo il restauro

Prima del restauro, la pendola nella Sala degli Stucchi (già Sala Rococò o Sala Gialla) del Museo Poldi Pezzoli

Dopo il restauro, particolare del quadrante

ritrovato sulla sommità della cassa, estranea ai numeri di inventario del museo, ci dà conto inoltre di una precedente provenienza, evidentemente da una collezione assai vasta.
È possibile che la pendola appartenesse già ai genitori, e in particolare alla madre Rosina Trivulzio (1800-1859), che amava moltissimo i mobili *Boulle*. Nel 1848, in un elenco di arredi trasportati in Canton Ticino a causa delle 'cinque giornate' figura un intero mobilio in questa tecnica acquistato da Rosina presso l'ebanista milanese Bernardino Speluzzi (Milano, Archivio Museo Poldi Pezzoli, faldone 14, s.d. ma 1848). Una ventina di pezzi tra poltrone, librerie e tavoli che giustificano il commento della nobildonna sull'artigiano: «encomiatissimo rinnovatore dei lavori di intaglio in madreperla, tartaruga, metallo e legni fini, che dal nome del primo inventore ed esecutore chiamansi lavori in boule [...] l'importanza delle commissioni da me datagli non lievemente contribuì allo sviluppo e al perfezionamento della ammirata sua industria» (Milano, Archivio Trivulzio, pubblicato in **Mottola Molfino 1982**, p. 19 e in **Zanni 1985**, p. 15). Nell'elenco è presente «un orologio grande a *bhul* [sic] con basamento»: la descrizione generica non ci permette di sapere se si tratti di un oggetto realizzato da Speluzzi o di uno antico (e sarebbe la nostra *cartel*), come saremmo più propense a credere, dato che sappiamo per certo che Bernardino fu mediatore di opere d'antiquariato per Rosina e Giacomo.
Fu invece senza dubbio il figlio Giuseppe Speluzzi, ebanista e bronzista come il padre, a restaurare la pendola e sostituire le parti mancanti di corno con una pasta vitrea assai simile (vedi relazione di restauro). È lui infatti il responsabile di tutti gli interventi di restauro e manutenzione degli orologi, dei mobili e dei bronzi della casa. Nel 1866 per esempio interviene su un «pendolone in legno a *marqueterie*, cambiati in parte dei pezzi di *parqueterie* e pulito de nuovo a lucido. Rinfrescato il colore alle decorazioni in bronzo dorato e al quadrante argentato» (Milano, Archivio Museo Poldi Pezzoli, faldone 33).
Nell'inventario notarile stilato alla morte di Poldi Pezzoli (*Inventario* 1879, n. 14), la pendola è descritta come «un grande orologio a pendolo intarsiato, fondo in ottone e ornati a fiori di diverso colore e madreperla, guarnito di bronzo e verniciato con un grande quadrante a smalto bianco e nero, avente una consolle per sostenerla alla parete pure intarsiata a colori e guarnita di bronzo» ed è stimata ben 1800 lire, somma assai riguardevole per l'epoca. Nella prima guida del museo, risalente al 1881, l'opera è invece stranamente riferita al XVII secolo (**Bertini 1881**, p. 47). L'opera sfugge all'attenzione degli studiosi fino a quando Giuseppe Brusa, nel catalogo degli orologi (**Brusa 1981**, p. 152), la data correttamente al 1760 circa. Alla sfortuna critica dell'opera non ha giovato lo stato di conservazione, dato che una forte ossidazione e lo sporco superficiale non consentivano di apprezzare le meravigliose incrostazioni che la impreziosivano.
Durante lo smontaggio del meccanismo per il restauro è emersa la data 1766. Su Charles Lomet si hanno poche notizie: divenuto maestro il

Dopo il restauro, particolare della consolle con la decorazione floreale

Dopo il restauro, particolare della consolle con la decorazione floreale

Dopo il restauro, particolare del capitello con la decorazione floreale

19 febbraio 1743, nel 1748 si stabilì in Quai de la Mégisserie a Parigi. Dal 1772 si trasferì in Quai Pelletier, vicino a Pont Notre-Dame ed è menzionato nella corporazione dei maestri orologiai fino al 1787. Egli realizzò sia orologi da persona che pendole (**Tardy 1972**, p. 418). La macchina è quadrangolare e misura solo 20 centimetri per lato, ha un movimento a due treni con bariletti dentati, quello del tempo con scappamento ad ancora. Il quadrante circolare ha il fondo smaltato bianco ed è in tredici parti, con ore in cifre romane e minuti raggruppati a cinque in cifre arabe. Questo tipo di quadranti furono in voga dagli anni Quaranta fino alla fine degli Sessanta del XVIII secolo, sebbene dal 1750 l'orologiaio La Martinière avesse già ideato un quadrante in un solo pezzo (**Tardy 1961**, p. 90). Anche le lancette delle ore e dei minuti, in acciaio dorato e traforato, sono estremamente ricche di girali e tipiche dello stile *rocaille* più tardo. Come in molti altri casi, non esiste sulla cassa uno stampiglio di ebanista, nonostante sin dal 1743 una legge parigina obbligasse questi artigiani a firmare le loro opere. Per questo è difficile attribuire con certezza questo magnifico capo d'opera a uno specifico maestro, fra i molti che sappiamo dai documenti attivi sotto Luigi XV. Il nostro esemplare può però ben confrontarsi per sagoma e lavorazione dei bronzi con alcune pendole parigine realizzate tra il 1750 e il 1770, confermando una datazione coeva a quella incisa sul meccanismo. Analogie notevolissime si ritrovano con l'opera di Antoine Foullet (1710-1775), un famoso ebanista specializzato nelle casse di grandi pendole. Divenuto maestro nel 1749, nel 1756 aveva il negozio in Rue du Faubourg Saint-Honoré. Una sua pendola decorata a fiorami in corno tinto e ottone, priva di consolle, al Musée international d'horlogerie di La Chaux-de-Fonds (inv. IV-20), e altre due passate all'asta nel 1982 (***Musée international d'horlogerie* 1999**, p. 92, n. 88, alt. 115 cm) contenevano un uccello nella gabbia che sovrasta la cassa, come nel nostro caso. Una lavorazione *Boulle* in ottone e corno assai simile infine si ritrova anche in una pendola anonima, ma risalente al 1735-1740, attualmente in vendita dall'antiquario parigino La Pendulerie (alt. 125 cm). Concludendo, l'importante restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, che ha ripristinato il funzionamento dell'orologio e restituito splendore alla cassa, ha confermato ancora una volta l'eccezionale qualità dei pezzi che componevano l'originaria collezione Poldi Pezzoli.

Bibliografia

***Esposizione* 1874**, p. 219, n. 1073; *Inventario* 1879, n. 14; **Bertini 1881**, p. 47; **Muhe Voegl 1978**, p. 98, fig. 112; **Brusa 1981**, p. 152, cat. 120.

Relazione di restauro

Il progetto elaborato da ARASS - Associazione per il Restauro degli Antichi Strumenti Scientifici, Brera, e diretto da Lavinia Galli e Raffaella Bentivoglio, si è articolato in due fasi, la prima riguardante il meccanismo dell'orologio e la seconda, affidata a Open Care - Servizi per l'arte, Milano, volta al recupero della cassa e delle sue decorazioni.

Il restauro dell'orologio (fig. 1) è stato affidato a Renato Romagnoli, restauratore di ARASS. Il meccanismo, una volta smontato, ha rivelato sul retro la firma «Charles Lomet Paris» e la data «1766» (fig. 2). Esso mostrava un forte livello di insudiciamento da polvere stratificata e consolidata da lubrificanti rappresi, infiltrata anche a causa della mancanza di un vetro di chiusura laterale. Il suo funzionamento era inoltre compromesso dalla deformazione per usura dei fori delle platine che risultavano ovalizzati. Al fine di ripristinare il funzionamento (l'orologio aveva funzionato fino a trent'anni fa), il movimento è stato smontato in ogni sua parte e sottoposto alla pulitura e al ripristino meccanico. Tutte le componenti dell'orologio sono state lavate con passaggi successivi nel detergente Ultrason-Pro DT/3 diluito in solvente, in modo da eliminare i depositi più tenaci e le ossidazioni senza compromettere la natura originale dei materiali. Il successivo controllo delle molle di carica, dei giochi degli ingranaggi e dei perni dei loro alberi ha reso necessaria la sostituzione degli agganci ai bariletti usurati che ne compromettevano la stabilità e la sicurezza, che sono stati ricostruiti sia per le loro inusuali dimensioni sia per la forza dei materiali moderni, che potrebbe non essere sopportata da un meccanismo antico. È stato inoltre necessario produrre al tornio nuove boccole per i fori delle platine, studiati uno a uno per garantire il loro adattamento ai perni degli alberi.

Il riassemblaggio del movimento si è concluso con una lubrificazione con il grasso Moebius 8300 e Moebius 8030 eseguita dapprima senza carico e poi, accertato il positivo esito delle lavorazioni, in condizioni operative. Infine si è proceduto alla sostituzione del filo di sospensione del pendolo, usurato e compromesso dalla vecchiaia. L'orologio è tornato a funzionare e verrà caricato regolarmente: i suoi rintocchi alle ore e alle mezzore accentueranno l'atmosfera domestica della casa museo dove è custodito.

Più complicato e complesso si è rivelato il restauro della cassa in tecnica *Boulle* e dei bronzi che la adornano, sia per la tenacia dello sporco che li ricopriva, sia per la necessità di individuare una modalità di fissaggio delle parti scollate e di integrazione di quelle mancanti. Questo intervento è stato eseguito presso il laboratorio di restauro degli arredi lignei di Open Care - Servizi per l'arte con la direzione tecnica di Giuseppe Degennaro.
La cassa, costituita da uno scafo in rovere rivestito da una lastra in ottone con intarsi in corno e madreperla, secondo una tecnica chiamata *Boulle* dal suo inventore, presentava su tutta la superficie uno spesso deposito di polvere e numerose lacune. La tecnica esecutiva, in cui eccellevano i francesi, prevedeva incollaggi con adesivi di origine proteica che, a distanza di secoli e in condizioni microclimatiche non ottimali, hanno perso le proprietà adesive provocando dapprima lo scollamento e poi la caduta dei singoli elementi.
I bronzi dorati e la lastra in ottone erano ossidati a tal punto da rendere il materiale quasi irriconoscibile. Le tracce di interventi precedenti rivelavano un approccio non rispettoso dell'oggetto e di ripiego: una staffa in ferro di rinforzo sulla consolle, i chiodi per ancorare una lastra in ottone soggetta al sollevamento e un evidente ritocco sotto livello a tempera sul fronte della cassa per mascherare la caduta di alcune parti in corno tinto. Sulla

1. Durante il restauro, orologio, fronte del meccanismo

2. Durante il restauro, orologio, retro del maccanismo con particolare della firma e data

sommità del capitello e nell'anta frontale due bronzi erano ancorati con un filo di ferro e l'anta frontale non si chiudeva per il danneggiamento del pertugio della chiave.
Le analisi preliminari eseguite con il microscopio digitale hanno permesso di individuare la carta colorata posta sotto il corno trasparente, tecnica tradizionale settecentesca utilizzata per gli intarsi in corno. In molti punti il corno originale era stato però sostituito con stucco tinto. Le analisi condotte dal Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", in accordo con la Soprintendenza, su due microprelievi del 'finto corno' hanno evidenziato una composizione a base di pigmenti (nel prelievo del campione rosso è stato trovato il giallo di cromo usato dalla metà dell'Ottocento), un materiale di origine proteica e gesso, confermando che sono attribuibili a un restauro ottocentesco.
La struttura lignea recava tracce di un pregresso attacco di insetti xilofagi (visibile dai fori di sfarfallamento), oltre a spaccature, piccole mancanze, consunzioni, fessurazioni e lievi deformazioni sia nella parte ricoperta dalla lastra metallica sia sul piano d'appoggio dell'orologio. Terminate le analisi e la campagna fotografica iniziale di immagini a luce visibile, ultravioletta (fig. 3) e infrarossa, si è provveduto alla rimozione dello sporco superficiale con pennelli a setole morbide e microaspirazione.
Successivamente i bronzi dorati sono stati smontati e ripuliti immer-

3. Fronte, immagine UV del capitello

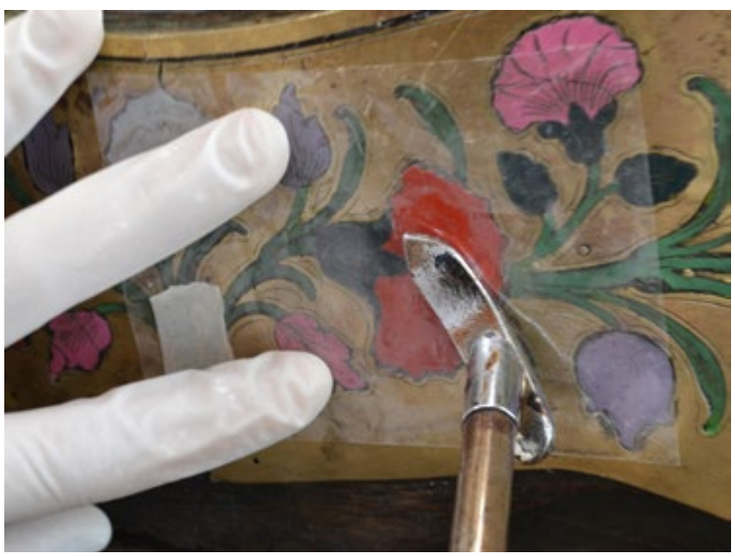
4. Durante il restauro, consolidamento dei sollevamenti

gendoli in una soluzione di acqua demineralizzata e sale di Rochelle al 20% per alcuni minuti, risciacquati con acqua e infine asciugati. Questo procedimento ha permesso di eliminare le incrostazioni e le ossidazioni, ovvero i depositi di carbonati, cloruri ed eventuali altri sali. Contemporaneamente è stata eseguita la disinfestazione anossica preventiva della cassa lignea. La fase successiva ha affrontato la riadesione della lamina metallica al legno, problema comune a tutti i mobili realizzati con la metodologia *Boulle*. Di fronte alla necessità di individuare un adesivo reversibile che avesse una buona elasticità per adattarsi ai ritiri del legno, è stato scelto Artcolle, prodotto a base proteica (colla di pesce), messo a punto in Francia dopo molte ricerche sui mobili *Boulle*, in grado di rigenerare la colla animale originale e migliorarne le proprietà adesive.

Il consolidamento (fig. 4) si è svolto in due tempi, facendo dapprima rigenerare la colla originale stendendo a pennello o iniettando con siringa tra i due materiali la colla di pesce e ponendo sopra Melinex sacchetti di sabbia preriscaldati e lasciando agire per 10-15 minuti. La seconda iniezione di colla è stata applicata allo scopo di fare aderire le parti staccate al supporto, ponendo su Melinex una lastra di Plexiglas dello spessore di 1 mm per appianare la superficie, riposizionando sacchetti di sabbia caldi pressati da tamponi in legno con i morsetti. L'operazione di consolidamento, richiedente di per sé circa ventiquattro ore, è stata lunga e complicata a causa delle forme morbide che caratterizzano l'oggetto.

La pulitura del rivestimento in ottone è stata eseguita con un gel di colla proteica secondo quanto ideato dal Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF). L'articolo che illustra la ricetta di pulitura delle ossidazioni dei fondi in ottone è stato pubblicato da Marc-André Paulin e Frédéric Leblanc (**Paulin, Leblanc 2013**). Alla ricetta sono state apportate piccole variazioni che hanno permesso di ottenere risultati più che soddisfacenti. La pulitura è stata quindi eseguita in tre fasi: la preparazione della colla, la stesura sull'ottone e la rimozione a tampone con acqua calda (fig. 5). La colla è stata preparata facendo rigonfiare in acqua la colla di nervi mantenendo costante il pH 7 neutro con l'aggiunta di acido citrico. Successivamente la colla è stata scaldata a bagnomaria e, una volta pronta e ancora tiepida, stesa a pennello sull'ottone sovrapponendo carta giapponese, a sua volta impregnata da un secondo strato, lasciando agire per circa 10-15 minuti, eseguendo poi una sorta di *peeling* dell'ottone risciacquando con acqua calda. L'operazione è stata ripetuta sulle zone di maggior tenacità dell'ossidazione ma sempre nel rispetto della patina del tempo. Tutti gli intarsi floreali sono stati puliti dal deposito superficiale

5. Durante il restauro, pulitura



7. Durante il restauro, appianamento della stuccatura

6. Durante il restauro, tassello di madreperla, particolare delle stuccature

polverulento a tampone con acqua demineralizzata.
Le lacune di ottone sono state integrate con ottone ricotto alla fiamma con il traforo manuale, mentre le parti in madreperla sono state integrate con vera madreperla dallo spessore di 1 mm lavorata con traforo manuale e gli intarsi mancanti, così ottenuti, sono stati fissati in posizione con colla di pesce Artcolle.
Per l'integrazione degli intarsi di corno e 'finto corno' è stato utilizzato uno stucco reversibile a base di microsfere di vetro, segatura di balsa e resina acrilica secondo quanto suggerito dal C2RMF in accordo con la committenza e la Soprintendenza (figg. 5-6). La ricetta prevede due parti di microsfere di vetro, una parte di segatura di balsa (per renderla più elastica e igroscopica), e il Paraloid B72 al 40% in acetone come legante. Le integrazioni sono state stese a spatola. Per consentire l'individuazione delle parti integrate si è deciso di non colmare totalmente le lacune lasciando un piccolo gioco lungo il perimetro e di non riproporre le incisioni sugli elementi integrati (corno, madreperla, ottone) per rendere facilmente identificabile l'intervento di restauro.
Il ritocco cromatico, infine, è stato realizzato con pigmenti in polvere utilizzando come legante il Paraloid B72 a pennello e, una volta asciutto, appianato con il termocauterio per lucidare la superficie, ottenendo un aspetto molto simile sia al corno che al finto corno con restituita continuità alla visione d'insieme del mobile. Il piano d'appoggio della consolle, molto degradato e tarlato, è stato rinforzato con legno di cipresso stagionato e ancorato tramite le viti in ferro alle staffe poste in essere da un precedente intervento di restauro.
È stato quindi revisionato il fissaggio dei bronzi sostituendo le viti e i chiodi in ferro con elementi in ottone identici agli originali, eliminando così le cause di future ossidazioni. Prima di procedere con il montaggio finale l'ottone è stato protetto con Paraloid B72 all'8% in acetone steso a pennello dopo averlo attentamente sgrassato. Grazie a una fotografia rinvenuta nell'archivio del Museo Poldi Pezzoli risalente al 1881-1883 è stato infine possibile collocare correttamente il bronzo del capitello oltreché notare la mancanza di un fregio in bronzo nella sua parte alta a destra.

Bibliografia
Paulin, Leblanc 2013.

Relazione tecnico-scientifica

Indagini diagnostiche (XRF, FTIR, Microscopia ottica, FORS)

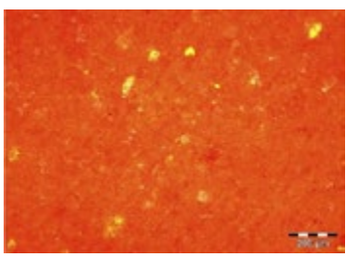
Metodologia, tecniche d'indagine e strumentazione
I campioni sono stati analizzati con le tecniche analitiche e le strumentazioni di seguito descritte presso i laboratori scientifici della Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale". Al fine di rendere il più possibile completa e affidabile l'interpretazione dei dati raccolti si è proceduto combinando laddove possibile le diverse tecniche di indagine sulla stessa area di misura del campione.
Microscopia ottica (MO): i campioni sono stati preliminarmente osservati e fotografati in luce visibile con uno stereomicroscopio

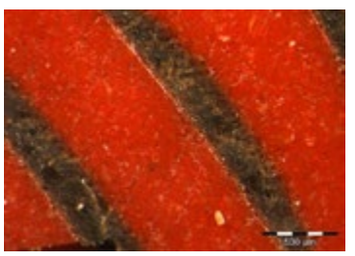
OLYMPUS SZ X10 interfacciato a un PC mediante fotocamera digitale OLYMPUS Color View I.
Spettrometria di fluorescenza indotta da raggi X (XRF): i campioni sono stati sottoposti ad analisi di spettrometria di fluorescenza X a dispersione di energia (EDXRF). La tecnica è di tipo elementale, puntuale e non invasiva e consente di rilevare, in un'unica misura in funzione dell'energia, gli elementi chimici costitutivi dell'area indagata, grazie all'analisi della radiazione di fluorescenza X, caratteristica emessa in seguito a eccitazione atomica con opportuna energia. Data l'energia della radiazione incidente, la fluorescenza X potrà prodursi in strati più o meno profondi del campione in base alla natura chimica dei materiali incontrati: il segnale raccolto sarà pertanto mediato su tutti gli strati incontrati dalla radiazione incidente. Per le analisi è stato utilizzato uno spettrometro portatile Micro-EDXRF Bruker ARTAX 200 con sorgente di raggi X *fine focus* con anodo al molibdeno, ADC con 4096 canali e dimensione dello spot variabile tra 0,65 mm e 1,5 mm; la tensione anodica è regolabile tra 0 kV e 50 kV, la corrente anodica tra 0 µA e 1500 µA (potenza massima 50 W). Le misure sono state effettuate con tensione 30 kV e corrente di 1300 µA, flussando elio sull'area di misura in modo da ottimizzare il limite di rilevabilità dello strumento (soglia minima di numero atomico rilevabile: 11, sodio).
Spettrofotometria di riflettanza con fibre ottiche (FORS): i campioni sono stati analizzati in spettrofotometria di riflettanza con fibre ottiche. Si tratta di una tecnica puntuale non invasiva di spettroscopia molecolare utilizzata per riconoscere pigmenti e coloranti presenti nello strato pittorico più superficiale dell'opera. L'analisi è particolarmente efficace quando i materiali pittorici presentano assorbimenti caratteristici nell'intervallo di lunghezze d'onda esaminato; per comparazione è utile ricorrere anche a banche dati specifiche. In altri casi per risolvere l'identificazione è necessario integrare l'analisi con altre tecniche. Per le analisi è stato utilizzato uno spettrofotometro Ocean Optics HR2000+ES con passo di misura pari a circa 0,5 nm, una lampada alogena Ocean Optics HL-2000-FHSA e fibre ottiche da 400 µm di diametro collegate per lavorare in geometria ottica di misura 2×45°/0° (come da standard CIE). Con tale strumentazione è possibile acquisire lo spettro di riflettanza nel range 350 nm - 1000 nm. La banca dati Centro Conservazione e Restauro per l'analisi comparativa comprende circa 1200 stesure pittoriche realizzate con pigmenti, leganti e vernici note.
Spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier (FT-IR): dai campioni sono stati prelevati a bisturi pochi grani di materiale per l'analisi di spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier. Si tratta di una tecnica di analisi molecolare che permette di identificare le componenti organiche e inorganiche presenti nel campione. A seconda della modalità di indagine utilizzata (trasmissione, riflessione, ATR, cella di diamante) è possibile analizzare diverse tipologie di campioni (lucidi, opachi, trasparenti, solidi, liquidi) anche di ridotte dimensioni (un singolo grano di pigmento in cella di diamante) ed eseguire mappe chimiche con *detector imaging*. Per le analisi è stato utilizzato uno spettrofotometro FT-IR Bruker Vertex 70 accoppiato con un microscopio infrarosso Bruker Hyperion 3000. In particolare, le analisi sui microprelievi selettivi sono state condotte utilizzando il microscopio infrarosso lavorando in trasmissione con l'ausilio di una cella di diamante.

Interpretazione dei risultati
Dalle analisi condotte il campione *1_frammento rosso* potrebbe contenere bianco di zinco e cinabro o vermiglione nella matrice, con minuti grani sparsi di giallo di cromo. Nella matrice si identifica anche la presenza di gesso. Il materiale nero presente nelle incisioni risulta costituito da un pigmento a base di rame e silicati. La componente organica del campione risulta di natura proteica. Nel campione *2_frammento verde* è stato possibile identificare la presenza di blu di Prussia, con silicati e carbonati di calcio. Dalle indagini condotte si ipotizza una miscela con un'ocra gialla e/o con giallo di cromo per ottenere il colore verde. Sono inoltre presenti solfati e composti a base di piombo, zinco e rame. Anche in questo caso la componente organica del campione è di natura proteica. I segnali XRF rilevati sul campione di corno non colorato, essendo stati riscontrati anche sui campioni 1 e 2, non permettono di indicare particolari difformità o incongruenze dei campioni stessi rispetto all'ipotetica matrice.

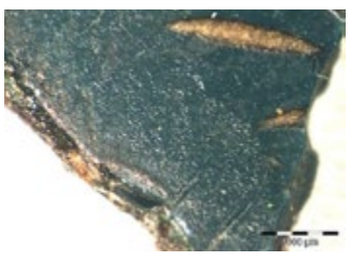
Elementi chimici rilevati (conteggi al secondo del picco principale)																	
	Al	Si	P	S	Cl	K	Ca	Ti	Cr	Mn	Fe	Cu	Zn	Sr	Ba	Hg	Pb
Camp1_ retro	4	4	1	20	2	1	23		10	2	7	13	109	9	2	375	46
Camp1_ fronte	2	2	1	27	2	2	44		10	2	3	7	92	9	1	380	45
Camp1_nero	3	22	1	20	2	5	32		8	2	39	80	107	8	3	329	40
Camp2_retro	1	1	1	9	3	3	30	4	11	3	46	21	48	2			153
Camp2_ fronte	2	5	1	20	2	3	67	1	14	3	55	42	32	2			166
Corno				25	2	1	2				1	1	18				

8. Le analisi sul campione 1_frammento rosso sono state effettuate dal fronte e dal retro e sulle incisioni nere. Le analisi sul campione 2_frammento verde sono state effettuate sul fronte e sul retro. Per confronto è stato inoltre analizzato un campione di corno non colorato

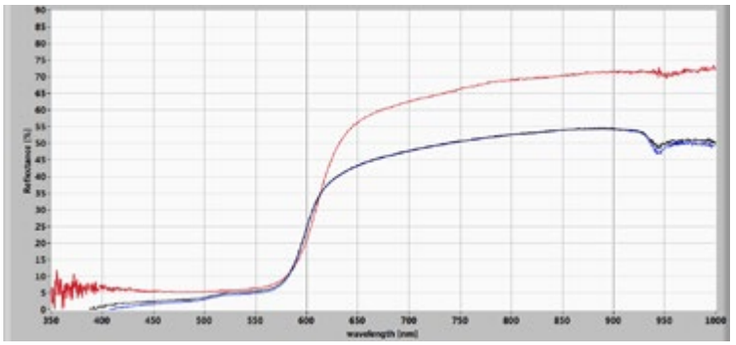




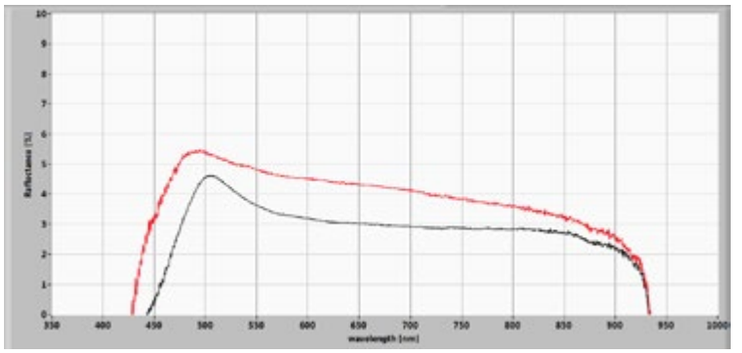
9. Campione 1 frammento rosso. Fotografie al microscopio ottico in luce visibile. Particolare delle particelle gialle (sinistra) e particolare delle incisioni (destra)



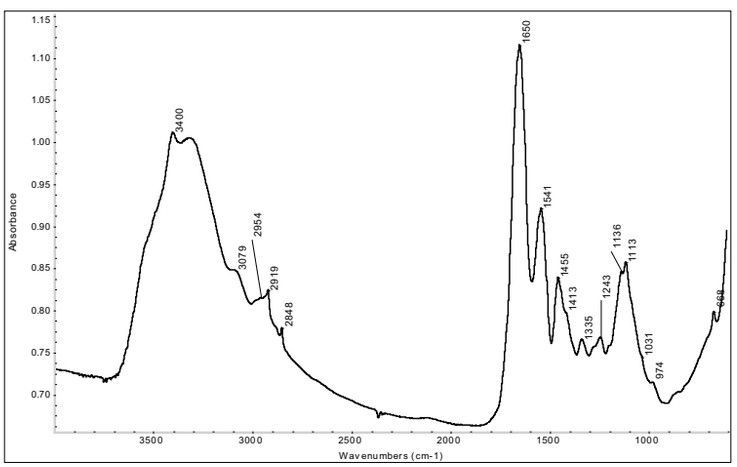
10. Campione 2 frammento verde. Fotografia al microscopio ottico in luce visibile



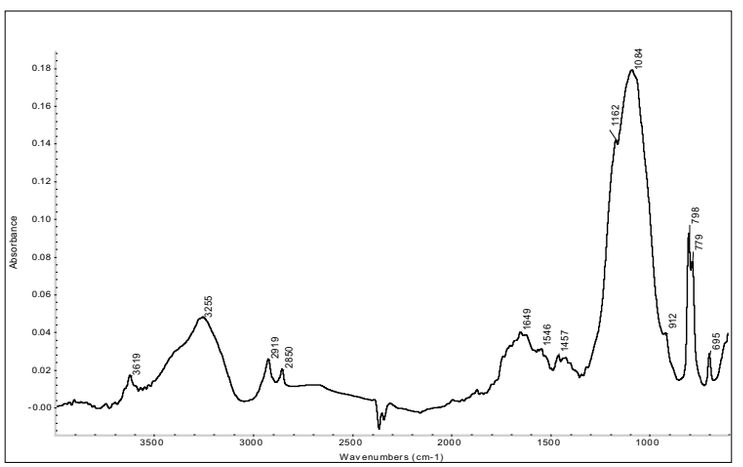
11. Negli spettri del campione 1 frammento rosso (curve nera e blu) si identifica il flesso dato dall'assorbimento tipico del pigmento cinabro o vermiglione (curva rossa). Non è possibile attribuire la banda di assorbimento rilevata intorno ai 480 nm, probabilmente dovuta ad un pigmento in miscela



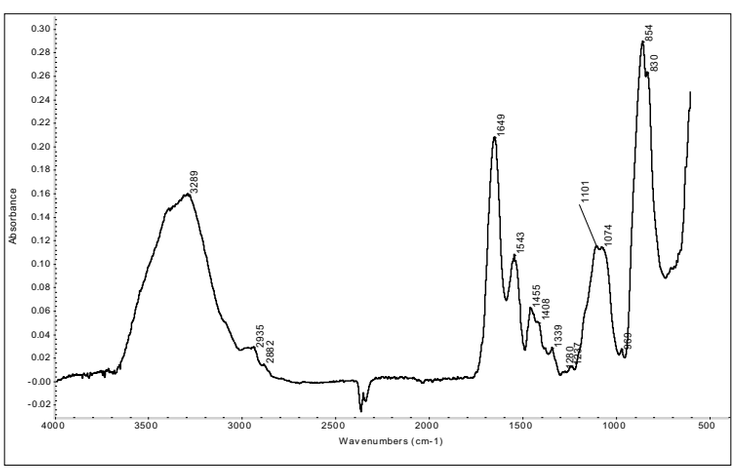
12. Nello spettro del campione 2 frammento verde (curva nera) è possibile riconoscere l'ampia banda di intenso assorbimento (600-950 nm) tipico del blu di Prussia (curva rossa)



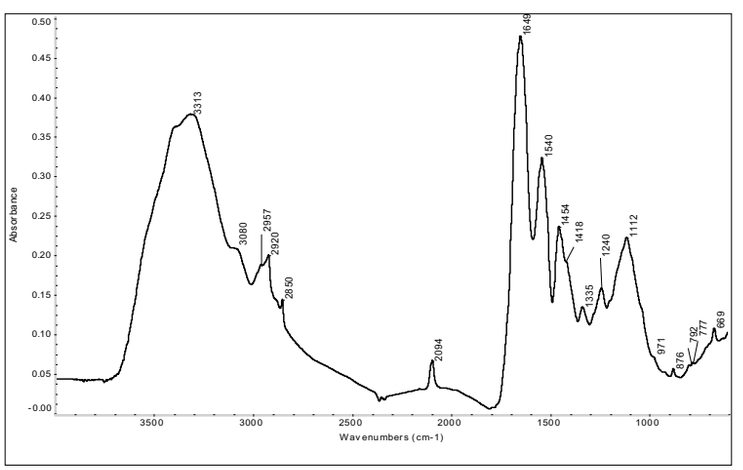
13. Analisi FT-IR, Campione 1 frammento rosso. Nello spettro si identifica un materiale di origine proteica (3079, 2954,1650, 1541,1455, 1413, 1335, 1243 cm^{-1}) con gesso (3400, 1136, 1113, 668 cm^{-1}) e tracce di un'altra sostanza organica non correttamente identificabile (2919, 2848 cm) per via del segnale poco intenso



14. Analisi FT-IR, Campione 1 frammento rosso. Nello spettro si identificano un materiale di origine proteica (3079, 2935, 2882, 1649, 1543, 1455 1408, 1339, 1237 cm^{-1}), cromato di piombo (854, 830 cm^{-1}) e solfato di piombo (1101, 1074, 969 cm^{-1}).



15. Analisi FT-IR, Campione 1 frammento rosso. Nello spettro si identificano un materiale di origine proteica (1649, 1546, 1457 cm^{-1}), silicati (1084, 912, 798, 779, 695 cm^{-1}) e un'altra sostanza organica probabilmente di origine grassa ma non correttamente identificabile (2919, 2850 cm^{-1})



16. Analisi FT-IR, Campione 1 frammento rosso. Nello spettro si identificano un materiale di origine proteica (3081, 2957, 1649, 1540, 1454, 1414, 1335, 1240 cm^{-1}), blu di Prussia (2094 cm^{-1}), solfati (1112, 669 cm^{-1}), silicati (798,777 cm^{-1}), carbonato di calcio (1454, 876 cm^{-1}) e un'altra sostanza organica probabilmente di origine grassa non correttamente identificabile (2920, 2850 cm^{-1}).

73. Argentiere napoletano
Assunta
1772

tecnica/materiali
argento fuso, sbalzato e cesellato; ottone fuso e dorato a mercurio; struttura in ferro e legno

dimensioni
176 × 107 × 70 cm

iscrizioni
sotto la suola del piede destro della Vergine, a caratteri corsivi: «Cajetanus Dattilo F. / 1772»; bollo coronato e a caratteri latini del Regno di Napoli «NAP / 1772»; punzone «SD» (entro un abaco)

provenienza
Gerace (Reggio Calabria), Cattedrale di Santa Maria Assunta, cappella dell'Assunta

collocazione
Gerace (Reggio Calabria), Museo Diocesano

scheda storico-artistica
Daniela Vinci

relazione di restauro
Antonio Adduci

restauro
Adduci Restauri di Antonio Adduci

con la direzione di Anna Maria Guiducci (soprintendente) e Maria Cristina Schiavone (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia)

indagini
Ars Mensurae

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Il gruppo argenteo dell'*Assunta* è una preziosa testimonianza delle espressioni artistiche napoletane della seconda metà del XVIII secolo, ancora aderenti ai raffinati stilemi tardobarocchi. L'opera, oggi conservata presso il Museo Diocesano di Gerace, proviene dalla cappella all'Assunta della Cattedrale geracese anch'essa dedicata alla Vergine assunta in cielo.
L'insieme si presenta come una macchina votiva poggiante su una base polilobata con ricche volute agli angoli al centro della quale è presente un'insegna vescovile con cappello, cordoni e nappe da riferire a monsignor Pietro Domenico Scoppa, vescovo della diocesi di Gerace dal 1756 al 1793. Lo stemma presenta una figura umana abbracciata al tronco di una palma sormontata da un sole raggiato. La commissione della scultura da parte del vescovo Scoppa (**Cataldo 2004**) è ulteriormente confermata da un'epigrafe a caratteri maiuscoli oggi collocata nel cortile del Palazzo Comunale di Gerace che in origine doveva trovarsi nella cappella dell'Assunta della Cattedrale. Il testo dell'epigrafe (V. Savona, in ***Imago Mariae*** **1988**, p. 174, cat. 131; R. Caputo, in ***Argenti di Calabria*** **2006**, p. 290, cat. 124) fornisce inoltre un importante teminе cronologico: «ARAM SACELLUMQUE / DEIPARAE VIRGINI SACRUM / OPERA AERARIO INCONCINNUM ET RUINOSUM / ELEGANTIBUS REFECIT MARMORIBUS AERE SUO / PPRUS DOMINICUS SCOPPA / QUI E MESSA LUBRENSI ORIUNDUS / ECCLESIAE HIERAC. FUIT CONSECRATUS EPUS / XIV CAL. MAIAS MDCCLVI / STATUAMQUE INSUPER VIRGINIS ARGENTEAM / SUO ETIAM SUMPTU / REPETITURUS EX AERE QUOD RELIQUIT / EPISCOPUS RUBEUS / COLENDAM CURAVIT / A.D. MDCCLXXI». Oltre a indicare la data in cui monsignor Scoppa fu consacrato vescovo, si fa riferimento al rifacimento della cappella in marmo e alla data di commissione della statua argentea, cioè l'anno 1771.
Sulla ricca base poligonale poggia un morbido vortice di nubi su cui si stagliano, sulla fronte, due teste di serafini e, ai lati, due vivaci cherubini. La figura dell'Assunta si eleva da questa massa plastica e movimentata con un moto vorticoso e ascensionale accentuato dall'emergere delle forme anatomiche e dall'andamento della veste. La testa della Vergine è coronata da un'aureola di dodici stelle con evidente richiamo al modello iconografico dell'Immacolata (Giov., *Ap.* 12,1) realizzandosi così,

Prima del restauro

Dopo il restauro

Dopo il restauro, retro e profilo destro

in questo gruppo, una commistione tra i temi mariani dell'Assunta e dell'Immacolata Concezione. Il volto della Madonna ha un'espressione intensa ed estatica e il capo, piegato leggermente a destra, è rivolto verso l'alto; tutto partecipa al movimento di ascensione al cielo. La posizione delle braccia, in un gioco di echi e rimandi con i gesti e le movenze degli angeli laterali, enfatizza il distacco dalla vita terrena e sottolinea la ricerca di equilibrio durante il volo verso l'alto. La leggerezza e l'eleganza del movimento sono sottolineate anche dal prezioso e ampio manto a broccato a fiori.

Il gruppo scultoreo si presenta quasi come un'apparizione e il fedele partecipa meravigliato al momento in cui la Vergine è assunta in cielo. La Vergine e i puttini non entrano in contatto visivo con l'osservatore, ma lo coinvolgono emotivamente con i loro sguardi e gesti pieni di tensione. Le scelte formali adottate, ispirate ai modelli della scultura lignea e lapidea, sono di matrice tardobarocca in cui i moti dell'anima si traducono in sinuose soluzioni compositive di forte impatto emozionale. La struttura interna del gruppo, in ferro e legno, conferma la perizia esecutiva dell'opera non solo a livello artistico ma anche quale vera e propria opera ingegneristica, conferendo leggerezza all'insieme in un perfetto gioco di bilanciamento che sorprende soprattutto per il basamento sottodimensionato.

Il restauro dell'*Assunta* di Gerace, eseguito in occasione della diciottesima edizione di *Restituzioni*, ha permesso principalmente di ripristinare le condizioni di sicurezza e di garantire così la conservazione di un'opera dal forte valore artistico e devozionale. Tra le novità più rilevanti emerse grazie al restauro vi è, finalmente, la possibilità di una corretta lettura della vicenda storico-artistica che la riguarda.

Parte della bibliografia precedente (V. Savona, in ***Imago Mariae*** **1988**, pp. 173-174, cat. 131; M.T. Sorrenti, in ***Sacre visioni*** **1999**, p. 139, cat. 14) ha riportato la notizia che sul manufatto fossero presenti punzoni personali con le iniziali «GD». Poiché sotto la suola del piede destro della Vergine vi è un'iscrizione in caratteri corsivi che recita «Cajetanus Dattilo F. / 1772», il dibattito storico-artistico era unanime nell'attribuire la realizzazione della statua a un argentiere non meglio identificato di nome Gaetano Dattilo. La data riportata nell'iscrizione va letta in connessione con la presenza di bolli coronati e a

Dopo il restauro, profilo sinistro

Dopo il restauro, particolare

Dopo il restauro, particolare della base

caratteri latini del Regno di Napoli con la dicitura «NAP / 1772»; tali riferimenti cronologici, insieme ai dati tratti dall'epigrafe, confermerebbero una possibile commissione al 1771 e la realizzazione del gruppo scultoreo nel 1772. L'indicazione geografica attesterebbe una realizzazione da parte di un artista napoletano e l'identificazione dell'autore con un argentiere di nome Gaetano Dattilo era un'ipotesi suffragata dalla conoscenza di un'antica famiglia di argentieri attiva a Napoli fin dal Cinquecento (**Catello 2000**, p. 127). Nessuno tra gli studiosi era però riuscito a rintracciare altre opere che presentassero le iniziali «GD» e quindi la personalità artistica di Gaetano Dattilo non aveva avuto alcun riscontro oggettivo. Come accennato in precedenza, la lettura corretta dei punzoni ha definitivamente espunto la possibilità che tale sconosciuto argentiere sia stato l'autore di quest'opera. Per prima Rosanna Caputo (in ***Argenti di Calabria* 2006**, pp. 290-291, cat. 124) ha segnalato la presenza, oltre che del punzone «GD», di un altro bollo con le iniziali «SD». Allo stato attuale e grazie a un'accurata indagine visiva, l'unico punzone effettivamente riscontrato è quello che riporta entro un abaco le iniziali «SD». Questa scoperta apre nuovi spunti di indagine e ricerca, anche perché, allo stato attuale degli studi è noto solo un punzone con un segno di interpunzione tra le lettere «S» e «D» ascrivibile all'attività di un certo Salvatore Desiderio operante a Napoli nel XVIII secolo, ma non attribuibile con sicurezza. Il restauro effettuato è dunque occasione per riaprire il dibattito attributivo relativo a questa importante scultura in argento. Il Gaetano Dattilo citato nell'iscrizione sotto il piede è forse riferibile, piuttosto che a un argentiere, a un personaggio di spicco del mondo ecclesiastico ed è infatti singolare e significativo che il 1772 sia anche l'anno di inizio dell'abbaziato a Cava

Dopo il restauro, particolare degli angeli

Dopo il restauro, particolare del putto

Dopo il restauro, particolare dell'iscrizione sotto il piede della Vergine

de' Tirreni dell'abate Gaetano Dattilo la cui famiglia ha origini antichissime nel Regno di Napoli. Un ramo della famiglia Dattilo già dal XIII secolo si stabilì in Calabria ed ebbe dimore a Cosenza e a Santa Caterina dello Ionio; tra le loro insegne araldiche vi è anche la palma così come nello stemma del vescovo Scoppa, che era originario della stessa Santa Caterina. L'iscrizione sotto il piede non starebbe allora a indicare l'argentiere autore del gruppo bensì un personaggio di spicco che legò in modo più evidente ed enfatico il proprio nome a quello di un'opera dalla raffinatissima fattura e dal forte impatto emotivo, suggellando una presenza e un legame con il territorio calabrese e con l'*ordinario pro tempore*. La «F.» dell'iscrizione non è da leggere come firma dell'artista, ma piuttosto come volontà e attestazione di una presenza di rango in questo territorio.

Per quel che riguarda il modello da cui fu tratto il gruppo scultoreo, Elio Catello lo attribuisce, su base stilistica, a uno dei più dotati allievi di Giuseppe Sanmartino (1720-1793), lo scultore Salvatore Franco, ben più noto per la modellazione di figure presepiali (**Catello 1988**, p. 125). L'*Assunta* mostra dunque una piena adesione agli stilemi della produzione artistica settecentesca napoletana. A conferma dei legami della diocesi calabrese con maestranze napoletane, è da ricordare il busto in marmo del monumento funerario del vescovo Scoppa del 1793 nella chiesa di San Nicola ex Aleph a Roccella Ionica anch'esso attribuito a Salvatore Franco (**Panarello 2012**, pp. 391-392).

La statua dell'*Assunta* dovette impressionare per fattura e bellezza l'ambiente artistico calabrese al punto che un dipinto della fine del XVIII secolo, proveniente dalla chiesa di San Giorgio a Gerace, ripropone con estrema esattezza tale modello iconografico. Il quadro, di cui si conserva anche un disegno preparatorio presso il Museo Civico di Cremona, raffigura *l'Assunta con san Biagio* ed è opera del pittore monteleonese Francesco Saverio Mergolo (1746-1786). Il dipinto riprende lo schema iconografico di Sebastiano Conca per l'*Immacolata con san Filippo Neri* di Torino, noto attraverso la stampa di Frey, ma nel dipinto geracese la posizione della Vergine è una traduzione esatta e pedissequa della statua dell'*Assunta*; essa diventa un modello per conferire alla composizione nuovo dinamismo e vitalità e attesta, allo stesso tempo, la moderna sensibilità del Mergolo per un'opera di importazione napoletana nella diocesi calabrese. Il riferimento alla statua fornisce inoltre il termine *post quem* per la datazione del dipinto (**Panarello 1999**, pp. 71-72).

Il gruppo scultoreo dell'*Assunta* di Gerace è stato sempre inserito nelle ricognizioni locali (**Oppedisano 1932**, p. 21; ***Calabria* 1933**, p. 281). L'occasione per approfondirne gli studi e la conoscenza si deve alla partecipazione, negli anni 1979-1980, alla mostra *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799* curata da Raffaello Causa, sebbene presente come opera fuori catalogo. Elio Catello (**1988**, p. 125), successivamente, si interessa al gruppo su segnalazione di Roberto Pane. La partecipazione a numerose mostre nazionali o di ambito calabrese e meridionale è stata sempre rinnovata occasione di studi. Aver incluso l'*Assunta* nel progetto *Restituzioni* ha permesso di approfondirne la vicenda storico-artistica suggerendo nuove chiavi di lettura alla luce degli elementi emersi grazie all'intervento di restauro.

Bibliografia

Oppedisano 1932, pp. 21-22; ***Calabria* 1933**, p. 281; **Catello 1973**, p. 72; **Catello 1988**, p. 125; V. Savona, in ***Imago Mariae* 1988**, pp. 173-174, cat. 131; M.T. Sorrenti, in ***Arte e fede a Gerace* 1996**, p. 16; **Panarello 1999**, pp. 71-72; M.T. Sorrenti, in ***Sacre visioni* 1999**, p. 139, cat. 14; **Catello 2000**, pp. 127-128; ***Giubili e santi d'argento* 2000**, p. 54; **Cataldo 2004**; R. Caputo, in ***Argenti di Calabria* 2006**, pp. 290-291, cat. 124; **Panarello 2012**, pp. 391-392.

1. Durante il restauro, particolare del punzone dell'argentiere

2. Prima del restauro, particolare dei danni meccanici e chimici

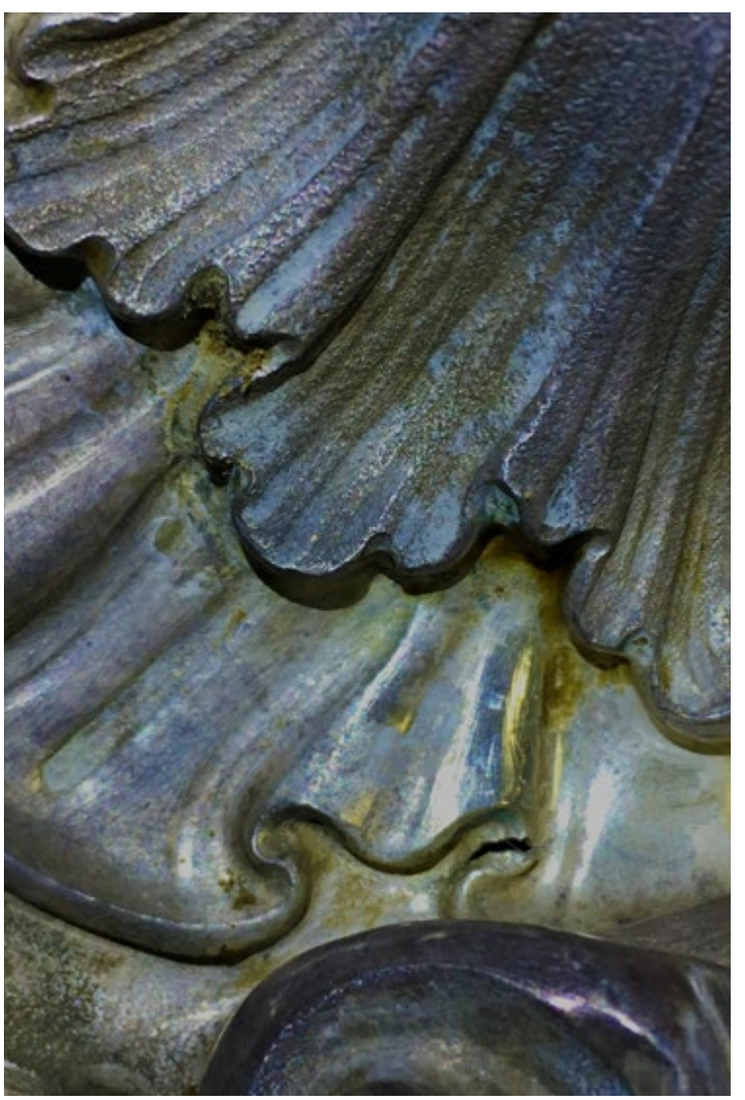
Relazione di restauro

Il gruppo scultoreo dell'*Assunta* è uno dei componenti di spicco del Tesoro della Cattedrale di Gerace: tradizionalmente attribuito a un, non altrimenti noto, Cajetanus Dattilo, in ragione della «F.» che segue il nome, nell'iscrizione collocata sotto la suola destra della figura principale. Il gruppo è stato eseguito a Napoli, entro il 1772, da un argentiere, allo stato delle ricerche non identificato, ma che utilizza, quale punzone personale, le iniziali «SD» (fig. 1) entro un abaco, senza ulteriori interpunzioni; il modello è stato attribuito a Salvatore Franco, uno tra i principali allievi dello scultore Giuseppe Sanmartino, in virtù della convenzionale collaborazione, documentata almeno in età moderna, tra modellatori e lavoratori del metallo, nella realizzazione delle figure sacre.

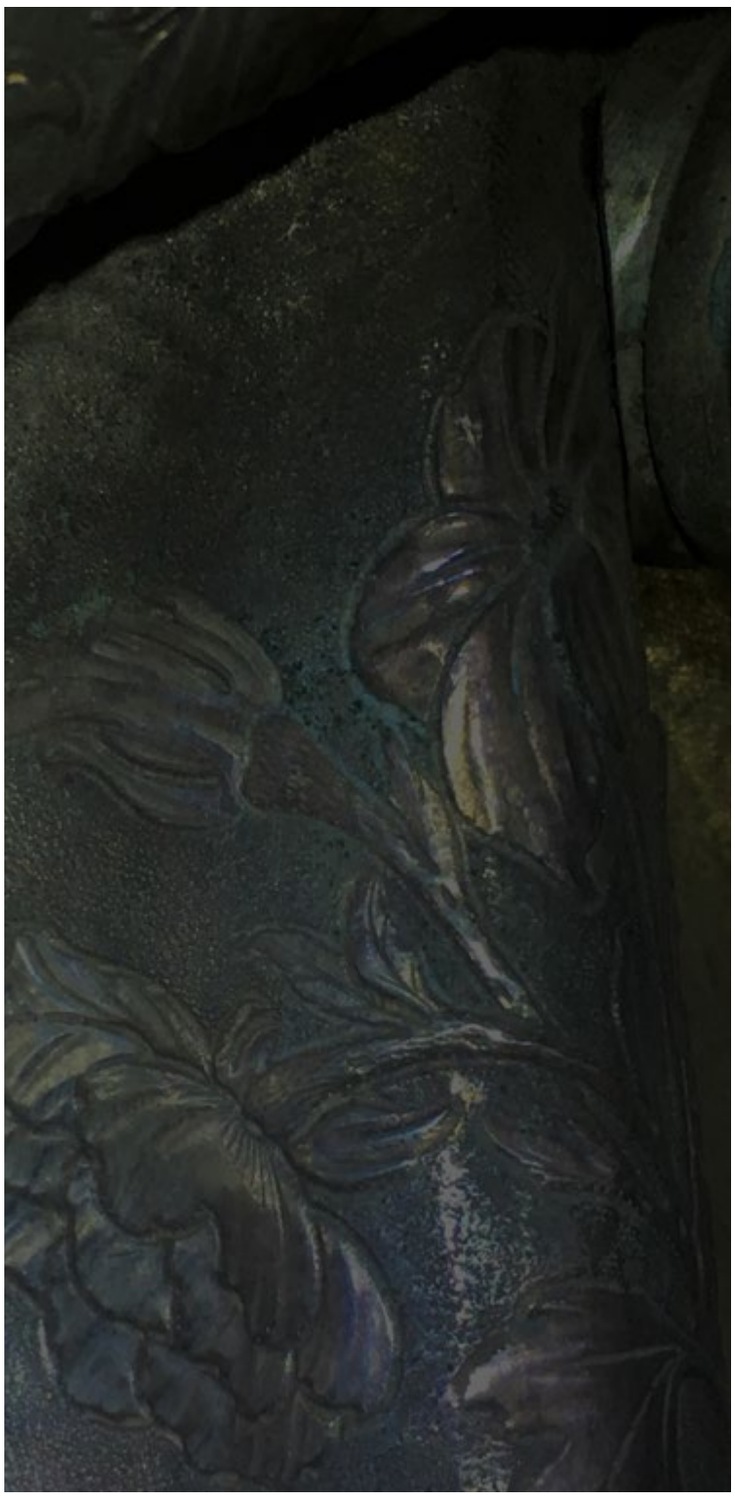
Il titolo dell'Assunta, particolarmente caro alle sedi episcopali, prevede iconograficamente, la realizzazione della figura femminile principale, in atteggiamento estatico eppure in posizione dinamica: così appare anche nel manufatto restaurato, corredata da angeli, tanto in figura di infanti alati, quanto di cherubini, che ne simulino il trasporto nella sfera celeste, ivi trasfigurata nella nuvola, sulla quale tutte le figure trovano la propria esatta collocazione; il supporto, tutto ornato, reca, figurativamente, le insegne araldiche dell'*ordinario pro tempore*.

Il gruppo scultoreo è stato realizzato, con poche eccezioni, in lega metallica ad alto contenuto d'argento, in media superiore ai 950/1000, integrando le tecniche della fusione a cera persa, preferita per le parti anatomiche, a quelle dello sbalzo e del cesello, più adatte alle lastre utilizzate per i panneggi e la nuvola, senza trascurare le opportunità dell'incisione, riservando invece la doratura, a scopo protettivo, oltreché decorativo, agli elementi di lega di rame posizionati agli angoli della base. Una struttura in ferro forgiato offre un supporto interno, necessario soprattutto alle parti più pesanti e voluminose, mentre i singoli elementi sono tenuti insieme mediante vincoli meccanici, del tipo filettatura metallica e corrispettivo elemento filettato, dalle dimensioni e dalla foggia variabile, secondo l'opportunità.

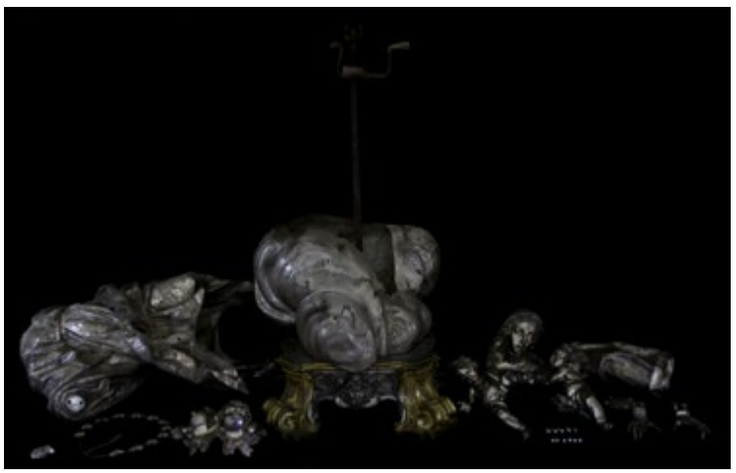
A una preliminare analisi macroscopica del manufatto, sono risultati evidenti danni di natura meccanica, attribuibili all'utilizzo processionale dell'oggetto di culto; particolati coerenti; residui di prodotti per l'ordinaria manutenzione, non correttamente neutralizza-



3. Prima del restauro, particolare dei depositi coerenti



4. Prima del restauro, particolare dei danni chimici



5. Durante il restauro, smontaggio e catalogazione

6. Durante il restauro, particolare del bollo della Città

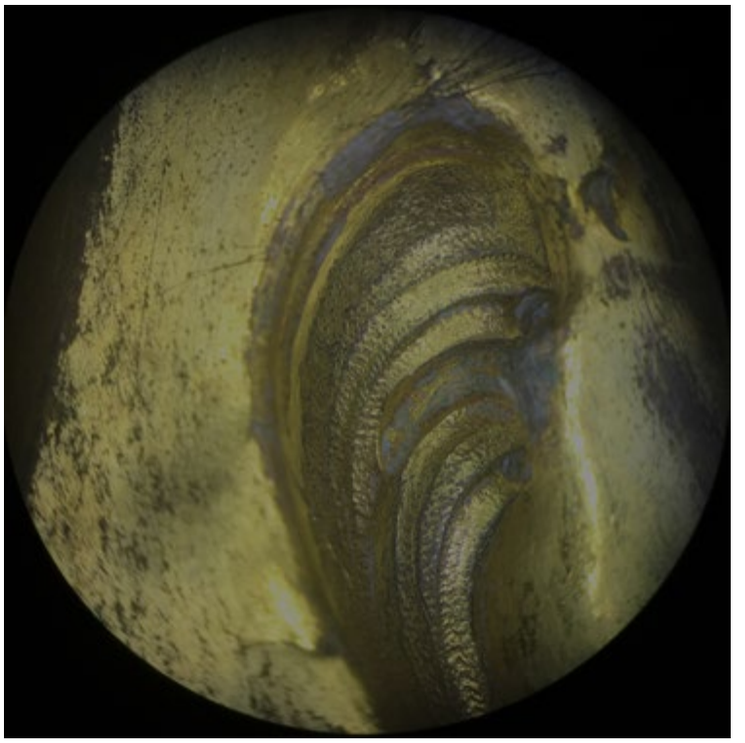
7. Durante il restauro, particolare del campione di pulitura sul mantello

ti; prodotti di alterazione chimica della superficie metallica, quali solfuri d'argento e cloruri e carbonati di rame (figg. 2-4); lo smontaggio (fig. 5) ha confermato, anche per la superficie interna, la presenza delle stesse alterazioni, aggiungendo la constatazione dell'ossidazione del ferro della struttura di sostegno.

Le indagini diagnostiche, rigorosamente non distruttive, sono consistite nell'esposizione della superficie metallica alla luce ultravioletta, allo scopo di individuarne e quantificarne le alterazioni, seguita dall'esposizione di particolari punti, ben ventuno, determinati in ragione della suddetta analisi, all'irradiazione con raggi X, mediante spettrometro portatile, per identificare gli elementi chimici superficiali e qualificare la composizione dei campioni analizzati. Le indagini diagnostiche sono state

8. Durante il restauro, particolare del campione di pulitura sulla base

9. Durante il restauro, saggi di pulitura



10. Durante il restauro, pulitura al microscopio operativo

11. Durante il restauro, rimozione dei prodotti di corrosione

fatte prima della pulitura allo scopo di orientarne l'entità dal punto di vista sia qualitativo che quantitativo, e ripetute durante e dopo la pulitura per accertarne e certificarne l'esito.

L'esposizione ai raggi X ha consentito di confermare il tenore della lega, il cui rispetto degli obblighi di legge, per il 1772, è attestato dalla presenza del bollo della Città (fig. 6) e certificato dalla Zecca del Regno, mediante saggi presenti su ogni porzione del manufatto in argento; la stessa indagine ha, ulteriormente, mostrato la presenza di una significativa quantità di oro in lega, indice del possibile utilizzo di rottami dorati per costituire tutta o parte della lega messa in opera.

Effettuato lo smontaggio di tutte le parti e la documentazione dello stato di conservazione (fig. 5), con riferimento a quanto emerso in fase d'indagini preliminari, si è provveduto a uniformare la pulitura dell'intera superficie metallica, avendo cura di conciliare la rimozione dei prodotti di alterazione con la tutela di una patina suffi-

12. Durante il restauro, insieme dopo la pulitura

ciente alla corretta lettura di tutti i dettagli della complessa decorazione (figg. 7-12). Rimossi i pulviscoli con pennelli a setole morbide, l'applicazione di tamponcini imbevuti di una soluzione di solventi organici avrebbe dovuto provvedere alla rimozione di eventuali vernici protettive dei precedenti restauri che si sono supposti, benché non se ne sia rintracciata la documentazione. Invece, l'operazione non ha sortito effetti rilevanti, in quanto non è stata riscontrata presenza di un consistente film protettivo. Questo induce ad almeno due considerazioni: la prima, che un precedente restauro possa risalire a tempi piuttosto remoti; la seconda, che le operazioni di ordinaria manutenzione vengano eseguite con eccessiva frequenza e vigore, almeno tali da rimuovere le vernici protettive in opera. Quest'ultima, pur nel necessario espletamento della funzione liturgica cui il manufatto è destinato, merita particolare considerazione ai fini della corretta conservazione dell'opera d'arte, dopo il restauro. In effetti la neutralizzazione di residui di prodotti non professionali per la pulitura dell'argento ha richiesto una notevole quantità di tempo e d'impegno, considerati gli effetti deteriori causati da quei prodotti: l'applicazione di tamponcini imbevuti di soluzioni, a percentuali variabili, di sale EDTA in acqua deionizzata, ha consentito la rimozione, a un tempo di quei prodotti, di cloruri e carbonati di rame e di quella parte di solfuri d'argento che limitavano la corretta lettura dei particolari dell'opera oggetto d'intervento. La neutralizzazione del sale EDTA è stata eseguita per immersione, a tempi determinati, in acqua deionizzata, consentendo, attraverso l'attivazione di un processo osmotico, l'allontanamento dei sali metallici dalla superficie. L'asciugatura è stata indotta per immersione in acetone puro; quindi si è provveduto all'eliminazione dei danni meccanici, concentrati sulle parti in lastra maggiormente sporgenti dal volume della nuvola. Infine, dopo accurata verifica della pulitura e verniciatura con film protettivo delle superfici interne ed esterne di ogni parte, si è provveduto al ripristino dell'integrità strutturale ed estetica del manufatto.

L'intuizione di comprendere il gruppo scultoreo dell'*Assunta* nell'ambito della diciottesima edizione del progetto *Restituzioni* ha consentito, anzitutto, il ripristino delle condizioni di sicurezza di un esemplare significativo, se non addirittura eccezionale, del patrimonio culturale italiano che, per la destinazione d'uso che gli è propria, è sottoposto a notevolissime sollecitazioni meccaniche cui, strutturalmente, è a oggi in grado di essere sottoposto, a condizione della corretta manutenzione di tutti i vincoli meccanici che lo costituiscono; molto di più però, ha contribuito a consentire l'individuazione di nuovi orizzonti di ricerca nei termini di quell'ambito particolarissimo della tradizione delle arti minori nel Mezzogiorno d'Italia, qual è la produzione dei manufatti d'argento, d'età moderna, a Napoli.

74. Jacques Sablet
(Morges, 1749 - Parigi, 1803)
I primi passi dell'infanzia (Le premier pas de l'enfance)
1789

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
149 × 202 cm

provenienza
Roma, collezione Fesch; Forlì, collezione Pedriali

collocazione
Forlì, Pinacoteca Civica

iscrizioni
sul lato sinistro: «Sablet Roma 1789»

scheda storico-artistica
Francesca Lui

relazione di restauro
Adele Pompili

restauro
Adele Pompili

con la direzione di Federica Cavani (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini), Cristina Ambrosini (direttore Musei Civici di Forlì)

Scheda storico-artistica

Uno dei più originali dipinti di Jacques Sablet, realizzato a Roma nel 1789, fa parte delle collezioni della Pinacoteca Civica di Forlì, dove è pervenuto nel 1961 in seguito al legato di Giuseppe Pedriali (A. van de Sandt, in ***Les frères Sablet*** **1985**, pp. 59-60, n. 19; **Viroli 1985**, pp. 18-19). In precedenza, il quadro aveva fatto parte della collezione del cardinale Joseph Fesch (fratellastro di Letizia, madre di Napoleone Bonaparte) che, alla caduta dell'Impero, era stata trasferita da Parigi a Roma e, dopo la morte del prelato, dispersa con le vendite del 1843 e 1845 (**van de Sandt 2007**, p. 32). Il dipinto di Sablet era apparso nella vendita del 17-30 aprile 1843 (***Catalogue des tableaux*** **1843**, n. 133).
La tela, firmata «Sablet Roma 1789», occupa un posto di rilievo nella vicenda di questo singolare artista: nato a Morges sul lago Lemano nel 1749, fratello minore del pittore François (**van de Sandt 1985a**, pp. 19-24), dalla nativa Svizzera si trasferisce a Parigi, dove si forma come pittore di storia all'Académie de Peinture; nel 1776 segue il suo maestro Joseph-Marie Vien a Roma, e vi rimane per quasi diciotto anni. Questo dipinto appartiene agli ultimi anni italiani, quando l'artista aveva ormai abbandonato il genere storico, guadagnandosi una fama di ritrattista, di pittore di paesaggio e di scene di genere di gusto nordico ispirate ai costumi popolari italiani (**van de Sandt 1985b,** pp. 28-29). Questo soggetto, da inquadrare nell'ambito della scena di genere a sfondo morale, affronta in maniera del tutto nuova il tema dell'infanzia, divenuto di grande attualità nell'Europa del tardo Settecento. Diversamente dalla versione eseguita pochi anni prima da Fragonard in collaborazione con Marguerite Gérard (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; **Cuzin 2007**, p. 51) – dove il tema educativo è declinato tutto al femminile, in una sofisticata chiave rococò –, la rappresentazione di Sablet ritrae un gruppo familiare di più generazioni, riunito intorno a un modesto tavolo ricoperto da un drappo preziosamente decorato, mentre contempla i primi passi di un infante. Viene qui evocato quel momento cruciale in cui si compie il distacco del figlio dalla madre, una sorta di rito di passaggio dalle implicazioni simboliche – su cui si sofferma lo stesso Choderlos de Laclos nel celebre *Des femmes et de leur éducation*, 1783 – quasi a segnare l'ingresso dell'individuo nella società.
Sostenuto dal gesto amorevole della madre, di cui risalta il bel profilo antico, il bambino, raffigurato nella sua nuda purezza, si dirige verso l'uomo maturo che, tendendogli la mano, rappresenta ciò che egli sarà un giorno. Anche la giovane popolana che chiude la scena sul lato destro, pur occupata nel lavoro ai ferri, è partecipe dell'evento. L'insieme, che assume i caratteri dell'allegoria, pare attraversato dalle note penetranti del mandolino, lo strumento nelle mani del giovane che sta davanti alla finestra: un dato sinestetico che accresce ulteriormente la serena atmosfera da idillio e ne connota con immediatezza la geografia mediterranea.
Nell'inquadratura ravvicinata, le figure ritratte a mezzo busto e a grandezza naturale, solo in parte idealizzate, mostrano lo studio minuzioso delle fisionomie del popolo romano. Il tutto ambientato entro una sobria e possente architettura dai riferimenti classici, in cui si apre una sorta di finestra sul paesaggio dalle linee sinuose. Questa apertura, incorniciata da un tralcio di vite, consente all'occhio di spaziare tra le colline e le nuvole vaporose che si alzano nel cielo di un azzurro intenso.
Come in un idillio campestre, in questa scena dominano i sentimenti spontanei, quali Jean-Jacques Rousseau li aveva descritti nell'*Émile* (1762), insieme con la rivoluzionaria proposta di un'educazione «secondo natura», prospettando un ritorno alla semplicità della vita domestica quale «migliore antidoto ai cattivi costumi». Sul modello della vita di campagna, in cui le «buone madri» allattano e allevano i propri figli, il filosofo ginevrino aveva indicato lo stile di vita autentico che avrebbe salvato i costumi corrotti della società mon-

Prima del restauro, cartine giapponesi applicate per mettere in sicurezza i sollevamenti della superficie pittorica

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare con la madre e il bambino

Dopo il restauro, particolare con il volto dell'uomo maturo

dana del tempo, quella francese in particolare.

Sablet pare aver trasferito sulla sua tela i precetti d'ispirazione russoviana, proiettandoli idealmente in un modello di società arcaica in cui il popolo romano vive secondo ritmi antichi e immutabili nel suburbio della capitale, in piena armonia con la natura (**Mazzocca 2015**, p. 104). Una dimensione arcadica che il pittore aveva certamente avuto modo di conoscere durante le sue frequenti peregrinazioni nella campagna romana, o nel corso dei vari soggiorni nella regione dei Castelli, tra Albano e Frascati, dove era consuetudine per gli artisti stranieri trascorrere i periodi estivi. L'immagine utopica trova riscontro nella stessa letteratura odeporica e nella diaristica contemporanea, a cominciare da Goethe fino alle numerose testimonianze epistolari dei viaggiatori del Grand Tour.

La genesi figurativa di questo emblematico quadro, giunto per una felice coincidenza nelle collezioni di Forlì, risulta tuttavia ancora più complessa e stratificata nelle sue molteplici implicazioni. Con gli occhi di un pittore illuminista di cultura protestante, Sablet sembra trarre ispirazione dal tema delle Sacre Conversazioni rinascimentali, spogliandolo tuttavia delle sue valenze religiose, ma non dei contenuti etici più profondi legati alla sacralità della famiglia. Il tenero corpo del bimbo, emblema dell'innocenza originaria, sprigiona una luce che ha qualcosa di divino. Con questo ricorso all'infanzia, il pittore sembra inoltre alludere al tema classico delle Età dell'uomo, che prende forma in una struttura triangolare (le tre figure maschili), attraversata dalla diagonale scandita dalle tre figure femminili.

Un'altra versione dei *Primi passi dell'infanzia* realizzata dallo stesso Sablet in anni successivi (collezione privata), è diversamente concepita secondo uno schema che concede all'ampio e dilatato paesaggio della campagna romana, disseminato di antichità, un ruolo preponderante rispetto alle figure (C. Stefani, in ***Il Neoclassicismo in Italia*** **2002**, p. 414); quest'ultima prova risulta più

Dopo il restauro, particolare con il paesaggio e il giovane che suona il mandolino

Dopo il restauro, particolare con il trompe-l'œil *delle pieghe del tessuto sul tavolo*

Dopo il restauro, particolare con la giovane popolana

conforme al repertorio del pittore che, tra l'altro, aveva saputo rinnovare il genere inglese del *conversation piece* con i suoi inconfondibili ritratti di gruppo, ridotti nel formato a misura borghese, ambientati con semplicità nella luce del paesaggio italiano (**Cuzin 1985**, pp. 2-3); mentre la tela di Forlì, con la sua visione ravvicinata e le figure grandi al naturale, rappresenta un *unicum* nella sua produzione.

Attento osservatore dei costumi italiani, anticipatore di tematiche che saranno trattate ampiamente nella prima metà dell'Ottocento (***Maestà di Roma* 2003**, pp. 245-270), l'artista elvetico restituisce con precisione gli eleganti abiti da festa, dai colori vivaci e pittoreschi, tipici degli abitanti di Albano, mettendone in risalto con verità ottica la lucentezza delle sete, la varietà dei tessuti, e sfoggiando la sua vigorosa tavolozza, giocata sui contrasti tra rosso e verde, che esaltano la gamma luminosa dei bianchi, dei neri e delle terre. La tela si caratterizza per un nitore luminoso e quella finezza di tocco tipica del *bien peint* della pittura fiamminga, di cui Sablet mostra di conoscere a fondo le potenzialità mimetiche: dalla resa concreta degli oggetti (il libro sul tavolo o il mandolino), alle astuzie del *trompe-l'œil*, evidenti nelle pieghe che increspano il tessuto sul tavolo.

Una precoce testimonianza su questo dipinto è nel diario di viaggio dell'architetto svedese Gustaf af Sillén, che ebbe occasione di vederlo il 2 dicembre 1789, quando ancora si trovava nello studio dell'artista; vi è descritta la «scena familiare in una casa di campagna», in cui il viaggiatore apprezza la qualità del colorito e l'espressione viva dei personaggi (cit. in A. van de Sandt, in ***Les frères Sablet* 1985**, p. 59, n. 19). Prima del 1793, il quadro era stato acquistato per una somma considerevole dallo scultore Jean-Baptiste Giraud, allora residente a Roma (**Vanel 1923**, p. 60). Nel 1796, quando Sablet si era ormai stabilito a Parigi da due anni, *Le premier pas de l'enfance*, con il suo pendant *Il morticello* (perduto) insieme ad altre opere dell'artista, figura tra le opere presentate al *Salon* del Louvre (***Explication des ouvrages* 1796**, p. 78, n. 411). Nel 1801 il quadro risulta appartenere ancora a Giraud, che lo vende in quell'anno al cardinal Fesch per la

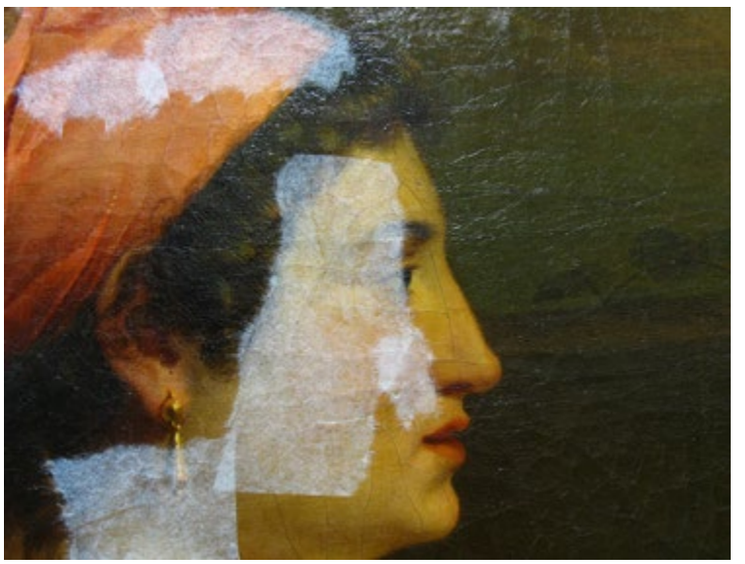
somma di 3000 franchi («le prix qu'il [Giraud] avait payé à Rome»; Vanel 1923, p. 60). Nella vastissima collezione Fesch figuravano ben ventun opere di Sablet, tra cui la celebre *Tarantella*, recentemente riemersa sul mercato (**vvan de Sandt 2007** pp. 46-49, n. 8).
Sottoposto nel corso di due secoli a ripetuti spostamenti tra Roma e Parigi, come documenta la sua movimentata vicenda collezionistica, nel 1961 il dipinto era entrato nelle collezioni civiche di Forlì come opera di «autore ignoto»: la tela si presentava «soffocata dallo strato di vernici alterate» in modo tale da nasconderne la firma, in seguito rintracciata da Giordano Viroli (**1985**, p. 18). Questa densa patina stesa su tutta la superficie, insieme a vari sollevamenti e cadute di colore, in parte dovuti allo sfilacciamento della tela sul lato sinistro, alcune abrasioni, un foro presente nella parte centrale (già riparato con una toppa), ne consigliano un primo intervento nel 2002 (a cura di Lucia Vanghi). In tempi più recenti, si sono evidenziati altri marcati sollevamenti del colore sempre nella parte sinistra (in corrispondenza dell'architettura e della testa femminile) e ancora tracce della precedente pesante patinatura che era stata soltanto alleggerita ma, volutamente, non del tutto rimossa.
Grazie al restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, questa importante quanto fragile opera di Sablet, tra le rare conservate nelle collezioni pubbliche italiane, viene riportata alla sua piena leggibilità, ritrovando oltre all'equilibrio cromatico dell'insieme, la brillantezza delle tinte squillanti, la qualità della luce e la nitidezza della materia pittorica.

B*ibliografia*

***Explication des ouvrages* 1796**, p. 78, n. 411; ***Catalogue des tableaux* 1843**, n. 133; **Vanel 1923**, p. 60; A. van de Sandt, in **L*es frères Sablet* 1985**, pp. 59-60, n. 19; **Viroli 1985**, pp. 18-19; C. Stefani, in ***Il Neoclassicismo in Italia* 2002**, p. 414; **Cuzin 2007**, p. 51; **Mazzocca 2015**, p. 104.

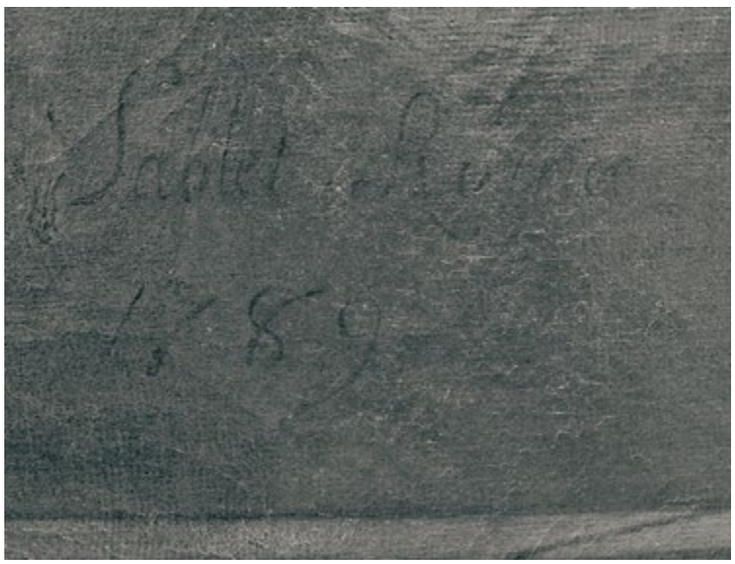
Relazione di restauro

L'affascinante dipinto è giunto fino a noi in prima tela, fatto inusuale per un'opera di pregio e sottoposta nel tempo a plurimi interventi di restauro. Questi si erano concentrati principalmente sulla pellicola pittorica, limitando l'intervento sul supporto al risarcimento di danni localizzati con operazioni mirate. L'opera è dunque sfuggita alla consuetudine che, dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta-metà anni Ottanta del Novecento, prevedeva nel restauro anche la rintelatura. Tale operazione, infatti, veniva spesso eseguita quasi indipendentemente dallo stato di conservazione del supporto e dall'adesione ad esso degli strati pittorici. Solo negli anni Novanta del secolo scorso tra i restauratori e gli addetti ai lavori si sviluppò un'inversione di tendenza, e dunque un diverso approccio, grazie all'elaborazione del principio del 'minimo intervento'.
Il dipinto non è stato sottoposto alla pratica della rintelatura probabilmente grazie all'anonimato in cui per alcuni decenni era caduto – solo nel 1985 viene riconosciuto da Giordano Viroli – e alle vicende legate al lascito Pedriali alla Pinacoteca Civica di Forlì.
Nel 2002 l'opera fu sottoposta a un intervento conservativo in cui furono rilevati pressoché gli stessi sollevamenti di colore e preparazione delle zone odierne, allora riparati con fissaggio localizzato. L'intervento al supporto si limitò al 'minimo intervento' con applicazione di tre toppe su piccole lacerazioni e strisce perimetrali per il ritensionamento sul telaio. In tempi relativamente brevi si sono poi ripresentati gli stessi problemi conservativi e le cause potebbero essere molteplici: cause accidentali che avevano agito su una parte strutturalmente debole; lo stress subito dal dipinto nel corso dello smontaggio dal telaio e l'applicazione delle strisce perimetrali per il successivo ritensionamento.
In occasione del presente restauro, già dal primo sopralluogo si è posto il problema di valutare diversi interventi conservativi: il primo legato al mantenimento dei materiali costituenti l'opera, l'altro legato alla maggiore conservazione possibile dell'opera nello stato in cui si trova ('minimo intervento'). La riproposizione delle stesse problematiche descritte nella relazione del 2002 alimentava dubbi sulla scelta di azione più opportuna. L'argomento è stato a lungo dibat-



1. Prima del restauro, particolare di carta giapponese

2. Prima del restauro, particolare del cielo con disomogeneità della vernice



3. Prima del restauro, particolare della firma

4. Durante il restauro, fissaggio dei sollevamenti

tuto, valutato e analizzato nel corso di un utile e interessante confronto con la direzione lavori della competente Soprintendenza e direzione dei Musei Civici di Forlì.
L'esecuzione dei fissaggi sui sollevamenti, avvenuta in seguito a prove preliminari per la scelta dei materiali e delle metodologie più idonee, aveva prodotto buoni risultati per adesione e riappianamento delle zone sollevate: bisognava decidere sull'opportunità di intervenire con l'operazione di rintelatura.
La priorità di conservare il dipinto in prima tela è stata preminente nell'attuale intervento di restauro: durante l'incontro di valutazione con la direzione lavori e la rappresentante della proprietà, direttrice del museo, sono state esaminate le opzioni sulla strada da intraprendere. Nell'ipotesi di conservare il dipinto in prima tela, si sconsigliava il suo smontaggio dal telaio, considerando il fattore del ritensionamento su telaio quale potenziale causa di nuovi distacchi o problemi d'adesione in una situazione già precaria. Questo presupposto escludeva, per impossibilità tecniche, un fissaggio generale dal retro. Si è valutata la possibilità di un intervento di foderatura, da me prevista a 'colla di pasta', per le caratteristiche tecniche utili nello specifico caso: questa avrebbe dato sostegno adeguato alla tela e agli strati pittorici, ma avrebbe anche comportato modificazioni e possibili alterazioni sia ai materiali costituenti il supporto che agli strati pittorici, in particolare alle vernici superficiali. Si è quindi deciso, infine, di non procedere alla rintelatura, consapevoli che ogni minimo intervento comporta la necessità di maggiore attenzione e cura verso l'opera, tramite controllo periodico dello stato di conservazione, dei valori microclimatici dell'ambiente di esposizione, e una limitazione delle movimentazioni (cambi di collocazione o prestiti a mostre).

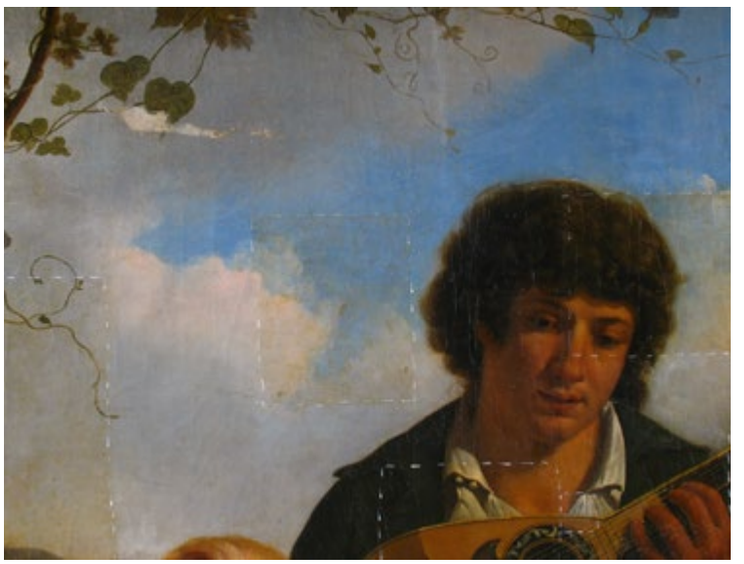
Stato di conservazione

Il telaio, probabilmente originale, si presentava a espansione, con traverse a croce. La tela, pur sembrando ancora in buono stato di conservazione, probabilmente non era in grado di supportare in modo adeguato gli strati pittorici di preparazione e colore. In precedenti interventi di restauro, sembrava essere stata sottoposta a impregnazione (con colla o resine naturali) al fine di conferirle maggiore rigidità e sostegno. Tali trattamenti, nel tempo, possono essere stati la causa di una maggiore fragilità della tela, in seguito a reazioni chimiche e fisiche.
La mestica rigida, di colore bianco, è stata probabilmente, fin dalla sua realizzazione, una concausa della formazione della grande e rilevata *craquelure* che appariva sul dipinto. La superficie pittorica presentava problemi di adesione alla tela di supporto, con particolare evidenza nella parte sinistra. Molti di questi sollevamenti erano stati messi in sicurezza con l'applicazione di carte giapponesi, prima del rientro dell'opera dalla mostra *Il fascino e il mito dell'Italia* tenuta presso Villa Reale a Monza nel 2015 (fig. 1).
La superficie pittorica, sottoposta a precedenti e incaute puliture, mostrava alcune abrasioni con rimozione di velature finali al di sotto di una vernice di restauro pigmentata e di notevole spessore. Tale situazione era già stata evidenziata in occasione del restauro del 2002, in cui si era optato per un alleggerimento o parziale rimozione della patinatura, soluzione che in seguito aveva però creato scompensi cromatici e disomogeneità, particolarmente evidenti nella zona del cielo (fig. 2). I ritocchi pittorici eseguiti allora apparivano leggermente alterati e quelli più antichi, non rimossi in detto intervento, risultavano anch'essi alterati e probabilmente eseguiti con colori a olio. In fase di restauro, sotto alla vernice pigmentata, si sono inoltre riscontrati numerosi altri ritocchi nella zona di fondo con architettura, che sono risultati non alterati e di buona esecuzione.
Sul lato sinistro del dipinto era visibile la firma con luogo e data di esecuzione, sottostante le vernici di restauro (compresa quella pigmentata). L'iniziale «J» (Jacques) era totalmente abrasa e confusamente ritoccata in precedenti interventi di restauro (fig. 3).

Intervento di restauro

L'intervento conservativo ha previsto in prima istanza il fissaggio degli strati pittorici al supporto: il fissaggio e consolidamento dell'adesione tra strati pittorici e tela è stato eseguito dal *recto* con colla di pelli extrafine L&B sciolta in acqua distillata e aggiunta di Acquazol, per migliorare le caratteristiche di elasticità dell'adesivo nel tempo (fig. 4).
A dipinto consolidato si è proceduto con la pulitura della superficie pittorica: dopo un'attenta analisi del dipinto a luce visibile e ai raggi UV, che ha evidenziato la disomogeneità degli strati e dell'applicazione delle vernici di restauro, oltre alla presenza di ritocchi sotto a uno o più strati di vernice, si è proceduto con l'esecuzione in stratigrafia di piccoli tasselli di pulitura. I tasselli sono stati eseguiti con utilizzo di diversi solventi e diverse modalità di applicazione: a tampone o supportati in sostanze compatibili con i solventi utilizzati (fig. 5).
Ripetute applicazioni hanno prodotto graduali alleggerimenti de-

5. Durante il restauro, particolare, tasselli con prove preliminari di pulitura



6. Durante il restauro, particolare, pulitura

7. Durante il restauro, particolare, pulitura

8. Durante il restauro, stuccatura

gli strati fino alla completa eliminazione – eseguita solo su alcuni tasselli campione per una verifica dello stato della pittura al di sotto – della patinatura. Dopo aver visionato i tasselli, in accordo con la direzione lavori e il museo, si è deciso di procedere alla pulitura secondo il tassello preliminare che prevedeva l'utilizzo di un *solvent gel* con alcool isopropilico e White Spirit. La composizione del *solvent gel* ha consentito un graduale e ulteriore alleggerimento dello strato di vernice pigmentata ancora presente, creando un risultato di omogeneità, sia per spessore che per valori cromatici della superficie (figg. 6-7).

I ritocchi più recenti sono stati rimossi con tale modalità di pulitura, mentre quelli più antichi sono stati trattati con una prima completa rimozione localizzata delle vernici soprastanti e successivamente con azione meccanica del bisturi. Altri numerosi ritocchi − precedenti l'apposizione della vernice pigmentata − sono stati conservati perché non alterati e di buona esecuzione; la loro presenza diffusa al di sotto della vernice pigmentata avrebbe comportato la quasi totale eliminazione di quest'ultima. Le stuccature più recenti a gesso e colla sono state rimosse, mentre quelle a base oleosa e di difficile rimozione sono state conservate.

Infine sono state eseguite le necessarie operazioni di presentazione estetica, quali: stuccature, integrazioni pittoriche, vernici finali. Una nuova stuccatura a gesso e colla è stata eseguita in corrispondenza di più recenti piccole cadute di colore e preparazione e in sostituzione o completamento delle precedenti stuccature (fig. 8). L'intervento è proseguito con l'applicazione a pennello di un primo strato di vernice Lefranc & Bourgeois *à retoucher*. Si è proceduto a una prima fase di ritocco, eseguendo basi preparatorie a tempera sulle stuccature e velature ad acquerello su zone abrase o di totale rimozione della patinatura. Una seconda stesura di vernice finale Lefranc & Bourgeois è stata applicata omogeneamente sul dipinto. Infine si è proceduto all'integrazione a rigatino, con colori a vernice, delle limitate mancanze di colore e preparazione, corrispondenti alle stuccature con basi a tempera precedentemente eseguite.

75. Jean-Baptiste Frédéric Desmarais
(Parigi, 1756 ca - Carrara, 1813)
Ritratto di famiglia
1790 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
76 × 98,2 cm (senza cornice);
97 × 114 × 8 cm (con cornice)

provenienza
asta, Firenze 1930

collocazione
Roma, Museo Mario Praz

scheda storico-artistica
Maria Giuseppina Di Monte

relazione di restauro
Tiziana Sòrgoni

restauro
Tiziana Sòrgoni, con la collaborazione di Emanuele Marconi

con la direzione di Maria Giuseppina Di Monte (direttore Museo Mario Praz)

indagini
Domenico Poggi, Andrea Lombardi (Artelab s.r.l.)

Scheda storico-artistica

Il *Ritratto di famiglia* di Jean-Baptiste Frédéric Desmarais, datato 1790 circa, fu acquistato da Mario Praz a un'asta fiorentina nel 1930. Dapprima collocato nel grande studio di palazzo Ricci, in via Giulia a Roma, dove Mario Praz risiedette fino al 1969, fu successivamente trasferito nel più piccolo studio dell'appartamento di palazzo Primoli, in via Zanardelli, attuale sede del museo.
Nella nuova abitazione Mario Praz ricollocò tutti i pezzi della propria collezione, incredibilmente cresciuta, costituita oggi da circa 1500 fra sculture, dipinti, stampe e oggetti. Mario Praz aveva precisamente indicato la posizione di ogni singolo pezzo nel suo saggio *La casa della vita* (1958), sorta di guida colta e raffinata in cui l'autore ripercorre la creazione della propria collezione mettendone in evidenza il gusto e i motivi ispiratori.
Il dipinto di Jean-Baptiste Desmarais, posto nella parte superiore della parete sopra il gruppo di piccole cere, testimonia l'interesse di Praz per la ritrattistica e per l'*interieur.* Il soggetto del dipinto, un gruppo di famiglia in un interno, rientra in un filone particolarmente amato dall'anglista che all'argomento dedicò un saggio intitolato *Scene di conversazione* pubblicato nel 1970. La tela di Desmarais fu sistemata non a caso vicino a un dipinto – appunto dello stesso soggetto – datato 1825-1830 che rappresenta la famiglia di un ecclesiastico e all'olio su tela di Raffaele Mattioli, *Ritratto di famiglia napoletana* del 1818. Il quadro di medio formato fu eseguito intorno al 1790 quando il pittore risiedeva a Roma, in palazzo Mancini, dove si era stabilito dal 1776 dopo aver vinto il concorso indetto dall'Académie Royale con il dipinto *Orazio che uccide la sorella Camilla*, conservato all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi.
L'attribuzione del quadro a Desmarais è confermata dalle affinità con un altro dipinto, eseguito probabilmente fra il 1793 e il 1797, *Il ritratto della famiglia Roncioni* (tuttora presso la loro villa di Pugnano, Molino di Quosa), incentrato anch'esso sul tema del gruppo familiare: un *conversation piece* di cui si conosce l'identità dei personaggi che invece sono rimasti ignoti nel caso del dipinto del Museo Praz. In un angolo del salotto, davanti a colonne in stile neoclassico, otto personaggi, di cui due bambini, riuniti in semicerchio, alcuni seduti e altri in piedi,

Prima del restauro, a luce diffusa

Prima del restauro, a luce radente, dove si osservano le deformazioni del supporto

Dopo il restauro

Prima del restauro, particolare con la coppia a destra, l'anziano e il bambino (con il cretto profondo in evidenza)

Dopo il restauro, particolare con la coppia a destra e l'anziano (con il cretto consolidato)

Dopo il restauro, particolare con la coppia a sinistra e il bambino

sobriamente ed elegantemente abbigliati stanno trascorrendo un momento di tranquilla vita familiare come si evince dai loro volti sereni e distesi. Al centro della scena uno dei due bambini si esibisce in una danza improvvisata, mentre la più anziana delle signore è attenta che non cada. L'altro bambino è affettuosamente accolto fra le gambe di un signore in abito scuro, il cui sguardo è proiettato in avanti, forse verso un panorama o una scena esterna. Alle loro spalle due coppie più giovanni, forse le madri e i padri dei bambini in visita ai nonni: il tutto all'interno di una cornice di decoro borghese e di pacati affetti familiari.

Rispetto al *Ritratto della famiglia Roncioni*, la cui data e luogo di esecuzione non sono certi, il dipinto del museo è connotato da tonalità più cupe, specialmente prima del restauro – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – e dal contrasto fra gli abiti scuri e i merletti bianchi delle camicie, evidenziati ancor meglio a seguito dell'intervento conservativo. Il risultato è ottimale poiché l'artista è riuscito nell'intento di celebrare un momento di vita quotidiana mettendo in luce l'importanza degli affetti, la serenità domestica e l'unione familiare, rimarcata anche dalla circolarità degli sguardi. Il confronto con il *Ritratto*

Dopo il restauro, particolare con l'anziana

Dopo il restauro, particolare con la giovane donna a sinistra

Roncioni supporta la tesi dell'attribuzione del quadro del Museo Praz a Desmarais e ne conferma l'impianto innovativo sottolineando l'importanza dei sentimenti, il valore della cultura e il ruolo sociale della famiglia.

Nel *Ritratto della famiglia Roncioni* al centro sono rappresentati Angiolo e Dorotea e davanti a loro, in primo piano, i figli: a sinistra Isabella che gioca con il cane, a destra Francesco e Teresa che, come il bambino del dipinto del Museo Praz, sono impegnati nell'esecuzione di alcuni passi di danza al ritmo della musica del fortepiano suonato da Maddalena. Girolamo, fratello di Angiolo, colto in un'espressione più riflessiva, volta le pagine dello spartito.

Entrambi i dipinti furono realizzati in un periodo di intensa attività artistica come testimoniano le numerose notizie reperibili nei rapporti ufficiali oltre che nel «Giornale di belle arti» che riporta le esposizioni annuali dei *pensionnaires* di Villa Medici. In particolare *Pindaro morente nelle braccia di Teossena* fu apprezzato anche da Goethe, che lo cita con ammirazione, durante il suo viaggio in Italia.

Desmarais lavorò molto in Italia, pur continuando a mantenere rapporti con la Francia e in Italia, specialmente durante il soggiorno a Roma, realizzò molti dipinti, prevalentemente di soggetto mitologico e religioso, talora ispirati a tele di grandi maestri.

Il dipinto in questione è stato sottoposto a un accurato restauro che ha permesso di individuare alcune caratteristiche dell'opera legate alla tecnica esecutiva e al *modus operandi* dell'artista, ma soprattutto ha consentito di recuperare l'aspetto originario dell'opera. Il restauro ha rivestito una funzione conservativa fondamentale, data la tipologia di degrado che interessava questo manufatto, destinato a deteriorarsi progressivamente. L'intervento ha avuto la duplice finalità di consolidare l'opera per garantirne la conservazione nel tempo e di migliorarne la fruizione attraverso l'eliminazione delle sostanze sovrapposte che ne impedivano la lettura. La foderatura ha svolto un ruolo pre-

Dopo il restauro, particolare con la giovane donna a destra

Dopo il restauro, particolare con il bambino

minente sostituendo la precedente, non più idonea, con l'intento di riportare il dipinto a una corretta planarità attraverso un adeguato intervento conservativo: le 'crettature' profonde e leggermente aperte visibili prima del restauro, che danneggiavano il dipinto anche dal punto di vista estetico, erano la conseguenza di un serio problema conservativo ovvero il distacco tra gli strati preparatori che preludono alla caduta e alla perdita della pellicola pittorica. Un risultato determinante è stato raggiunto con la pulitura della superficie dipinta, che ha permesso di rimuovere lo spesso strato di vernice alterata che impediva una corretta lettura.

Prima di procedere all'intervento conservativo vero e proprio sono state svolte indagini scientifiche destinate a individuare le modalità di esecuzione, la composizione dei pigmenti e le eventuali sostanze sovrapposte. Sono state eseguite indagini non invasive di tipo fotografico, che hanno fornito informazioni qualitative senza provocare alterazioni chimico-fisiche sull'opera e garantendo risultati ottimali se comparate tra loro. In particolare sono state condotte indagini riflettografiche (infrarosso monocromatico) che forniscono indicazioni sul disegno preparatorio e sulla tecnica esecutiva; riprese fotografiche in infrarosso falso colore, utili sia per l'individuazione di ridipinture e ritocchi sia per formulare ipotesi sulla natura di alcuni dei pigmenti utilizzati nelle campiture di colore. Questi esami sono stati propedeutici alle analisi di approfondimento, effettuate in laboratorio su microprelievi (due sezioni microstratigrafiche lucide al microscopio ottico in luce riflessa) e su un estratto a tampone (esame chimico mediante FT-IR). Le indagini preliminari hanno fornito informazioni sui materiali pittorici, compresi la preparazione e il supporto, la tecnica esecutiva e gli strati sovrapposti, offrendo spunti utili anche per l'attribuzione del dipinto a Jean-Baptiste Frédéric Desmarais.

Bibliografia

Fiorillo 1805, p. 427; **Trenta 1822**, p. 192; **Nagler, Künstlerlexikon, III, 1836**, p. 506; **Missirini 1847**, p. 81; **Raggi 1869**, pp. 15, 19; **Dussieux 1876**, pp. 425, 458; **Bongi 1880**, p. 267; **Lazzoni 1880**, p. 147; **Marmottan 1901**, *passim*; **Bryan 1903**, II, p. 62; **Lapauze 1903**, p. 201; ***Correspondance* 1906**, pp. 77-78; **Thieme, Becker, *Künstlerlexikon* 1907-1950**, IX, p. 137; **Lapauze 1924**, *ad indicem*; **Joubin 1926**, nn. 473-476, 713; **Lossky 1938**; **Fiumi 1942**; **Praz 1958**; **Corsi 1962**, *ad indicem*; **Hubert 1964**, *ad indicem*; **Praz 1971**, pp. 237, 240; Marandel 1980-1981; **Pellicer 1981-1982**; **Garms 1984**, p. 437; ***Il principato napoleonico* 1984**, cat. 992; **Cozzi 1986**, pp. 33, 52; ***Recensir col tatto* 1989**, p. 79; ***I ritratti Roncioni* 2010**; **Meloni 2014**, p. 120.

1. Durante il restauro, test di pulitura per la rimozione della vernice di restauro

Relazione di restauro

Tecnica di esecuzione

Il dipinto è realizzato a olio su una tela di canapa a trama fitta e di medio spessore, con filato ortogonale e battute trama-ordito 9×7.

Grazie alle indagini preliminari svolte in occasione del progetto *Restituzioni* e dettagliatamente discusse nell'intervento di restauro è stato possibile riconoscere e identificare i materiali costitutivi dell'opera e definire il *modus operandi* dell'artista. La preparazione, abbastanza corposa e di colore chiaro, è stesa in doppio strato, costituita principalmente da una miscela a base di biacca e olio siccativo più altre sostanze. Sulla preparazione liscia la pittura è realizzata per velature sovrapposte ma coprenti, con pigmenti come blu di Prussia, lacca rossa mista a blu per la veste di tonalità violacea, nero carbone, terra verde e ocra gialla, rosso vermiglione. In alcuni casi è stato possibile osservare tracce del disegno preparatorio effettuato a pennello, in corrispondenza della figura maschile stante al centro della composizione, sulla narice e sulla chioma della figura femminile a sinistra. La tecnica esecutiva, il tipo di preparazione e i pigmenti utilizzati, insieme alla tipologia di tela impiegata, sono in perfetta linea con i tempi. Anche il ripensamento della composizione è una modalità che si riscontra frequentemente nel modo di dipingere di molti pittori, poiché consentiva di modificare il disegno in corso d'opera.

La tela è tensionata su un telaio in abete estensibile ma privo di crociera centrale. La cornice è in abete, costituita da più parti assemblate tra loro. Sul *recto* le superfici sono concave e sono arricchite da una decorazione a elementi lignei intagliati e applicati con chiodini a sezione cilindrica. La doratura è eseguita a bolo, ovvero mediante applicazione di una terra rossa o bolo d'Armenia, su cui successivamente è stata applicata la foglia d'oro, di cui si osservano le sovrapposizioni. Lo spessore perimetrale della cornice è dipinto a bolo giallo.

Stato di conservazione

Il dipinto si presentava in notevole stato di degrado, dovuto essenzialmente a due problematiche: era illeggibile a causa della forte lucentezza della vernice superficiale, che rendeva la pellicola pittorica particolarmente brillante e riflettente come uno specchio, e di una

2. Prima del restauro, verso *con il vecchio telaio e tracce della colla da rifodero penetrata attraverso la* craquelure

3. Prima del restauro, particolare della foglia d'oro e dello stato conservativo della cornice

4. Durante il restauro, particolare del vecchio intervento di foderatura e dell'incollaggio della tela originale senza la chiodatura

5. Durante il restauro, particolare della stesura della vernice di restauro

craquelure molto pronunciata, con vistose fratture ad andamento verticale, aperta e sollevata in più punti (fig. 1). Secondariamente, la tela di supporto si presentava allentata e con evidenti deformazioni, a indicare che il telaio non svolgeva più correttamente la sua funzione, contribuendo ad accelerare processi di degrado come ondulazioni e distorsioni, che nel tempo avevano generato tensioni e contrazioni del supporto e del pigmento, anticipazione di progressivi distacchi tra gli strati preparatori. Gli angoli esterni del telaio erano deteriorati a causa della pregressa presenza di insetti xilofagi (fig. 2).

La cornice era in discreto stato di conservazione. La decorazione applicata sul *recto* risultava distaccata in più punti e frammentaria, anche a causa della perdita di numerosi chiodini, e gli angoli erano aperti in conseguenza del dissesto strutturale del legno. Sulla doratura si notavano abrasioni e lacune che lasciavano trasparire il bolo sottostante e la preparazione. La superficie appariva scurita e ingiallita per la presenza di depositi incoerenti e per l'alterazione della patina. Si osservavano inoltre piccole ridipinture localizzate, annerite e alterate, per l'invecchiamento di sostanze di restauro sovrammesse, come la porporina (fig. 3).

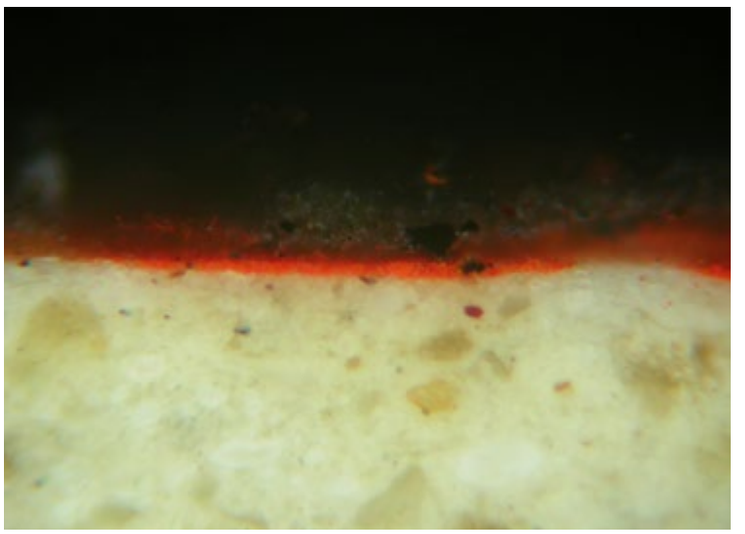
Interventi precedenti

La cornice dorata era stata modificata sulla battuta per inserire il dipinto mediante l'apposizione di due listelli lignei dello spessore di 0,5 cm sui lati lunghi: quindi, verosimilmente, si tratta di una cornice riadattata.

Il dipinto, datato 1790 circa, si presentava già foderato e tensionato su un telaio in abete: gli angoli apparivano piuttosto aperti per la pressione delle biette angolari, spinte al massimo verso l'interno con l'intento di aumentare la dimensione del telaio e migliorare il tensionamento della tela. Il telaio era infatti di dimensioni inferiori rispetto a quelle della tela dipinta, ripiegata lungo i bordi sacrificando il colore. Si tratta di un telaio non originale, presumibilmente di fine Ottocento, riutilizzato, come si deduce dai bordi perimetrali esterni: su questi si potevano notare, oltre ai chiodi impiegati per la foderatura, quelli in ferro dolce a sezione quadrangolare con la testa larga, realizzati artigianalmente, ancora inseriti nel telaio e forse appartenenti a una precedente foderatura. Insieme a questa chiodatura più antica, si notava una serie di fori di piccole dimensioni, sede di un precedente utilizzo.

La tela di foderatura era di canapa, a trama ortogonale, con battute trama-ordito 9×7, 8×7 (misurata su

6. Prima del restauro, tracce del disegno preparatorio, riflettogramma



7. Prima del restauro, particolare della sezione stratigrafica lucida che evidenzia la porzione superiore della preparazione grigio chiara, la pellicola pittorica originale a base di vermiglione e i ritocchi a base di ossidi e nero carbone in medium *di natura acrilica della medesima tipologia della vernice protettiva*

tre punti), con il filato molto simile a quella originale ma più sottile; la tela da rifodero era stata tensionata direttamente sul telaio di abete con chiodi di ferro senza testa, a sezione cilindrica, con la metà superiore ribattuta per fissare la tela al telaio.
Il dipinto quindi era stato foderato senza utilizzare il telaio interinale, posando il *verso* dell'opera sulla tela da rifodero, a sua volta già tensionata sul telaio; la colla era stata stesa sul *verso* del dipinto originale e le due tele erano state fatte aderire con un po' di pressione, mentre i bordi erano stati incollati e ripiegati in un secondo tempo. Sul telaio era stata inchiodata solo la tela da rifodero (fig. 4). Questa tipologia di foderatura, di carattere prettamente artigianale, in quanto risultava molto economica e facile da realizzare per chiunque, era tradizionalmente utilizzata, più o meno, fino alla metà del Novecento; dagli anni Settanta in poi si è cercato di usare metodi più sofisticati e meno approssimativi come l'impiego del telaio interinale che permette di tensionare la tela da rifodero in modo uniforme, più controllato e omogeneo, garantendo al dipinto una maggiore stabilità. Si può ipotizzare che il dipinto abbia subito più interventi in periodi diversi ma non esiste documentazione sui restauri precedenti, quindi è difficile datarli e stabilire una cronologia esatta. Tuttavia è possibile distinguere due interventi. Uno più antico, collocabile verosimilmente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che ha previsto la foderatura con l'intento di risolvere la problematica legata al supporto; è probabile che contestualmente sia stata eseguita un'operazione di pulitura, fatta in maniera piuttosto incauta, rendendo successivamente necessario un intervento esteso e diffuso di reintegrazione pittorica. In tempi più recenti, il dipinto è stato oggetto di un ulteriore restauro che ha riguardato essenzialmente la parte estetica, conferendo all'opera l'aspetto con il quale ci è giunta: sono state reintegrate pittoricamente le fessurazioni della *craquelure*, il fondo, le colonne, gli abiti nero e violaceo in particolare, tutte le tonalità dei bruni, utilizzando colori a vernice; tale intervento è stato eseguito in modo estremamente accurato e puntuale e ha previsto la verniciatura della superficie con un prodotto a base acrilica, presumibilmente della stessa natura del *medium* impiegato per i pigmenti da ritocco (fig. 5).
Le osservazioni effettuate nel corso del restauro sono state poi avvalorate dalle analisi di laboratorio, condotte su una delle profonde fratture verticali, che hanno evidenziato la presenza di localizzati ritocchi, realizzati stemperando fine ematite, un moderno bianco di sintesi e nero carbone in un *medium* di natura acrilica, forse della medesima tipologia della vernice protettiva qualificata mediante FT-IR.
Le indagini microscopiche hanno anche indicato che la tela di rifodero è stata applicata con un legante proteico riferibile alla colla animale che, penetrando nelle fratture della preparazione, ha talvolta raggiunto la superficie del dipinto. Precedenti interventi di restauro erano osservabili sulla cornice, in particolare lungo la zona perimetrale, sugli angoli e sugli elementi decorativi applicati, dove l'oro era stato ritoccato a porporina, poi scurita e alterata. Un elemento della decorazione era stato ricostruito con una tecnica diversa dall'originale.

Intervento di restauro

L'intervento di restauro ha rivestito una funzione conservativa sostanziale, data la tipologia di degrado che interessava questo manufatto, destinato a deteriorarsi progressivamente. L'opera presentava, come detto sopra, una duplice problematica: una *craquelure* profonda ad andamento verticale visibile sulla superficie e una vernice di restauro lucidissima che impediva la lettura dell'opera. Entrambi questi aspetti, che ne pregiudicavano la stabilità, erano riconducibili a vecchi restauri eseguiti in modo artigianale e non più corretto.
Il presente restauro ha avuto la duplice finalità di consolidare l'opera per garantirne la conservazione nel tempo e di migliorarne la fruizione attraverso l'eliminazione delle sostanze sovrammesse che ne impedivano la lettura. Prima di procedere all'intervento conservativo vero e proprio, in cui le operazioni di foderatura e di pulitura hanno rivestito un ruolo preminente, sono state svolte alcune indagini scientifiche per individuare la tecnica esecutiva, la composizione dei pigmenti e le eventuali sostanze sovrammesse.
Sono state condotte indagini non invasive di tipo fotografico: osservazioni con luce UV (lampada di Wood), ripresa di immagini nell'infrarosso (riflettografia), elaborazione in falso colore delle riprese acquisite sia nel visibile che nell'infrarosso. Le osservazioni con lampada di Wood non hanno fornito informazioni aggiuntive rispetto a quelle autoptiche riguardo la presenza di ritocchi, rifacimenti con pigmenti moderni o altro. I riflettogrammi ottenuti dalle riprese in luce infrarossa hanno evidenziato la sostanziale omogeneità delle diverse campiture del dipinto. Come già accennato, solo

8. Durante il restauro, particolare, pulitura

9. Prima del restauro, particolare della craquelure *profonda ad andamento verticale sotto la vernice di restauro*

in pochi casi si è rilevata la presenza di un disegno preparatorio, steso probabilmente a pennello e visibile sulla spalla destra della figura maschile in piedi al centro, sulla narice e ai margini della chioma della donna sulla sinistra (fig. 6).

L'elaborazione di sei coppie di immagini, acquisite in luce visibile e in IR, ha prodotto altrettante immagini in falso colore, le quali, grazie al confronto con le fotografie in luce visibile e alla consultazione delle banche dati di riferimento, hanno permesso di avanzare ipotesi riguardo la natura dei principali impasti e pigmenti utilizzati nelle varie campiture del dipinto. Gran parte delle stesure pittoriche di tonalità blu, nero, viola scuro e azzurro è stata realizzata con un pigmento scarsamente riflettente a luce infrarossa, come il blu di Prussia, opportunamente miscelato con neri e bianchi. Alcune campiture di tonalità violacea (veste della figura femminile di sinistra) mostrano una risposta in falso colore compatibile con la presenza di un impasto di lacca rossa e blu di Prussia. Per le campiture verdi potrebbero essere stati utilizzati verderame e/o terra verde, per i gialli è possibile ipotizzare l'impiego di ocra gialla. Probabile l'utilizzo di terre nei marroni.

Poco significative le risposte del falso colore sia sulle campiture rosse che negli incarnati, in quanto condivise da un gran numero di pigmenti rossi e bianchi. Tuttavia l'analisi micro-stratigrafica al microscopio ottico di un micro-prelievo asportato dal colletto rosso della figura maschile al centro della composizione ha permesso di identificare nel vermiglione (HgS), il pigmento responsabile della tonalità della campitura. Il vermiglione, prodotto con procedimento a umido, è stato miscelato con poca lacca rossa e raro nero di carbone (fig. 7).

Lo studio micro-stratigrafico dei due prelievi ha permesso di acquisire informazioni sul *modus operandi* dell'autore. Sulla tela, preventivamente apprettata, è stata stesa una corposa preparazione grigio chiara (spessore intorno ai 0,2-0,3 mm), applicata con due stesure di una miscela di olio, biacca, calcite, poco nero carbone e silicati, tra cui quarzo, mica chiara.

La stesura più interna si caratterizza per la maggiore concentrazione del *medium* oleoso. Sulla preparazione, liscia e riflettente, la pittura è stata stesa con pennellate sottili ma coprenti, a cui si sovrappongono le 'luci' e le 'ombre' ottenute con esili velature. Nel complesso la tecnica è molto simile a quella di altri pittori coevi a Desmarais.

La prima operazione svolta, dopo aver effettuato una serie di test preliminari, è stata la pulitura per rimuovere la vernice di restauro ossidata, le vecchie ridipinture e i depositi incoerenti: è stata utilizzata una miscela solvente di alcool etilico e diacetonalcool (in proporzione 4:1) disciolta in un gel di agar (Nevek), applicata sulla superficie per pochi minuti e rimossa con White Spirit (fig. 8). L'utilizzo di un gel supportante ha permesso di svolgere questa operazione rispettando i requisiti di selettività, progressività e controllabilità, fondamentali nell'operazione di pulitura, che si è rivelata piuttosto delicata dati lo spessore e la consistenza della vernice sovrammessa e l'esiguità, invece, della pellicola pittorica, sottile e realizzata per velature sovrapposte. Al termine della pulitura si è osservato che in molte zone la pittura originale era impoverita, forse a causa di precedenti restauri poco cauti, ed era stata estesamente ritoccata, anche se in modo leggero e puntuale: risultavano reintegrate a velatura e in modo mimetico le fessurazioni della *craquelure*, il fondo, le colonne, gli abiti nero, violaceo e le tonalità dei bruni (figg. 9-10). Al termine della pulitura il dipinto è stato verniciato a pennello con vernice Retoucher Surfin per proteggere il dipinto durante le operazioni di consolidamento del supporto.

Si è stabilito di eseguire un nuovo intervento di foderatura a colla di pasta, dato che il precedente intervento, realizzato in modo piuttosto grezzo e approssimativo con un adesivo a base di colla animale e farina, non assicurava più l'adesione tra gli strati preparatori, come evidenziava la *craquelure* pronunciata e aperta, indice di sollevamenti in preparazione.

La scelta dei materiali è funzionale alla tipologia di intervento che si vuole effettuare: questo dipinto aveva già subito una foderatura, anche se si è trattato più di un rinforzo del supporto, che non aveva risolto la problematica di quest'opera. Si è deciso pertanto di intervenire utilizzando la colla di pasta per consolidare il cretto in profondità, poiché l'umidità contenuta nella pasta da rifodero avrebbe consentito un ottimale recupero della planarità del dipinto, che non si sarebbe potuta raggiungere, in questo caso specifico, con l'impiego di una resina termoplastica. La sola colla di pasta, tuttavia, non poteva risolvere la problematica di questo dipinto, per cui è stato necessario intervenire gradualmente e ripetutamente sui cretti, in modo da ottenere un risultato ottimale e durevole nel tempo senza sollecitare eccessivamente l'opera. La superficie del dipinto è stata 'velinata' con colletta e carta giapponese per protezione.

Il dipinto è stato smontato dal telaio; la vecchia tela di rifodero è stata rimossa semplicemente a secco, con movimento parallelo alla superficie in direzione diagonale partendo dall'angolo. I residui di colla, pochissimi, sono stati eliminati meccanicamente a bisturi: il filato originale era in ottime condizioni. Il *verso* della tela, prece-

10. Durante il restauro, particolare che evidenzia l'eliminazione della vernice e il consolidamento del cretto

11. Dopo il restauro, particolare dopo la reintegrazione pittorica

dentemente pulito dai depositi, è stato consolidato con resina acrilica termoplastica (Plexisol p550) diluita in acetone e White Spirit (1:4). L'adesivo termoplastico ha avuto la funzione di consolidare le fibre della tela originale per favorire la riadesione dei bordi del cretto tra loro e alla tela originale, che la sola colla da rifodero non avrebbe raggiunto. Inoltre l'adesivo sintetico svolge un'azione parzialmente schermante nei confronti dell'umidità contenuta nella colla di pasta utilizzata nella foderatura.

A questo punto è stata eseguita una prima stiratura con poco calore e pressione moderata, importantissima per consolidare i bordi del cretto ed eliminare le discontinuità profonde. Sul *verso* così consolidato è stata poi applicata una tela pattina, precedentemente tensionata su telaio interinale, apprettata con colla d'amido, fatta aderire al supporto originario mediante moderato calore e pressione. Una volta foderato, il dipinto è stato ritensionato sul nuovo telaio in abete con crociera centrale. La superficie è stata quindi 'svelinata', eliminando i residui della colletta, ed è stata ultimata la pulitura, intervenendo su tutte quelle parti che erano state estesamente ritoccate (fig. 11). La reintegrazione pittorica delle lacune e la riequilibratura delle abrasioni è stata eseguita a velatura con colori a vernice Maimeri; la verniciatura finale è stata effettuata a nebulizzazione con Retoucher Surfin.

Come prima operazione sulla cornice è stata eseguita la disinfestazione con prodotto antitarlo liquido (Permetar) applicato a pennello; l'opera è stata sigillata per alcuni giorni all'interno di fogli di polietilene per rallentare i tempi di evaporazione del biocida e migliorarne l'efficacia. Sono stati effettuati consolidamenti degli elementi decorativi sollevati con resina acrilica in emulsione (Acril AC 33) per infiltrazione, a varie diluizioni, e sono stati eseguiti consolidamenti sugli angoli che apparivano dissestati. La pulitura della superficie è stata realizzata mediante un'emulsione grassa a base di White Spirit e poche gocce di triammonio citrato e acqua, per operare in sicurezza su superfici sensibili all'acqua, come la doratura a bolo, rimuovendo le sostanze sovrammesse.

Le lacune sono state stuccate a gesso di Bologna e colla di coniglio. La reintegrazione è stata eseguita ad acquerello a imitazione della doratura, e su alcune zone circoscritte, dove la porporina era presente in modo irreversibile, è stata riproposta la doratura a foglia d'oro 24k.

76. *Portantina* onna norimono
fine del XVIII - inizio del XIX secolo

tecnica/materiali
legno, legno laccato e dorato (*urushi*), rame dorato ad amalgama di mercurio, punzonato, inciso, inchiostro, colori e oro su carta, velluto in seta, seta, trama metallica su carta, fibre vegetali

dimensioni
129 × 134 × 93 cm (portantina);
17 × 471 × 6 cm (staffa)

provenienza
Giappone, periodo Edo

collocazione
Racconigi, Castello, Salone (già Sala di Compagnia), Appartamento cinese, piano primo

scheda storico-artistica
Lucia Caterina

relazione di restauro
Sonia Antoniazzi, Simonetta Capetta, Viviana Goggi, Martina Trento, Lucia Zanus Fortes

relazione tecnico-scientifica
Simonetta Capetta
con la supervisione di Eliano Diana

restauro
Simonetta Capetta (coordinamento, restauro lacche e supporto ligneo) con Lucia Zanus Fortes (materiali tessili), Martina Trento (leghe metalliche) e Viviana Goggi e Sonia Antoniazzi (supporti cartacei)

con la direzione di Roberta Bianchi, Dalia Radeglia (Polo Museale del Piemonte)

indagini
Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Chimica: Eliano Diana (coordinamento analisi e indagini FTIR), Angelo Agostino (analisi sui metalli e pigmenti, indagini XRF); Flavio Ruffinatto (identificazione specie lignea); Thierry Radelet (radiografia e indagini XRF); Paolo Triolo (expertise storico-artistica supportata dalla diagnostica per documentazione fotografica e indagini UV e IR falso colore)

Scheda storico-artistica

Si tratta di una portantina per dama *onna norimono* utilizzata soprattutto in occasione di matrimoni e quindi realizzata in tempi relativamente brevi. Spesso queste portantine facevano parte dei ricchi corredi in lacca che costituivano la dote delle spose e che, essendo custoditi con cura in magazzini predisposti e molto poco utilizzati dopo il matrimonio, si sono conservati in perfetto stato. I corredi, nati all'inizio del periodo Edo o Tokugawa (1615-1868) e spesso ordinati ad artisti celebri, costituivano il patrimonio familiare. Erano composti da un gran numero di oggetti in lacca, dalle scatole di varie dimensioni e di differente uso, ad oggetti di arredo, mobili, scaffali, specchiere ecc. Talvolta i corredi erano completati anche da una portantina per il trasporto della sposa. Dall'inizio del periodo Edo anche le figlie di ricchi commercianti utilizzano la portantina nei cortei nuziali; nel 1724, per porre un freno all'ostentazione di ricchezza da parte della nuova classe emergente, si limitò per legge a dieci il numero delle portantine.
La portantina in Giappone presenta alcune varianti partendo da quella in uso dal XVI secolo, chiamata genericamente *kayo* o *koshi* che mostra, alla base dell'abitacolo, due aste parallele per il trasporto. Un tale tipo di palanchino è spesso raffigurato su oggetti in lacca e in altri materiali per illustrare alcune storie del *Genji monogatari*, il 'romanzo del principe splendente', scritto dalla dama di corte Murasaki Shikibu nell'XI secolo.
Norimono, termine in uso nel periodo Tokugawa, indica invece un tipo più elaborato di portantina cerimoniale dalla lunga stanga nella parte superiore, sorretta per il trasporto da sei persone, tre sul davanti e tre sul retro. Diventa il mezzo di spostamento preferito dai *daimyō*, la classe dei signori feudali a cui apparteneva lo stesso *shōgun*. Infatti, proprio in osservanza a ordini shogunali (*sankin-kōtai*), i *daimyō* provenienti dalle varie regioni del paese erano obbligati a trascorrere una parte dell'anno nella capitale Edo (odierna Tokyo) con le proprie famiglie. La via che congiungeva le due capitali giapponesi, quella imperiale Kyoto e quella shogunale Edo, si chiamava Tōkaidō, la 'strada del mare orientale', e comprendeva varie stazioni di sosta lungo il percorso, collocate a intervalli regolari per il riposo e il cambio dei cavalli. Tale via è stata

Prima del restauro

Dopo il restauro

 Dopo il restauro, particolare del lato sinistro

Prima del restauro, fronte della portantina con e senza la tendina

Prima del restauro, interno della portantina, dipinto su carta

oggetto di numerose opere letterarie e artistiche e una delle sue più famose raffigurazioni è quella delle 'Cinquantatré stazioni del Tōkaidō', nelle stampe di Ando Hiroshige (1797-1858), in alcune delle quali sono rappresentate delle portantine.

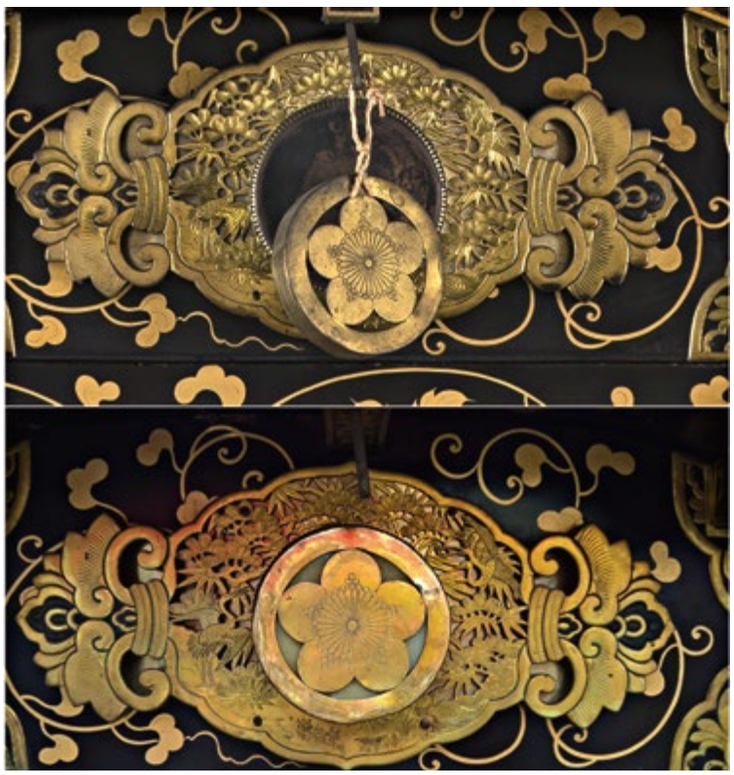
La portantina del Castello di Racconigi, in legno con finimenti di metallo dorato, presenta esternamente decori in lacca oro su fondo nero, mentre internamente è ornata con dipinti a colore su carta a fondo oro la cui iconografia è di stampo cinese con motivi floreali, vegetali e uccelli.

Il decoro esterno della portantina mostra, a guisa di motivo decorativo, il *mon*, lo stemma, rappresentato da un fiore di prugno (*ume*) entro un cerchio, disposto su vari registri e intervallato da crisantemi ed elementi vegetali a volute. Varie placchette e borchie in rame dorato su fondo di lacca nera, incise e punzonate, sono state applicate sulle superfici per mezzo di chiodini. I vari registri sono interrotti dall'apertura di tre finestre, una sul davanti e due sui lati delle due porte scorrevoli.

Il *mon* con il fiore di prugno nasce come stemma del potente clan Maeda, una delle più importanti famiglie del Giappone. Nel periodo Tokugawa il *mon* diventa un simbolo di autorità e viene utilizzato anche da gente comune sia su abiti che su altri oggetti, assumendo talvolta una funzione puramente decorativa. Diventa perciò difficile, in mancanza di una documentazione certa, identificarne la provenienza.

L'interno della portantina presenta differenti dipinti a colore su carta oro. Nella parte anteriore è raffigurato un albero con rami fioriti di prugno, uno steccato e un uccello in volo sullo sfondo di montagne e acque. Nella parte posteriore troneggia un albero di pino e compaiono due gru in volo, mentre in basso il dipinto è completato da peonie, rocce e un corso d'acqua in cui nuota una tartaruga; la decorazione è parzialmente coperta dal poggia-schiena di velluto nero, sicuramente un rifacimento tardo che ha sostituito l'originale in seta, probabilmente consunto. Sui lati compaiono due braccioli, anch'essi in velluto nero, mentre le pareti interne sono ornate, da una parte, con crisantemi, steccato e acqua e, dall'altra, con peonie, rocce, steccato e acqua. Sempre all'interno, sul soffitto sono presenti trentadue riquadri ornati con vari elementi floreali dipinti a colore su fondo oro (peonie, prugni, fiori di pesco, crisantemi, ciliegi ecc.) disposti in otto file di quattro riquadri ciascuna. Il pavimento dell'abitacolo è ricoperto da una stuoia *tatami* con motivo a scacchiera.

Le tendine delle finestrelle, di forma diversa, sono costituite internamente da fini bacchette di fibre vegetali di colore arancio e incorniciate da un telaio ottenuto con listelli di legno imbottiti e rivestiti in garza di seta del medesimo colore. Attraverso l'intreccio di trama e ordito si realizza un decoro delineato in nero, derivato da un repertorio denominato *takaramono*, 'tesori', una raccolta di oggetti dai significati augurali, tra cui si possono identificare i due corni di rinoceronte, emblema di felicità, la perla, emblema di buon augurio



Prima e dopo il restauro, particolare della decorazione metallica con stemma mon

Prima del restauro, interno della portantina, disegni su carta

Prima e dopo il restauro, particolare della decorazione del tetto in lacca con stemma mon

e la coppia di libri, simbolo della scienza. Le finestrelle, le cui aperture sono intervallate da listelli di legno su cui è applicata una sottile garza di seta, presentano un sistema che, attraverso lo scorrimento di elementi a grate verticali, ne permette l'apertura o la chiusura. Su tutta la portantina, infine, si osserva la presenza di ganci e occhielli atti a sorreggere elementi decorativi e insegne, che venivano applicati probabilmente durante il corteo dei quali le tre nappe di seta di colore arancio rimaste sono solo una piccola testimonianza.

I più importanti centri per la lavorazione della lacca in epoca Tokugawa sono Edo e Kyoto, ma iniziano a svilupparsi parecchie scuole provinciali patrocinate dai signori locali. Continua la produzione di lacca anche a Nagasaki nel Giappone meridionale, porto a cui avevano accesso già dalla prima metà del XVII secolo i cinesi e gli olandesi. Questi ultimi, relegati nell'isoletta di Deshima, nel porto di Nagasaki, ricevevano ogni anno una delegazione di laccatori di Kyoto a cui trasmettevano gli ordini e fornivano i

Dopo il restauro, interno della portantina, dipinto su carta (dopo l'intervento di ritocco pittorico)

modelli per oggetti dalle forme e dagli usi particolari, ignoti ai giapponesi. Le lacche prodotte a Nagasaki potevano essere controllate più facilmente dai committenti, mentre quelle realizzate a Kyoto erano esaminate solo durante la sosta di qualche giorno nel viaggio annuale che gli olandesi facevano a Edo per rendere omaggio allo *shōgun*. Dai registri della Compagnia Olandese delle Indie Orientali risulta che, tra la fine del XVII e le prime decadi del XVIII secolo, erano state ordinate portantine destinate come doni per governanti e notabili asiatici, in particolare nell'India Moghul; spesso richiedevano lavoro extra e di conseguenza i prezzi erano piuttosto elevati (**Impey, Jörg 2005**, p. 31).

La lacca nel periodo Edo è caratterizzata da un gusto particolare per l'ornamentazione e dalla ricerca di virtuosismi tecnici. La tendenza all'eccesso decorativo mostra ori dai riflessi cangianti dovuti all'estrema diversità della densità e delle forme delle polveri del *makie*, in particolare nella produzione della fine del XVII e degli inizi del XVIII secolo. La liberalizzazione dell'oro, precedentemente vietato, permise ai mercanti di soddisfare il loro desiderio di lusso. L'uso degli oggetti in lacca e dei decori si estese così a tutti gli strati della società. Per diminuire il costo elevato delle lacche e renderle più accessibili a tutti, gli artigiani semplificavano il lavoro preparatorio diminuendo gli strati di lacca. Nel XVIII secolo i laccatori tornano a una maggiore sobrietà sia nella composizione che nelle tecniche.

L'iconografia dell'abitacolo è, come si è detto, di influenza cinese e presenta il tipico repertorio con fiori, uccelli, paesaggi, alberi, rocce. Ciascun elemento raffigurato ha una funzione simbolica e rimanda a un repertorio codificato. La peonia è simbolo della primavera, dell'amore e auspicio di buona fortuna, spesso rappresentata in combinazione con rocce e onde inserite in un giardino con montagne sullo sfondo. Si trovano alla base degli alberi di pino intorno ai quali volano delle gru, tutti emblemi di longevità. Altro motivo floreale molto frequente è il crisantemo, uno dei fiori delle quattro stagioni, insieme alla peonia, al loto e al prugno. Rappresenta l'autunno ed è di solito associato a una vita agiata e in ritiro dai pubblici uffici, oltre che essere il fiore nazionale giapponese (insieme al ciliegio), emblema della famiglia imperiale nella versione a sedici petali. Il prugno è simbolo dell'inverno, di longevità e di femminilità.

Per restare in ambito italiano vorrei segnalare due portantine *onna norimono* conservate in collezioni pubbliche che, pur presentando ornati diversi dalla portantina del Castello di Racconigi, sono simili per struttura e schema decorativo in lacca e in carta dipinta. La prima, databile alla seconda metà del XVIII secolo, è custodita presso il Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia e proviene dagli acquisti effettuati da Enrico II di Borbone, conte di Bardi, durante il suo viaggio in Estremo Oriente negli anni 1887-1889. L'altra portantina si trova al MUDEC - Museo delle Culture di Milano, proveniente dalla collezione di Giovanni Battista Lucini Passalacqua, ed è datata genericamente al periodo Edo.

Bibliografia

von Ragué 1976; ***The Great Japan Exhibition* 1981**; ***Tessuti preziosi del Giappone* 1985**; **Shimizu 1988**; **Impey, Jörg 2005**, p. 31.

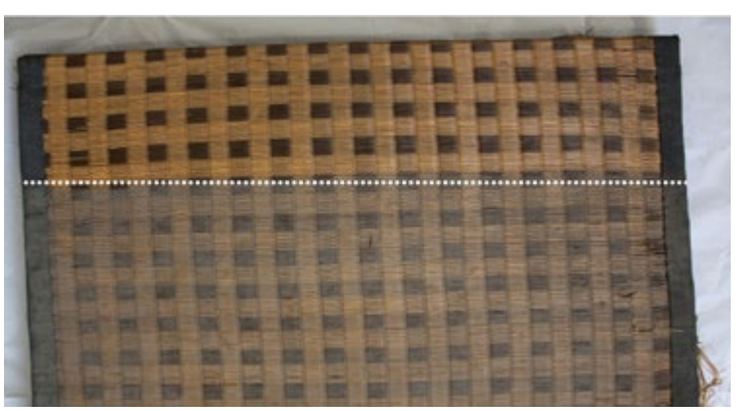
1. Durante il restauro, tassello di pulitura sulle lacche del tettuccio

2. Durante il restauro, test di pulitura delle lacche con gel rigido a base di agar

Relazione di restauro

Lo stato di conservazione in cui versava l'opera presentava degradi dovuti a danni antropici, biotici e a variazioni microclimatiche dei luoghi di conservazione che avevano determinato numerose cadute dello strato decorativo. In aggiunta, fenomeni fotossidativi, dovuti all'esposizione prolungata ai raggi UV, avevano generato un'estesa opacizzazione della superficie laccata.
Fenomeni di ritiro del supporto ligneo, costituito per lo più per assemblaggio di sottili tavole, affiancate tra loro e fissate per mezzo di spinette lignee a un telaio sottostante, avevano contribuito alla diffusione di fenditure con conseguente sollevamento delle lacche e dei dipinti su carta. I sollevamenti più evidenti erano presenti sul fondo della portantina, costituito da uno spesso rivestimento di carta posto a diretto contatto con il supporto ligneo, successivamente laccato. In passato alcune porzioni di carta di colore nero erano state incollate a fermatura degli strati di lacca già pesantemente sollevati e lacunosi.
La portantina mostrava vistose ammaccature, scalfitture e abrasioni con conseguente asportazione della doratura in alcune aree. Su tutta la superficie apparivano depositi di particellato e una pesante vernice bruna, dovuta a un intervento precedente, presentava delle colature piuttosto evidenti e offuscava la lucentezza delle lacche. Il primo intervento effettuato è consistito nel trattamento anossico di tutta la portantina al fine di bloccare eventuali attacchi biotici in atto.
Successivamente, per restituire una lettura adeguata delle decorazioni, si è valutato di rimuovere lo strato manutentivo (fig. 1). A seguito di un preliminare test di solubilità si è optato per l'impiego di etanolo che, supportato da un gel rigido, ha permesso il rigonfiamento della vernice non danneggiando le superfici laccate (fig. 2). La miscela, scaldata a bagnomaria e posta sulle superfici una volta raffreddata, vi restava il tempo necessario al rigonfiamento della vernice; dopo una rimozione a tampone, si è proceduto al risciacquo delle superfici con una miscela di ligroina ed etanolo (7:3). Nelle aree interes-

3. Durante il restauro, telaio per lo shimbari stick *impiegato durante le operazioni di fermatura delle scaglie del fondo della portantina*



4. Durante il restauro, tassello di pulitura sul tatami effettuata a secco

5. Durante il restauro, fasi di pulitura delle placche metalliche con gel rigido a base di agar e soluzione chelante

6. Durante il restauro, intervento di pulitura a secco dei dipinti su carta

7. Durante il restauro, consolidamento ad ago del tessuto operato di una delle tendine

sate da sollevamenti della lacca si è provveduto a veicolare una miscela di acetato di polivinile in soluzione al 20% di acetone/etanolo (1:3).
Nel fondo della portantina, da cui sono state rimosse le carte del precedente intervento tramite l'apporto di umidità graduale, le scaglie sono state fatte riaderire con una miscela di alginato al 2% (Funori) disciolto in soluzione idroalcolica.
Tutte le riadesioni delle scaglie sono state effettuate tramite la tecnica dello *shimbari* che ha richiesto l'impiego di bacchette di bambù, di diverso diametro e lunghezza, per una pressione puntuale (fig. 3).
Nel caso del riempimento delle lacune di maggior spessore, in cui la mancanza interessava anche gli strati di preparazione, si è proceduto a un primo riempimento con resina acrilica disciolta al 30% in White Spirit, a cui sono state addizionate sfere di vetro e polvere di cellulosa/pigmenti (1:1).
Le zone di lacune della sola superficie laccata, che risultavano più sottili, sono state poi riempite con la medesima resina addizionata a sfere di vetro e pigmenti (2:3). Per le lacune sul fondo della portantina si è effettuato un riempimento con alcool polivinico in soluzione all'8% in acqua, addizionata a sfere di vetro e polvere di cellulosa/pigmenti (1:1).
Il tatami, costituito da un materasso ottenuto per legatura di fibre vegetali e rivestito da un intreccio di piccole canne poste a scacchiera, presentava depositi incoerenti di particellato che sono stati rimossi grazie all'impiego di spugne in lattice vulcanizzato (fig. 4).
Le numerose placche e borchie decorative in rame dorato risultavano anch'esse ricoperte da uno strato di vernice la cui rimozione è stata effettuata per mezzo di etanolo, addensato in un gel rigido a base di agar, applicato a freddo su uno strato di carta giapponese (fig. 5). Inoltre è stato necessario, al fine di migliorare la lettura del colore originario, assottigliare lo strato di ossidazione con ulteriori impacchi di etanolo alternati ad applicazioni di una soluzione chelante addensata.
Fenomeni di corrosione sono stati osservati solamente al di sotto dei depositi maggiori di vernice i quali, avendo una natura igroscopica, hanno favorito l'accumulo di umidità e la conseguente formazione di prodotti di degrado di colore verde. La stessa soluzione chelante impiegata in precedenza, è stata utilizzata puntualmente per la rimozione dei prodotti di corrosione.
Tre dei ganci mancanti con funzione portante per le tendine, rimpiazzati in passato da chiodi di fattura moderna, sono stati sostituiti da copie appositamente realizzate mediante calco da un originale. Per la loro esecuzione è stata impiegata una resina epossidica bicomponente (colorata con terre ventilate) a lenta reticolazione, nella quale è stato inserito un chiodo in acciaio che fornisse maggiore solidità e resistenza. Nel caso dei due elementi metallici aggettanti costituenti il *mon*, distaccatisi a seguito della rottura del raccordo metallico originale, si è proceduto a ristabilirne l'adesione mediante l'impiego di un sistema magnetico, ottenuto

8. Immagine in fluorescenza UV del retro della portantina con in evidenza le colature della vernice manutentiva

per mezzo di singole calamite e nastro al neodimio. In un caso il supporto ligneo e il disco metallico posto sul retro risultavano mancanti; sono stati quindi realizzati con resine bicomponenti.

Su tutti i supporti a diretto contatto con gli elementi magnetici è stato steso, a protezione, uno strato di resina acrilica. Le superfici metalliche sono state trattate con resina acrilica in soluzione al 3% in ligroina e, successivamente, nelle sole aree di abrasione del fondo, si sono effettuate puntuali integrazioni cromatiche con inchiostri acrilici. Sulle superfici decorate a lacca e sui metalli è stato applicato uno strato di cera microcristallina in soluzione al 5% in White Spirit per proteggere le superfici già fortemente compromesse dai fenomeni fotossidativi.

I decori delle carte sono stati ottenuti applicando foglie d'oro e sottili stesure di colore (pigmenti minerali legati con colla animale o *nikawa*) a riempimento di un disegno tracciato a inchiostro *sumi* su fogli in fibre di gelso (*kozo*) dall'aspetto liscio e compatto. L'effetto di trasparenza delle tinte è stato reso possibile dalla riduzione di permeabilità dei supporti ottenuta con l'applicazione superficiale di una soluzione di colla animale e allume (*myoban)* detta *dōsa eki*. Al contrario gli effetti di opacità e matericità, visibili su alcuni elementi, sono stati ottenuti variando la granulometria dei pigmenti (ad esempio le foglie, l'acqua) o grazie all'applicazione di impasti di *nikawa* e *gofun*, un pigmento bianco ottenuto dalle conchiglie di ostrica (ad esempio i petali).

Le superfici dipinte evidenziavano la presenza di consistenti depositi di particellato che si è provveduto a rimuovere con pennelli a setola morbida o spugne in lattice naturale (fig. 6), previa verifica del grado di coesione del *medium* pittorico. In presenza di decoesione si è proceduto al consolidamento puntuale con alginato purificato (Jun Funori) all' 1% in soluzione idroalcolica, previ test di solubilità. Successivamente si è intervenuti sui piccoli e diffusi distacchi e danni meccanici (strappi) a carico del supporto cartaceo, imputabili al rigonfiamento dell'adesivo e alla deformazione della pannellatura lignea sottostante. Data l'entità delle porzioni distaccate presenti su una delle porte scorrevoli e il non corretto riposizionamento degli strappi durante un intervento precedente, si è optato per il completo distacco del foglio dipinto, tramite graduale umidificazione entro Goretex, così da poter ripristinare la continuità del supporto mediante foderatura con carta giapponese in puro *kozo* 11 g/mq e *Zin Shofu*, prima della sua riadesione alla pannellatura. Le lacune presenti sono state risarcite con carta giapponese tonalizzata con acquerelli Winsor & Newton, impiegati anche per la reintegrazione cromatica delle abrasioni diffuse.

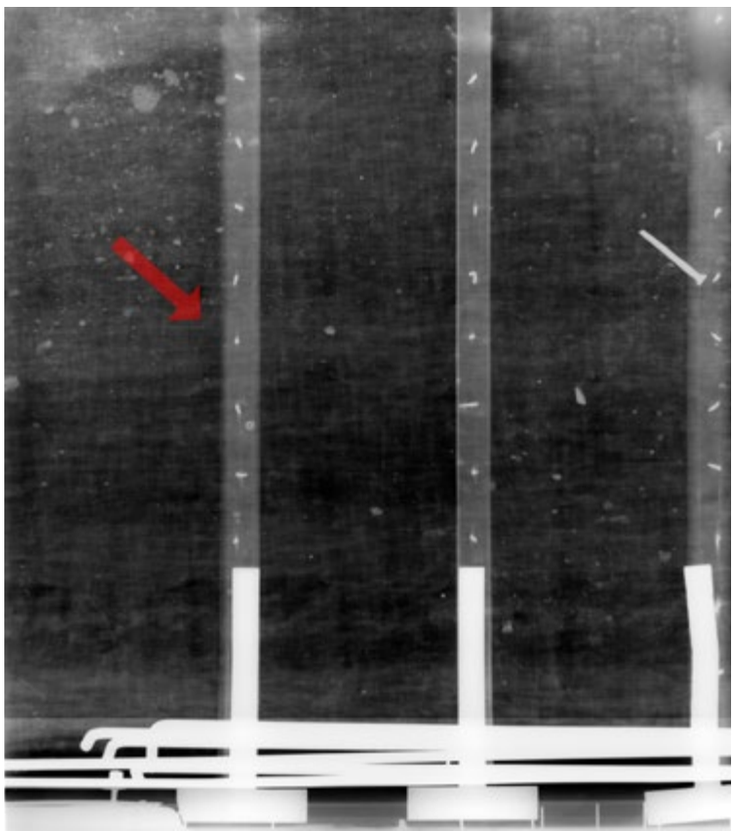
9. Immagine in infrarosso falso colore dei dipinti su carta

L'intervento di restauro sui materiali tessili si è posto come obiettivo primario la conservazione di tutte le pari originali presenti, assicurandone il mantenimento in opera. Su tutte le superfici tessili è stata eseguita una prima pulitura fisica ad aria. Il velluto del poggiaschiena e dei braccioli presentava alcune piccole lacerazioni e mancanze e, sebbene il degrado fosse circoscritto, la tenuta meccanica risultava ridotta al punto da rendere necessario l'applicazione a cucito di supporti in taffettà per ripristinare la continuità tessile.

Sul tessuto e sulle bacchettine delle tendine, nonché sulle nappe delle finestre, si sono rimossi ulteriormente i depositi con spugne in lattice vulcanizzato. In uno dei casi, in cui il tessuto operato risultava indebolito e lacerato in più punti, si sono impiegati sia dei supporti locali, sia un sistema di catenelle autoportanti, oltre che ricoprire tutta la superficie con velo di Lione (fig. 7).

Le zanzariere in garza complessa presentavano tre diverse situazioni conservative. In un caso il tessuto era ridotto in lacerti, nel secondo caso, della zanzariera rimanevano solamente tre strisce mentre la restante area della finestra era lacunosa. Infine, nel lato più corto l'unità tessile era meno compromessa, anche se vi erano diverse lacerazioni e mancanze.

Si è scelto di intervenire a cucito su supporto totale (velo di Lione) in tutti i casi al fine di ripristinare la struttura delle zanzariere e permetterne il mantenimento in opera. Laddove la garza risultava disgregata in isole il materiale è stato inglobato tra due strati di velo con la tecnica del 'sandwich'. Negli altri due casi il supporto è stato applicato sul lato interno del tessuto, assicurandolo mediante un sistema di filze di fer-

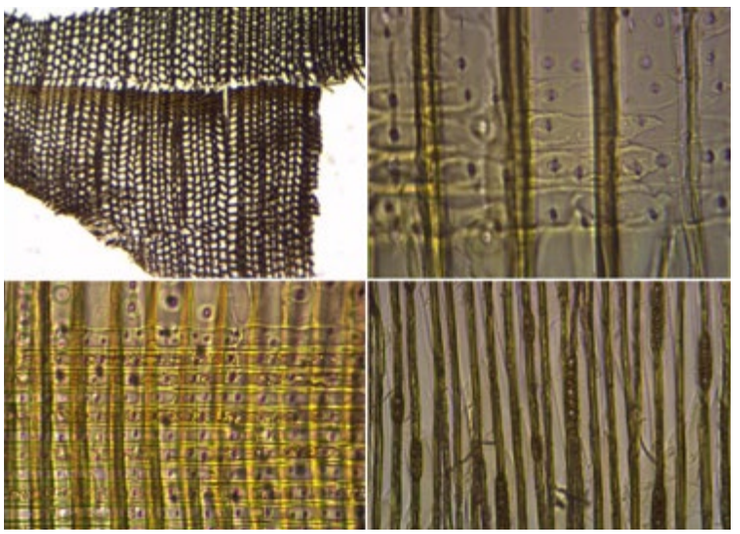


10. Immagine radiografica del fondo della portantina con evidenziate le barre metalliche di rinforzo

matura. Laddove il materiale tessile risultava completamente mancante, si è scelto di prolungare lo strato sericeo impiegato come supporto al fine di suggerire nella trasparenza il materiale delle zanzariere.
Le analisi diagnostiche hanno ulteriormente indagato la tecnica esecutiva e lo stato di conservazione.

Relazione tecnico-scientifica

Le indagini in fluorescenza ultravioletta (fig. 8) hanno identificato la presenza di una vernice, evidenziando come tale fase manutentiva fosse stata effettuata in maniera poco curata e grossolana sulle superfici. Nelle zone non interessate da tale stesura si è osservata essere presente altresì una fluorescenza, imputabile allo stato di degrado fotossidativo a cui le lacche sono state sottoposte, degrado che è stato confermato dall'osservazione al videomicroscopio (220x) che ha evidenziato l'estensione di un cretto all'interno della superficie. La campagna diagnostica è proseguita con l'acquisizione di immagini in riflettografia infrarossa in falso colore (fig. 9) che ha potuto individuare la natura dei pigmenti impiegati nelle decorazioni su carta ovvero cinabro per i rossi, indaco per i blu e un pigmento a base di rame per il verde. Al fine di evidenziare le tecniche costruttive del supporto ligneo (sistemi di vincolo e incastro) si è effettuata un'analisi radiografica, con acquisizione di immagini nelle zone di commettitura dei diversi elementi lignei (fig. 10). L'analisi non ha però fornito i risultati sperati in quanto la diffusa presenza di placche metalliche, poste a protezione degli spigoli, ha inficiato la lettura, a causa della maggiore radiopacità dei metalli rispetto al supporto ligneo. Si sono però potute evidenziare alcune barre metalliche di rinforzo, poste all'interno del fondo della portantina, inserite per fornire una tenuta maggiore alla struttura durante il trasporto.



11. Caratteri anatomici della specie cipresso hinoki *osservati al microscopio*

Con l'analisi in fluorescenza a raggi X (XRF) si sono indagati i metalli impiegati nella realizzazione delle placche e i pigmenti sulle carte. Il materiale metallico utilizzato per la realizzazione delle placche è rame con impurità di piombo e tracce di ferro e nichel; nelle staffe e nei puntali, in aggiunta, si è individuato dello zinco. La doratura su metallo è stata ottenuta con applicazione ad amalgama in cui una pasta di oro e mercurio veniva depositata sul supporto metallico e successivamente, attraverso un processo termico, consolidata sul supporto.
La doratura su legno presenta una polvere d'oro, posta su una stesura rossa a base di ossidi di ferro con presenza del titanio. I dati dell'XRF sui pigmenti hanno confermato quelli rilevati con la tecnica dell'infrarosso in falso colore e hanno permesso di identificare, in aggiunta, nel caso del colore bianco, la presenza di carbonato di calcio attribuibile all'impiego di *gofun* (polvere d'ostrica), mentre nei verdi la presenza di malachite aggiunta a orpimento.
L'identificazione della specie lignea, su campione prelevato da una delle porte scorrevoli, ha permesso di individuare la specie *Chamaecyparis obtusa*, meglio conosciuta come *cipresso hinoki*, legno dalle eccellenti caratteristiche fisico-meccaniche e di facile lavorazione (fig. 11).
Il legno della staffa del trasporto invece è stato identificato come *Picea sp*. (famiglia Pinaceae), più noto con il nome di abete. Dalla lettura degli spettri seguiti all'indagine in Spettroscopia infrarossa (FTIR), si sono ottenute diverse conferme riguardo alle tecniche esecutive impiegate nella realizzazione delle decorazioni laccate.
Per il campione prelevato dal fondo della portantina si è identificata la presenza di segnali attribuibili al caolino, verosimilmente impiegato nello strato preparatorio della stesura della lacca. Per il campione della staffa si è evidenziata la presenza di silicati, dovuti probabilmente alla natura argillosa dello strato preparatorio. Nel caso del campione di patina, che ricopriva una delle borchie del tettuccio, si è evidenziato un segnale dovuto alla presenza di gesso, unito a dei segnali deboli di una componente proteica simile al collagene, forse attribuibile all'impiego di una colla animale in una fase manutentiva.
Nel caso del campione di vernice, prelevata in una zona di accumulo, le analisi hanno confermato la presenza di una resina naturale. In quasi tutti i casi sono risultati presenti segnali di ossalati, attribuibili a fenomeni di degrado superficiale.

Bibliografia
Webb 2011, pp. 148-158.

77. Ditta A. Cesati (Milano?)
Carrozzina a tre ruote di Ferdinando di Genova
1887 ca

tecnica/materiali
legno intagliato, metallo argentato, raso di seta, cuoio

dimensioni
104 × 155 × 70 cm

iscrizioni
sul fronte: monogramma «FU»; sul timone, targhetta metallica a sbalzo: «A. CESATI»

provenienza
Aglié, Castello Ducale

collocazione
Aglié, Castello Ducale

scheda storico-artistica
Alessandra Guerrini

relazione di restauro
Monica Fusina, Federico Doneux

restauro
Federico Doneux, Doneux e soci Restauro d'opere d'arte, Torino: (struttura in metallo e legno); Mario Tridici (tessuti)

con la direzione di
Alessandra Guerrini (direttore Castello Ducale di Aglié)

Scheda storico-artistica

La carrozzina, o carrozzella, del Castello di Aglié è stata realizzata per un bambino della casata dei Savoia Genova, che vissero nella residenza a partire dal 1849. Il monogramma «FU» si riferisce infatti con ogni probabilità a Ferdinando Umberto, figlio del duca Tomaso e di Elisabetta di Baviera, nato nel 1884; la carrozzina, certamente un prodotto di lusso, era destinata al primogenito, anche se nelle poche fotografie rimaste nel castello non appare. Una carrozzina ben più modesta ritrae probabilmente l'ultimo dei sei fratelli, Eugenio, e mostra come venivano usati questi curiosi oggetti, a metà tra una carrozzina spinta da un adulto e una vera e propria carrozzella, che poteva essere trainata da animali o tirata da un adulto.
Il prototipo delle carrozzelle per bambini è normalmente considerato quello fatto realizzare nel 1733 dal terzo duca di Devonshire su disegno di William Kent, un architetto paesaggista, oggi conservata a Chatsworth nelle collezioni del castello. Si trattava di un guscio a forma di conchiglia, con una capote a mantice, quattro ruote e un lungo timone che consentiva di attaccare cani o cavalli di piccola taglia. Nel Settecento le carrozze per bambini si diffondono ampiamente: sono oggetti di lusso per giovani principi, costruiti sul modello in piccolo delle carrozze oppure, come nel caso di quella di straordinaria qualità del Palazzo Madama di Torino, come sedie da giardino su ruote, fatte per i bambini o per le dame che volessero concedersi brevi passeggiate da sedute (**Arnaldi 2013**).
Parrebbe invece che solo nell'Ottocento cambi l'impostazione del trasporto di bambini, nobili e borghesi: non più trainati da animali per gioco e per addestramento alla guida, ma spinti da genitori e governanti. A metà dell'Ottocento le incisioni satiriche inglesi e più avanti le prime pubblicità sui giornali mostrano già passeggini a tre ruote, spinti a volte da genitori riluttanti.
Evidentemente però il modello della carrozzella vera e propria permane, tanto che esiste un esempio molto simile a quello di Aglié che contempera il manubrio posteriore fatto per spingere e, nella parte anteriore, un timone che per la sua eleganza parrebbe destinato a essere usato come traino da un adulto. Si tratta della carrozzella del cugino di Ferdinando, Vittorio Emanuele III, oggi al Quirinale, datata al 1878 (sulla quale cfr. ***Carrozze e livree* 1992**, p. 88 e da ultimo **Lattanzi 2013**). Per un curioso ricongiungimento all'originario modello inglese (ma la struttura a conchiglia è attestata nel Settecento anche per carrozze femminili leggere), forse dettato da quel ritorno al Settecento che anima tan-

Dopo il restauro, particolare della ruota anteriore

Dopo il restauro

Prima del restauro, veduta laterale

Ritratto di Eugenio di Savoia Genova (?), *1910 ca, Aglié, Castello Ducale*

Dopo il restauro, particolare del mozzo della ruota posteriore

Dopo il restauro, veduta posteriore

ta produzione di fine XIX secolo, anche questo dell'erede al trono è un guscio di legno scolpito in forma di conchiglia, dipinto di blu e dorato, con una capote di seta blu e un lungo timone. L'oggetto è stato realizzato dalla ditta Cesare Sala di Torino.

La carrozzina di Ferdinando non sembra invece avere questo elemento in più: a tre ruote, il manubrio posteriore consente di spingerla, e termina in avanti con un ferro ondulato a vista che forse doveva essere l'anima di un elemento decorativo andato perduto. Al di sotto pende una doppia staffa in cuoio (presente anche nel modello di Vittorio Emanuele III) che probabilmente serviva a tenere i piedi del bambino.

A differenza di quella del cugino, questa carrozzina è tutta giocata sull'alternanza di blu e argento. Il restauro ne ha rivelato la brillantezza del blu delle parti lignee e delle argentature, sia sul legno che sulle parti metalliche, adornate con serti di foglie di alloro. Sul davanti, il monogramma di Ferdinando Umberto è sormontato da corona. L'imbottitura interna in seta écru è trapuntata e indipendente dalla struttura. Il mantice in raso di seta blu purtroppo è quello che ha subito i maggiori danni da usura e da esposizione alla luce; altri danni sono la mancanza del terminale coprimozzo della ruota destra, e la sostituzione della passamaneria interna con altra non originale. Nel 1964 la carrozzina risulta esposta nella sala d'angolo del castello, e successivamente è stata incongruamente spostata nella sala cinese.

Non è stato possibile risalire all'identità della ditta costruttrice. Il cognome, di provenienza lombarda, porterebbe a cercare il fabbricante a Milano, dove nel 1827 (***L'interprete milanese* 1827**, p. 320) è attestato un Domenico Cesati fabbricante di scocche per carrozze. Un'importante ditta Cesati produttrice di forniture militari esisteva a Milano, con filiali in altre città, nel secondo Ottocento (comunicazione di Alessandro Cesati, che ringrazio), ma allo stato attuale non è stato possibile rinvenire altre notizie. Un altro esemplare di carrozzina in forma di conchiglia, apparso sul mercato antiquario nel 2016 con attribuzione ad ambito piemontese settecentesco, appare del tutto simile ai modelli qui esaminati, fatta salva la copertura a ombrellino anziché a mantice.

Per quanto riguarda la datazione, date le dimensioni dell'interno, questo oggetto era fatto per un bambino tra i tre e i cinque anni. Il monogramma di Ferdinando porta quindi a datarla intorno al 1887, e ben si comprende come l'uso di un oggetto così costoso e di vita così breve sia poi stato esteso a tutti i fratelli, dando luogo alla denominazione, di cui è rimasto il ricordo in castello, di «carrozzina dei figli del duca di Genova».

Bibliografia

***L'interprete milanese* 1827**, p. 320; ***Carrozze e livree* 1992**, p. 88; **Arnaldi 2013**, pp. 110-111; **Carrozze regali 2013**; **Lattanzi 2013**, pp. 168-169.

1. Durante il restauro, dopo lo smontaggio, particolare della parte anteriore con il monogramma

Relazione di restauro

La carrozzina è costituita da una struttura metallica su cui è fissata una navicella con copertura a mantice in seta; la navicella in legno, scolpita a forma di valva di conchiglia, all'esterno è dipinta con colore blu e adornata da decorazioni argentate, fitomofe, in origine con finitura a gomma lacca; la seduta è in seta di colore chiaro e la copertura a mantice è in seta blu. Sulla parte anteriore è presente una decorazione lignea rappresentante lo scudo coronato con ai lati serti di alloro e in centro il monogramma «FU» (fig. 1) in metallo argentato fissato con chiodini.

La navicella appoggia su una struttura di metallo a tre ruote, due posteriori e una anteriore. Le balestre anteriori, che terminano con decorazioni in bronzo argentato a testa di drago, sono in metallo coperto con foglia d'argento; quelle posteriori sono rivestite con cuoio di colore blu; altre parti sono foderate in legno scolpito, dipinto di blu e argentato a foglia. Sono presenti decorazioni a volute, racemi e foglie d'acanto in legno dipinte di colore blu e argentate a foglia e altre in bronzo argentato, come l'impugnatura del manubrio, i coprimozzi e le decorazioni poste sulla forcella delle ruote anteriori e altre raffiguranti teste di drago.

Il coprimozzo posteriore è avvitato al mozzo, quelli anteriori fanno parte integrale dell'asse portante la ruota. Le decorazioni delle forcelle sono fissate tramite viti (fig. 2), le teste di drago sono fissate tramite rivettatura; l'impugnatura del manubrio è costituita da cinque elementi tenuti insieme da un perno filettato alle estremità, due terminali anch'essi in bronzo argentato, si avvitano alle estremità e la fissano alla struttura della carrozzina.

Le ruote, a dieci raggi quelle posteriori e a otto quella anteriore (figg. 3-4), sono in legno dipinto di blu con decorazioni argentate; lungo la circonferenza della ruota vi è una decorazione in rilievo a perline e al termine dei raggi, verso il mozzo vi sono rilievi, sempre argentati, a carattere fitomorfo. La cerchiatura esterna delle ruote è in metallo fissato con viti.

Tutta la superficie della carrozzina, a esclusione dei tessuti, era ricoperta da gomma lacca.

Nella parte inferiore della navicella vi sono due stringhe in cuoio con fibbia la cui funzione non è accertata. L'imbottitura della seduta, a *capitonné* in seta di colore chiaro, viene accolta all'interno della navicella ed è incuneata nei bordi in legno senza avere la necessità di essere fissata; sono presenti due piccoli chiodini, probabilmente di restauro, nella parte anteriore; al di sotto vi è una imbottitura libera costituita da paglia (fig. 5). L'esterno della copertura a mantice è foderato con seta di colore blu; i bordi della seta sono fermati con chiodi a testa larga nascosti da un profilo in ottone argentato. Nella parte anteriore, in posizione orizzontale, posta in mezzo alle due balestre è fissata, con due rivetti a testa larga, una targa in metallo ramato con cornice argentata che riporta il nome

2. Durante il restauro, decorazioni della forcella anteriore, prima e dopo la pulitura

3. Durante il restauro, ruota anteriore

dell'autore «A. CESATI» (fig. 6). In basso, sul retro, è applicata un'etichetta rossa di plastica di forma rettangolare con stampato in rilievo, in bianco, il numero «2763»; sul lato destro vi è un'etichetta di carta con bordo blu riportante una scritta a stampa «CASA DUCA DI GENOVA» e nella riga sottostante una scritta a mano con inchiostro bruno «2804». Sul retro del montante destro del manubrio, vi è un frammento di etichetta di carta con una scritta non decifrabile.

4. Durante il restauro, dopo lo smontaggio, ruota anteriore

5. Durante il restauro, imbottitura di paglia sotto il cuscino della seduta

6. Durante il restauro, parte anteriore, targa con il nome dell'autore

7. Durante il restauro, asse della ruota anteriore, pulitura

8. Durante il restauro, impugnatura del manubrio, pulitura

9. Durante il restauro, pulitura parti lignee

Stato di conservazione

La carrozzina, già oggetto di una manutenzione o restauro in un'epoca non precisata, si presentava in cattivo stato di conservazione. Sulla navicella erano presenti ritocchi sia sulla cromia blu sia sull'argento così come sulla struttura metallica rivestita in legno; sul tessuto erano visibili alcune cuciture che fissavano piccoli strappi. Strutturalmente la carrozzina risultava in buone condizioni; sulle decorazioni in metallo, invece, erano presenti ossidazioni che avevano provocato distacchi e lacune della pellicola pittorica e della foglia d'argento.

Il rivestimento ligneo del metallo mostrava vistose fessurazioni che ne compromettevano la stabilità; la navicella lignea presentava anch'essa spaccature e fessurazioni, le volute in legno poste a termine nella parte anteriore erano lacunose; altre due lacune erano visibili sulla decorazione a conchiglia della parte anteriore della navicella. Erano presenti alcuni segni di attacco di insetti xilofagi.

L'intera superficie era coperta da uno spesso strato di sporco polveroso e la gomma lacca si era alterata ingiallendo la cromia e l'argento. Le parti in bronzo argentato si erano ossidate a tal punto da diventare quasi nere (fig. 2), mentre il cuoio che rivestiva alcuni elementi in metallo si presentava molto arido. La seta dell'imbottitura e della copertura a mantice era in pessimo stato di conservazione: molto lisa, tagliata, lacera, con fuoriuscita dell'imbottitura in ovatta. L'esterno, nelle parti esposte alla luce, aveva perso completamente il colore blu che appariva grigio. La passamaneria in alcuni punti era distaccata e mancavano i fermi atti a mantenerla aperta.

Il coprimozzo della ruota posteriore destra era mancante, così come la decorazione nella parte anteriore raffigurante, con buona probabilità, una testa di drago argentata e alcune viti di fermo nella struttura metallica.

Restauro degli elementi metallici

Le decorazioni in metallo sono state smontate, i depositi superficiali incoerenti sono stati rimossi con pennelli morbidi, la pulitura è continuata con bagni in ligroina per rimuovere lo sporco grasso (figg. 2, 7-8). La rimozione delle ossidazioni più evidenti è stata eseguita con soluzioni acquose chelanti individuate dopo test di solubilità supportate con blandi abrasivi come il carbonato di calcio. Sono state quindi rimontate le parti rimosse con le viti originali.

Le lacune della lamina d'argento sono state ritoccate con colori a tempera, quelle della pellicola pittorica con colori a vernice. Al termine tutte le decorazioni sono state rimontate utilizzando viti e chiodi originali. In ultimo è stato steso un protettivo trasparente al

10. Durante il restauro, pulitura parti lignee

11. Durante il restauro, verso *della seduta*

fine di ritardare per quanto possibile l'ossidazione dell'argento.

Restauro delle parti lignee

La polvere superficiale e i depositi incoerenti sono stati rimossi a secco con pennellesse e micro-aspiratori. Lo sporco, i depositi superficiali parzialmente coerenti e le sostanze protettive di varia natura sono stati rimossi con tamponcini imbevuti con soluzioni solventi. Alcune parti più scure, in accordo con la direzione lavori, sono stati mantenuti perché la pulitura ha evidenziato che si tratta di alterazioni della cromia (figg. 9-10).

È stato quindi eseguito un trattamento preventivo antitarlo con Permetar concentrato per la lotta nel tempo agli insetti del legno, steso a pennello; si è poi provveduto al consolidamento delle fessurazioni e dei distacchi di frammenti con infiltrazioni sotto scaglia di emulsione acrilica in acqua. Le fessurazioni più importanti sono state risarcite con resina epossidica. Le altre lacune sono state stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio, successivamente rasate sino all'ottenimento di una superficie di aspetto materico simile alle zone limitrofe originali; le parti mancanti delle decorazioni sono state invece ricostruite con resina epossidica. Le numerose abrasioni, sgranature e lacune della policromia sono state ritoccate con velature successive di colori chimicamente stabili, ad acquerello e a vernice, con tecnica mimetica: le lacune dell'argentatura sono state risarcite con applicazione di foglia d'argento a missione e con colori a tempera argentata. Da ultimo è stata nebulizzata una vernice finale.

Restauro dei tessuti in seta e delle passamanerie

Lo sporco e i depositi incoerenti superficiali sono stati rimossi con pennelli morbidi e micro-aspirazione eseguita con aspiratore a potenza variabile e supporto interinale di tulle in nylon.

Le pieghe del tessuto sono state, per quanto possibile, spianate con vapore a freddo.

Le numerose e diffuse lacerazioni e mancanze sono state stabilizzate con punti di fermatura eseguiti ad ago ricurvo con idoneo filo in poliestere per tono e titolo, fermando la superficie originale su un tessuto di supporto in seta, di tonalità simile all'originale. Sulla parte superiore della copertura, dove la perdita di materiale era particolarmente grave, per ridare forma e corpo, è stata inserita, nella parte interna, una imbottitura in ovatta.

Nella parte interna della copertura a mantice, nei punti più critici dove la seta era lisa e dove l'ordito non era più presente, i fili di trama sono stati riposizionati e fissati con emulsione acrilica.

Le numerose lacerazioni presenti sui cuscini dello schienale e della seduta, sono state fermate con tulle in poliestere, adeguatamente pigmentato. In fase di restauro si è potuto constatare che l'imbottitura del cuscino della seduta è costituito da gommapiuma, questo dato suggerisce che tale elemento va ricondotto a un precedente intervento di restauro datato dopo gli anni Trenta.

In accordo con la direzione lavori le parti più sbiadite sono state abbassate cromaticamente con pigmenti in polvere per eliminare il più possibile il disturbo visivo provocato dalla perdita del colore. Per una corretta protezione dei tessuti è stato cucito, all'esterno e in parte all'interno della copertura a mantice, sullo schienale e sul cuscino della seduta, un tulle in poliestere adeguatamente pigmentato (fig. 11). Sempre in accordo con la direzione lavori sono stati serrati i bulloni di tenuta della copertura a mantice per mantenerla aperta.

Restauro delle parti in cuoio

La rimozione dello sporco e dei depositi incoerenti è stata eseguita con pennelli morbidi, la pulitura è stata rifinita con spugne in lattice di gomma vulcanizzato.

78. Giorgio Morandi
(Bologna, 1890-1964)
Fiori
1918

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
81,6 × 65,7 cm

iscrizioni
sul *recto*: «Morandi 1918»;
sul *verso*: «7 giugno / 918»

provenienza
Milano, collezione Lamberto Vitali

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera
(Reg. Cron. 7410)

scheda storico-artistica
Marina Gargiulo

relazione di restauro
Carlotta Beccaria

relazione tecnico-scientifica
Antonio Iaccarino Idelson (intervento di tensionamento); Milena Anfosso, Letizia Bonizzoni, Marco Gargano (analisi scientifiche)

restauro
Carlotta Beccaria; Antonio Iaccarino Idelson per EquilibrartE s.r.l. (ritensionamento)

con la direzione di Marina Gargiulo e Paola Borghese (Pinacoteca di Brera)

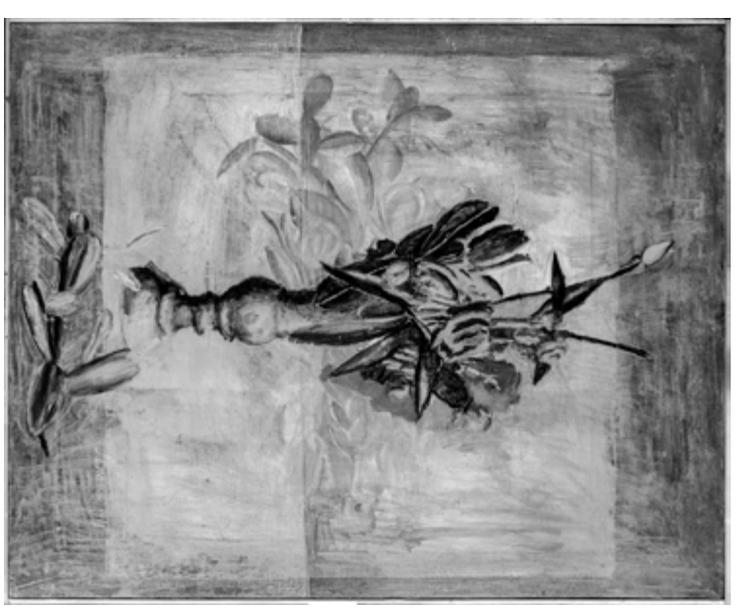
indagini
Andrea Carini (Pinacoteca di Brera, Laboratorio di restauro e Laboratorio fotoradiografico); Milena Anfosso, Letizia Bonizzoni, Marco Gargano (Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Fisica)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

Giorgio Morandi, indiscusso protagonista dell'arte del secolo scorso, è universalmente riconosciuto per le sue nature morte, fatte di pochi e ripetitivi elementi oggettuali, ritratti in versione purificata, essenziale, innaturalistica, evocativa di una realtà rielaborata, perfetta, meditata, intellettuale, eterna. Fra gli elementi più frequentemente scelti e trasfigurati dal suo occhio analitico – scatole, bottiglie, vasi, brocche, lampade, bicchieri – soprattutto i 'fiori' possiedono una speciale attitudine a favorire la contemplazione.
Il dipinto, datato 1918 sia sul fronte che sul retro della tela, con anche il giorno esatto «7 giugno», è realizzato dopo un periodo di sostanziale inattività, coincidente con il richiamo alle armi, nel 1917, e una grave malattia, che porta il maestro a produrre in un anno solo quattro opere. Ben più prolifico e significativo nella carriera di Morandi è invece il triennio 1918-1920, segnato dai suoi fondamentali capolavori più vicini alla corrente metafisica; consultando probabilmente la rivista bolognese «La Raccolta» Morandi è affascinato dai prototipi dechirichiani e dalla loro interpretazione da parte di Carlo Carrà, nella fase ferrarese del 1917.
L'opera giunge alle collezioni di Brera grazie al lascito del 1997 di Lamberto Vitali, uno fra i più importanti e precoci estimatori di Morandi e autore di studi critici e repertori fondamentali per la comprensione dell'artista (***Morandi e Milano* 1990**, pp. 34-45; **Arrigoni 2000**, pp. 285-289; ***Brera. Un milanese* 2001**, pp. 12-15). Acquistata direttamente dal pittore in occasione del loro primo incontro alla Biennale di Venezia del 1928, la tela venne conservata per anni in casa Vitali, dove dominava le pareti del salotto per le grandi dimensioni, sostanzialmente insolite nel percorso creativo dell'artista (è il primo Morandi comprato da Vitali un anno dopo la prima acquaforte da lui commissionatagli: cfr. **Cresseri 2000**, pp. 231; ***Brera. Un milanese* 2001**, p. 35).
Nel 1929, poco dopo averla venduta, Morandi replica l'opera in

Prima del restauro, particolare del verso *con la data*



Riflettografia IR ruotata, in cui si osserva un'ulteriore impostazione del vaso di fiori sotto la raffigurazione attuale

Dopo il restauro

Prima del restauro, in luce radente

Dopo il restauro, particolare con il dipinto sottostante

Dopo il restauro, particolare con la firma e la data

un'acquaforte su rame, in controparte e di formato ridotto (31,7 × 25 cm), intitolata *Rose in boccio in un vaso* (**Vitali 1964**, ed. 1989, p. 13, n. 88; ***Morandi. Incisioni* 1991**, p. 78), quasi a dimostrare la propria resistenza a separarsi da un soggetto cui era particolarmente legato e che affrontava meno frequentemente rispetto alle nature morte di tavoli e bottiglie. I dipinti raffiguranti fiori rappresentano infatti il lato più intimo, lirico e meditativo della produzione del maestro, come ben mostrano i *Fiori* del 1918, sostanziati da una materia priva di vita organica e avvolti piuttosto in un'atmosfera sospesa e rarefatta che li rende eterni; a ben guardarli quei petali lumeggiati fra il bianco, il grigio e il rosa antico, in parte secchi e caduti, fanno pensare piuttosto a composizioni di rose in stoffa, impolverate dal trascorrere del tempo, che a boccioli veri.

A Morandi interessa l'essenza delle cose, non ritrarne l'aspetto esteriore: nel suo grande vaso del 1918 studia e ricrea la sostanza metafisica dell'oggetto, lo inquadra perfettamente al centro dell'area pittorica, ne posiziona la sottile verticalità in modo da equilibrare la suddivisione degli spazi. Al risultato organico contribuiscono i colori adottati nello sfondo, bipartito in due ampie campiture, azzurro tendente al grigio in alto, rosa cipria in basso, che riprendono in versione più accesa e satura le tinte date ai fiori, e sul quale il vaso giganteggia imponente. Nonostante il compiuto equilibrio compositivo e cromatico e la presenza forte e imponente del vaso, l'opera racchiude segnali di inquietante incertezza: i petali ingrigiti dal tempo e dalla polvere cadono ai piedi del vaso e il piano d'appoggio risulta solo suggerito e contemporaneamente negato dalla mancanza di un perimetro visibile e dalla sua stessa estrema piattezza.

Particolarmente affezionato ai suoi dipinti raffiguranti fiori – più spesso donati ai parenti che messi sul mercato – Morandi li considera probabilmente un simbolo del senso della caducità della vita: sono immagine di estrema bellezza e vivacità e allo stesso tempo di delicatezza e brevità; questi del 1918, con steli e foglie delineati da contorni rigidi e aspri, violentemente

Dopo il restauro, particolare con la base del vaso e i petali caduti

Dopo il restauro, particolare con i fiori

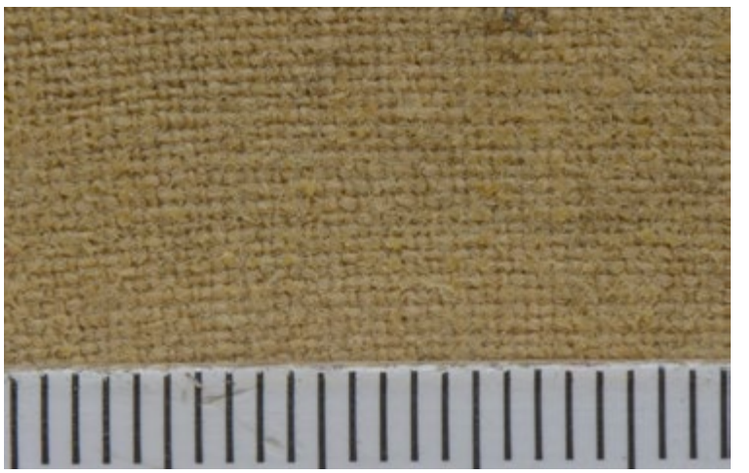
tracciati, appaiono carichi di malinconia e solitudine (**Pasquali 1990**, p. 18): la fascinazione di quegli anni per i principi metafisici porta Morandi alla loro trasfigurazione, a snaturarli in rigidità e fissità che sanno di eterno.

A parte le prime prove del soggetto, ancora legate a stilemi postimpressionisti, come i *Fiori* del 1913, 1914 e 1915, in cui prevalgono volumetriche pennellate di cezanniana memoria (**Vitali 1977**, ed. 1983, nn. 5, 14 e 20), gli immediati precedenti del dipinto sono i *Fiori* del 1916, pure di proprietà della Pinacoteca di Brera, e le *Rose (Fiori)* del 1917 della collezione Mattioli (**Vitali 1977**, ed. 1983, nn. 26 e 31). I primi, provenienti dall'altra importante raccolta milanese del secolo scorso, di Emilio e Maria Jesi, di piccolo formato e supporto più effimero, mostrano già lo sfondo bipartito azzurro e rosa, con le vivaci corolle aperte, ridotte a essenziali geometrie grafiche, «a sottili strisce bicolori», ispirate a un'opera di Henri Rousseau il Doganiere (*Vaso di fiori*, 1910, Filadelfia, Barnes Foundation: **Fergonzi 2013**, pp. 188-189). Rispetto alle versioni del 1914 e 1915 l'elemento vegetale guadagna spessore e spazio; nelle *Rose* del 1917 l'ampia apertura del rigoglioso mazzo, composto da boccioli carnosi, sopravanza il perimetro del recipiente e a questo si accorda nel gioco di arabeschi e volute di sapore liberty, costituendo un *unicum* nella serie, per il quale sono state parimenti segnalate suggestioni di linearismo, frontalità e costruzione luminosa del maestro francese (***La Collezione Mattioli* 2003**, pp. 300-305).

L'anno seguente Morandi aumenta notevolmente le dimensioni della tela, ma riduce l'espansione volumetrica del soggetto rappresentato, asciuga la composizione, esalta la linearità degli elementi, sia naturali che oggettuali, e li immerge in una dimensione priva di spazio e tempo, connotata da cromie che rendono omaggio alla tradizione della pittura murale trecentesca e quattrocentesca italiana. Pochi sanno che del dipinto esisteva una versione più piccola, forse meno raffinata, ormai scomparsa, datata «5 giugno 1918», solo due giorni prima del dipinto di Brera (che è del «7 giugno», non del 9, come riportato in ***La Collezione Mattioli* 2003**, pp. 303-305), e documentata nelle collezioni di Mario Broglio, che presentava (per quanto dall'immagine si possa desumere: **Beccaria 1939**, tav. IX) maggiore varietà di specie vegetali – foglie, corolle e boccioli – di aspetto tondeggiante e rigoglioso. L'opera è probabilmente elencata al n. 15 fra quelle affidate da Morandi, con il contratto del 26 dicembre 1919, al direttore di «Valori plastici» per «organizzare sotto gli auspici della sua rivista [...] delle esposizioni d'arte tanto in Italia come all'Estero» (**Vitali 1977**, ed. 1983, *Appendice* s.n.n.); interessante notare che l'artista, potendo scegliere fra le due versioni simili, decide di non esporre il dipinto più grande, al quale for-

se rinunciava mal volentieri e che difatti cederà solo dieci anni dopo e a un grande estimatore.
L'opera dispersa costituisce un punto di passaggio fra il bouquet del 1917 e il grande vaso del 1918, che – a ben guardarlo anche a occhio nudo – cela, al di sotto delle eleganti e uniformi stesure di colore, le tracce di un altro vaso: un altro momento di passaggio. Notato già da Vitali («Le grandi *Rose* del 1918 [n. 41], per esempio, lasciano trasparire, a un esame più attento, un'altra composizione mal decifrabile»: **Vitali 1977**, ed. 1983, p. 9) e pubblicato nel 2000 in seguito alle prime indagini diagnostiche effettuate a Brera (**Arrigoni 2000**, pp. 287-289, nota 8), il quadro sottostante è ora meglio apprezzabile grazie alla sofisticata riflettografia eseguita dal Laboratorio di restauro della Pinacoteca (mediante apparecchiatura 'Osiris'), il cui tracciato emerge abbastanza chiaramente a delineare un mazzo di rose in un vaso, che sfruttava la tela in senso orizzontale.
Non soddisfatto di questa prima versione longitudinale Morandi ruota il supporto di 90° e vi ridipinge sopra cambiando radicalmente orientamento, composizione, volumetria e soprattutto fattura del vaso. La prima versione mostrava infatti una composizione di fiori dalle corolle più plasticamente tornite e un recipiente maggiormente elaborato e arricchito da volute, con in primo piano l'imboccatura con foglie e steli, proprio come nelle *Rose* Mattioli. La fattura dei boccioli e dei gambi del dipinto sottostante riappare in parte nei *Fiori* dispersi del 1918, l'ampia apertura del mazzo riecheggia invece quelli del 1917. Forse in quell'anno Morandi dipinge due grandi composizioni floreali sostanzialmente analoghe, la Mattioli e la prima versione di Brera, alla quale però rimette mano nel 1918, nel mese di giugno, in cui a distanza di soli due giorni realizza i *Fiori* Broglio e questa seconda grande versione, trasformata in verticale, e subito datata sul retro.

Bibliografia
Beccaria 1939, tavv. IX-X; **Vitali 1964**, ed. 1989, p. 13; **Vitali 1977**, ed. 1983, n. 41; **Arcangeli 1981**, p. 58; ***Morandi e Milano* 1990**, pp. 34-35; **Pasquali 1990**, p. 18; ***Morandi: i fiori* 1990**, pp. 16-18; ***Morandi. Incisioni* 1991**, p. 78; **Arrigoni 2000**, pp. 285-289; **Cresseri 2000**; ***Giorgio Morandi* 2001**, pp. 15-19; ***Brera. Un milanese* 2001**, pp. 116-117, 12-15, 35; ***La Collezione Mattioli* 2003**, pp. 300-305; **Giorgio Morandi 2008**, pp. 31, 55-56; **Fergonzi 2013**, pp. 188-189.



1. Prima del restauro, particolare della tela originale, conteggio fili trama e ordito

2. Prima del restauro, particolare in luce radente della pellicola pittorica in corrispondenza sul retro dell'iscrizione

3. Prima del restauro, particolare di una caduta di colore sul fondo a sinistra

Relazione di restauro

Stato di conservazione
Il supporto del dipinto (fig. 1) è costituito da una tela di cotone a trama fitta tessuta con armatura punto tela (23 fili di ordito e 21 di trama per cm^2). In passato il supporto tessile ha subito un intervento di foderatura a colla pasta in cui era stata incollata una tela da rifodero sul tessuto originale;

4. Superficie pittorica del fondo azzurro al microscopio digitale

5. Superficie dei fiori al microscopio digitale, in evidenza cadute di colore da cui si intravede una stesura pittorica blu scuro

6. Superficie dei fiori al microscopio digitale, particolare dello spessore materico delle policromie

dal momento che l'autore aveva riportato sul retro della tela, in alto a destra, la data di realizzazione dell'opera, «7 giugno / 918» (fig. a p. 728), l'intervento di foderatura era stato eseguito lasciando un'area ritagliata in corrispondenza della scritta, così da renderla visibile. Tale intervento non giovava a una corretta conservazione dell'opera poiché l'interruzione della foderatura creava una discontinuità di tensionamento e forze contrastanti sulla tela originale del dipinto (fig. 2). Il supporto tessile era poi tensionato su telaio ligneo non originale, espandibile tramite biette; anche il telaio era stato sagomato per rendere visibile la scritta sul retro della tela. Analizzando sia la tipologia di foderatura che il telaio si può ipotizzare che l'intervento di restauro sia stato eseguito negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento ma purtroppo non abbiamo notizie certe in merito. L'etichetta più vecchia presente sul retro del telaio riporta un'esposizione avvenuta a Bruxelles nel 1950: si può forse ipotizzare che, proprio in occasione di questa esposizione, sia stata eseguita la foderatura e sostituito il telaio. In alternativa bisogna considerare l'ipotesi che il restauro sia avvenuto negli anni successivi e l'etichetta sia stata staccata dal telaio originale e incollata su quello sostitutivo. Sul retro del telaio erano poi presenti numerose altre etichette relative a mostre a cui l'opera ha partecipato nei decenni successivi (fig. 16). Lungo il perimetro del dipinto erano presenti quattro bacchette lignee necessarie per collocare l'opera in cornice. Il supporto tessile evidenziava numerosissime ondulazioni e cedimenti e anche la battuta interna del telaio aveva marcato la tela, lasciando una forte impressione sul tessuto; tale situazione era ben evidenziata nell'osservazione della superficie pittorica in luce radente (cfr. fig. p. 730). In corrispondenza dell'area non foderata si percepiva il cedimento del tessuto e la superficie manifestava grinze e ondulazioni molto accentuate e differenti rispetto al resto del dipinto; anche la grande etichetta incollata sulla foderatura aveva creato sul fronte un'area di forma quadrata riconoscibile sui fiori alti della composizione, dove si notava una inusuale planarità della superficie.

La superficie pittorica appariva in discreto stato di conservazione nonostante i numerosi cedimenti e le deformazioni del supporto. Gli strati pittorici non evidenziavano gravi problematiche di distacco o decoesione dal supporto sottostante, si notavano solamente piccoli sollevamenti e cadute di colore circoscritte; lungo il bordo sinistro sullo sfondo era inoltre presente una caduta di colore a linea continua probabilmente causata da un graffio o da un urto accidentale (fig. 3). La preoccupante deformazione della tela, ben evidenziata dall'osservazione della superficie in luce radente, se non tempestivamente corretta, avrebbe però compromesso la stabilità generale della pellicola pittorica. Si notavano piccoli ritocchi circoscritti leggermente alterati eseguiti su piccole mancanze. La pellicola pittorica è realizzata con stesure di spessore differente, molto velato nella parte centrale del fondo e più materico per l'esecuzione dei fiori; sulla superficie è presente una leggerissima verniciatura superficiale di protezione. In corrispondenza delle sottili policromie del fondo si intravede la stesura preparatoria, biancastra e talvolta rosata. Osservando la superficie dipinta è possibile notare sullo sfondo l'impostazione di alcune foglie con andamento diverso rispetto all'esecuzione finale: si tratta di una prima realizzazione dell'opera in cui la tela era stata impiegata con andamento orizzontale (cfr. figg. a pp. 728 e 732). Tale ipotesi è stata confermata anche dalla diagnostica per immagini. Si ipotizza che la presenza di stesure preparatorie di colore differente e sovrapposto (fig. 5) possa essere dovuta proprio alla diversa impostazione iniziale del dipinto. Nell'angolo inferiore destro è presente la firma dell'autore e la data di realizzazione dell'opera «Morandi 1918» (figg. 4-6).

L'opera era custodita all'interno di una cornice lignea con profilo interno dorato. La cornice appariva in buono stato di conservazione, presentava piccole sbeccature causate da urti accidentali. La superficie era inoltre interessata da deposito di polvere e sporco superficiale. Il dipinto era vincolato alla cornice tramite sei linguette metalliche e protetto sul fronte da un vetro che ha limitato il deposito di polvere e sporco atmosferico sulla superficie dipinta.

7. Prima del restauro, particolare in luce diffusa

8. Prima del restauro, particolare in luce UV

Analisi scientifiche

Al fine di valutare lo stato di conservazione dell'opera e indagarne la tecnica esecutiva sono state effettuate alcune indagini scientifiche non invasive.

– L'indagine ultravioletta ha confermato la presenza di una leggerissima verniciatura a protezione delle policromie, che mostrava una fluorescenza molto ridotta in quanto in buona parte assorbita dagli strati cromatici. Risulta difficile stabilire se si tratta della vernice originale o di restauro in quanto l'opera ha già subito, come detto, un intervento di restauro nel dopoguerra. L'indagine ha inoltre permesso di meglio localizzare gli interventi di ritocco pittorico presenti, che erano pochi e molto circoscritti (figg. 7-8).

– L'indagine in infrarosso è risultata molto interessante, in quanto ha confermato e reso meglio apprezzabile le ipotesi avanzate nell'analisi visiva; l'IR ha infatti individuato più dettagliatamente la composizione di fiori che si trova al di sotto della versione attuale. Il dipinto era stato impostato in orizzontale (cfr. fig. nella scheda storico-artistica) e racchiuso in una 'finestra' rettangolare ben riconoscibile in quanto aveva una preparazione più spessa e chiara mentre la sagoma perimetrale risultava meno materica e scura.

– Preziose informazioni sui pigmenti utilizzati sono state ricavate dal confronto dei risultati delle seguenti indagini: la spettroscopia XRF (X-Ray Fluorescence) e la spettrofotometria in riflettanza mediante fibre ottiche (FORS) nel visibile − vicino infrarosso (Vis-NIR). Riassumendo i dati più interessanti si evince che in tutti i punti analizzati in XRF è stata individuata la presenza di calcio, riconducibile a una preparazione gessosa, e vari elementi associati a pigmenti bianchi (zinco, titanio, bario) che possono esser presenti sia nella preparazione che in strati di imprimitura. Il pigmento bianco utilizzato nelle stesure pittoriche è il bianco di zinco, presente sia nelle campiture bianche sia in miscela con altri pigmenti nelle sottili stesure rosa e azzurre del fondo. In particolare è stato analizzato nella campitura bianca del vaso di fiori dove il bianco di zinco è stato utilizzato in miscela con ocra gialla; lo stesso bianco con aggiunta di blu di cobalto si trova nella stesura chiara del bocciolo più alto della composizione. Il fondo azzurro è realizzato con bianco di zinco e oltremare artificiale mentre la superficie rosata presenta lo stesso bianco in miscela con ocra rossa. Con quest'ultimo pigmento, insieme a giallo di cromo e blu oltremare, sono state dipinte le foglie più scure all'interno del vaso. Nell'analisi XRF non sono stati rilevati dettagli aggiuntivi per l'identificazione dei materiali impiegati nella realizzazione della prima versione dell'opera, sia perché gli elementi caratterizzanti i pigmenti sottostanti potrebbero essere stati assorbiti dagli strati sovrastanti, sia perché potrebbero

9. Durante il restauro, bordo del dipinto prima dello smontaggio della tela dal telaio; in evidenza la tela originale e la tela di foderatura

11. Durante il restauro, distacco della tela da rifodero dalla tela originale in corrispondenza dell'iscrizione con la data di realizzazione dell'opera

10. Durante il restauro, rimozione del telaio dalla tela; in evidenza il deposito di sporco accumulatosi nella battuta interna tra tela e telaio

essere stati impiegati gli stessi materiali o pigmenti costituiti dagli stessi elementi degli strati sovrammessi.

Intervento di restauro

Il progetto e le fasi di intervento sono state concordate e discusse di volta in volta con Marina Gargiulo (direzione lavori) e (Pinacoteca di Brera). Per cercare di migliorare il livello conservativo dell'insieme colore-preparazione-tela si è concordato di provare a rimuovere la tela da rifodero e di coinvolgere nel ritensionamento dell'opera il restauratore Antonio Iaccarino Idelson (EquilibrartE).

Il dipinto è stato rimosso dalla cornice. Prima di procedere con l'intervento di restauro è stata verificata l'adesione e coesine degli strati pittorici e sono state effettuate delle prove di pulitura. I test eseguiti con diverse soluzioni acquose hanno dimostrato la quasi assenza di sporco sulla superficie pittorica, probabilmente grazie alla presenza del vetro di protezione; è stata dunque effettuata solo una leggera spolveratura della superficie tramite pennello a setole e gomma morbide. Dopo aver visionato attentamente la situazione conservativa dell'opera e osservato le gravi ondulazioni della superficie in luce radente, si è stabilito, di rimuovere la foderatura del dipinto (fig. 9). Per poter svolgere in sicurezza tale intervento è stato necessario velinare la superficie pittorica. Per la scelta del materiale di velinatura sono state effettuate prove con Beva e Plexisol in bassa percentuale; l'adesivo doveva risultare facilmente reversibile, senza produrre aree lucide sulla superficie pittorica ma, al contempo, avere una buona adesione protettiva del film pittorico. Dalle prove effettuate si è scelto di impiegare Beva diluito al 5% in cicloesano e carta giapponese con cui è stata velinata tutta la superficie; la velinatura è stata eseguita tenendo il dipinto in verticale per aiutare la permanenza solo in superficie del prodotto. In questo modo si è potuto procedere in sicurezza con la rimozione del dipinto dal telaio mediante estrazione dei chiodi perimetrali; dopo aver rimosso l'intelaiatura si sono ritrovati depositi di sporco e pezzetti di legno che si erano inseriti tra tela e telaio (fig. 10). La foderatura è stata rimossa in maniera meccanica, senza problemi particolari, in quanto la colla risultava molto friabile e secca. Durante questa fase è stata rimossa anche l'etichetta presente sul retro della tela da rifodero (fig. 11). I residui di colla pasta presenti sul retro della tela originale sono stati asportati successivamente tramite un leggero passaggio di carta abrasiva, dove i residui erano ridotti, e con l'uso del bisturi nelle zone di maggiore consistenza. In corrispondenza della data di realizzazione dell'opera scritta sul retro

12. Prima del restauro, zona della pellicola pittorica corrispondente alla data sul retro dipinto, con deposito di sporco

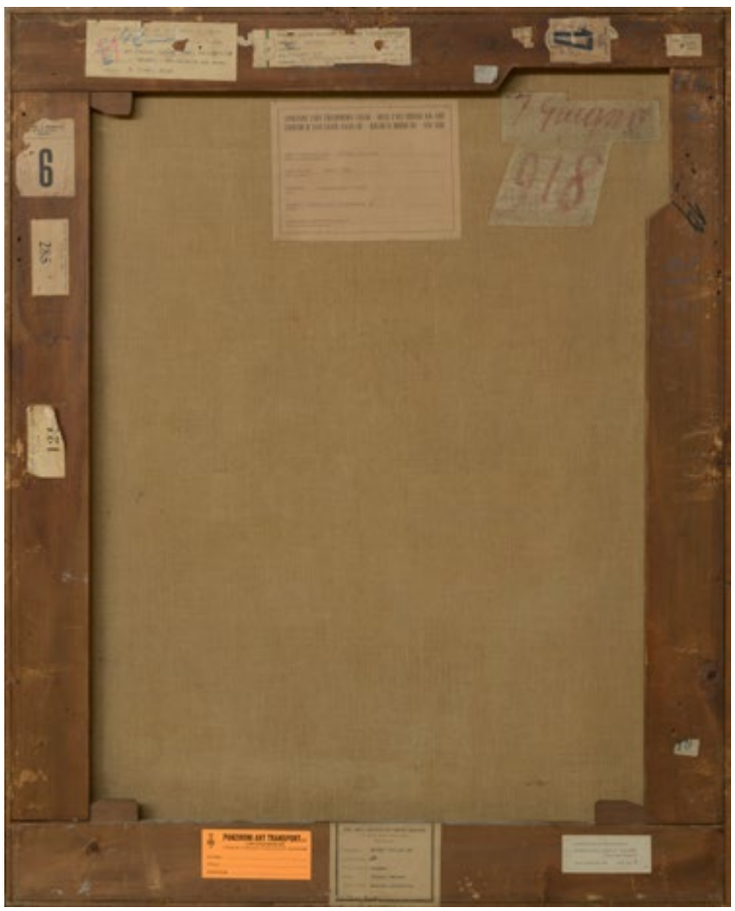
13. Durante il restauro, tampone utilizzato per la rimozione dello sporco sulla pellicola pittorica in corrispondenza della firma sul retro della tela

14. Durante il restauro, particolare delle fasce perimetrali

15. Durante il restauro, retro del dipinto in cornice, chiusura con pannello in carton plume con etichette

della tela, il supporto tessile originale appariva più scuro poiché in quell'area la tela è stata più esposta allo sporco atmosferico e non ha subito l'intervento di foderatura; in questa zona è stata eseguita una leggera pulitura del tessuto tramite pennello a setole rigide. Il supporto originale non presentava danni o evidenti indebolimenti della tramatura, è stato dunque stabilito di non eseguire la foderatura del dipinto ma di intervenire sul consolidamento del tessuto cercando di far riacquisire al supporto elasticità e resistenza. La velinatura è stata rimossa con cicloesano che al contempo ha permesso di effettuare una leggera pulitura superficiale della pellicola pittorica; in generale le stesure sono apparse leggermente più chiare, solamente nell'area di pellicola pittorica corrispondente alla data sul retro della tela, si notava la presenza di sporco più coerente, che, probabilmente veicolato dal retro, si era depositato sulla superficie ingrigendola, creando una specie di riquadro scuro. Questo deposito scuro è stato rimosso con un intervento di pulitura localizzato tramite tensioattivo debole a pH 7 seguito da lavaggio acquoso (figg. 12-13). Per permettere il riappianamento il tensionamento della tela con fasce perimetrali (fig. 14), il retro è stato trattato con Plexisol al 5% in soluzione di cicloesano e White Spirit, attivato in tavola calda a bassa pressione. Dal momento che i chiodi arrugginiti rimossi avevano creato delle mancanze e delle lacerazioni e la tela originale, sui bordi di piegatura, risultava discontinua e molto fragile, si è proceduto, prima dell'applicazione delle fasce perimetrali, con il rinforzo del perimetro tramite incollaggio di fili testa a testa e di strisce di velo di Lione. Dopo questa ripresa puntuale dei bordi di battitura sono state applicate le fasce perimetrali di tela pattina specificamente preparate e fornite da EquilibrartE.

Il progetto di ritensionamento dell'opera, messo a punto a cura di EquilibrartE, è stato rivisto durante le fasi di intervento, infatti, dopo aver smontato la tela e aver effettuato la valutazione strutturale del telaio esistente, si è concordato con



16. Prima del restauro, verso

17. Dopo il restauro, verso*: le dimensioni del nuovo telaio consentono la leggibilità della data senza indebolire inutilmente le strutture di sostegno*

la direzione lavori la sua sostituzione con struttura più adeguata. L'intervento, eseguito con continua attenzione alla superficie dell'opera, ha dato un ottimo risultato e il tessuto è risultato ben tensionato, in maniera molto omogenea.
Le piccole lacune presenti sulla superficie pittorica sono state integrate con stucco a base di gesso e colla. Il ritocco pittorico è stato eseguito con colori a vernice Gamblin. A termine dell'intervento pittorico, in accordo con la direzione lavori, si è deciso di non effettuare una verniciatura di protezione in quanto non risultava strettamente necessario.
Tutte le etichette presenti sul telaio (fig. 16), messo in opera nel precedente restauro, e sulla cornice sono state rimosse, così anche l'etichetta sulla tela da rifodero; per facilitare il distacco è stato impiegato talvolta il Nevek. I piccoli supporti cartacei, adeguatamente appiattiti, sono poi stati controfondati con Klucel al 7% in Solvanol e carta Kawasaki in modo da ridare un'adeguata tenuta e struttura alle testimonianze della storia espositiva dell'opera. Per aiutare la corretta conservazione del dipinto, in particolare del supporto in prima tela, il retro è stato chiuso con un pannello in Carton Plume. Per le etichette precedentemente rimosse si è concordato con la direzione lavori di incollarle sulla chiusura esterna in Carton Plume, indicandone la provenienza dalla cornice, dal telaio o dalla tela da rifodero (fig. 15).

Relazione tecnico-scientifica

Intervento di tensionamento
Il nuovo telaio è stato realizzato in legno di rovere massello della migliore qualità munito di un bordo di scorrimento, sempre in legno di rovere, rivestito in teflon. Le molle per il tensionamento sono montate sulla faccia posteriore. Il sistema elastico consente di regolare con precisione il livello di tensione, distribuita omogeneamente su tutta la superficie del dipinto; anche con un valore di tensione molto basso il sistema evita l'insorgere di ogni deformazione del dipinto in caso di variazioni delle condizioni ambientali. La scelta di un valore di tensione basso, con molle adeguatamente cedevoli, ha consentito di riportarlo in prima tela senza difficoltà di ordine estetico né tantomeno di ordine conservativo. Dopo la centratura del dipinto all'interno della luce della cornice, la stessa è stata dotata di spallette in legno di rovere per contenere il dipinto in un ambiente chiuso e protetto, delimitato dal vetro sul fronte e da una tamponatura protettiva in Poliplat apposta sul retro. Nelle spallette sono state ricavate le sedi per fissare le staffe di sostegno del dipinto, che si trova dunque sospeso all'interno della sua teca in modo da evitare qualsiasi contatto meccanico sul fronte (con il vetro) e sul perimetro, per aumentarne la protezione e per evitare ogni impedimento alla reattività del sistema elastico (figg. 16-17).

Analisi scientifiche
– Spettroscopia XRF: l'analisi XRF (X-Ray Fluorescence) sfrutta l'emissione della fluorescenza X

18. Rilievo

19. Localizzazione dei punti analizzati

caratteristica da parte degli atomi del campione e permette di determinare, in maniera assolutamente non distruttiva, la composizione chimica 'elementare' – cioè gli elementi chimici presenti – dei materiali analizzati, e di darne, in particolari casi, una valutazione quantitativa. È un'analisi che non richiede alcuna preparazione del campione e che può essere facilmente realizzata con una strumentazione portatile, che permetta misure *in situ*, rendendola così particolarmente adatta ad applicazioni nel campo dei beni culturali. I dati raccolti sono riportati in grafici – denominati 'spettri XRF' – che rappresentano l'intensità di fluorescenza degli elementi individuati in funzione dell'energia che li caratterizza; le energie delle emissioni di fluorescenza, e quindi gli elementi presenti, sono individuate in questo modo dai 'picchi'. Nel caso di dipinti o affreschi, questo consente generalmente di risalire ai pigmenti utilizzati e di identificare gli eventuali interventi di restauro. Dal momento che è sufficiente un'unica misura della durata di un centinaio di secondi per ottenere informazioni sugli elementi presenti nella zona di analisi, è possibile eseguire in tempi brevi un esame dettagliato di tutta la superficie del dipinto scegliendo un numero elevato di punti da analizzare in funzione delle diverse campiture cromatiche. Il limite effettivo dell'analisi XRF è dato dall'impossibilità di rivelare elementi con numero atomico basso; nel caso specifico della strumentazione utilizzata per le misure riportate in seguito, è possibile distinguere chiaramente tutti gli elementi con numero atomico superiore o uguale a quello del potassio. Per questo alcuni pigmenti, come i composti organici e i silicati di elementi leggeri, non possono essere direttamente determinati a causa della non rivelabilità degli elementi chimici che li compongono, anche se la presenza di elementi più leggeri può essere in molti casi ipotizzata in base al colore indagato e alla presenza o meno di altri elementi rivelabili, caratteristici solo di alcuni pigmenti di una determinata tinta (è il caso di neri, lacche e lapislazzuli). Inoltre, anche per gli elementi pesanti presenti, attraverso l'analisi XRF si ottiene solo l'identificazione degli elementi chimici e non dei composti a cui essi appartengono. Tuttavia, l'informazione ottenuta, aggiunta a quella sul colore della stesura pittorica e alla conoscenza della composizione chimica dei pigmenti usati all'epoca di attribuzione dell'opera, può essere sufficiente a identificare il pigmento utilizzato. In conseguenza, i risultati ottenibili sono ovviamente migliori se si opera in stretta connessione con altri metodi di indagine, che permettano di superare i limiti intrinseci di questa tecnica, come ad esempio la spettroscopia Vis-NIR.

Nelle misure riportate in seguito è stato utilizzato uno spettrometro XRF portatile Inov-X (serie ALPHA 4000) dotato di microtubo a raggi X con anodo di tantalio. L'analisi viene eseguita in due passaggi con due energie massime 40KeV (corrente 6,5 μA, filtro 2 mm di alluminio) per la determinazione degli elementi pesanti e 15KeV (corrente 7 μA, filtro 0,1 mm di alluminio) per la determinazione degli elementi leggeri. Lo spettrometro è equipaggiato con un rivelatore Si-PIN (FWHM < 230 eV a 5,95 KeV linea Kα del

	Colore	Descrizione	Maggioritari	Minoritari	Tracce
1	Rosa	Sfondo	Zn	Pb, Ca, Fe, Sr Ba	
2	Blu	Sfondo	Zn	Pb, Sr, Ca	Fe, Ba
3	Blu	Sfondo alto	Zn	Ca, Pb	Fe, Sr
4	Bianco	Bocciolo fiore	Zn		Ca, Co, Pb, Sr
5	Marrone	Fusto fiore	n.a.		
6	Marrone	Petalo	n.a.		
7	Verde/ Marrone	Foglia scura	Zn	Pb, Sr, Ca, Fe, Cr	Cd, Ba
8	Blu	Sfondo con “ridipintura”	Zn	Pb, Sr, Ca	Fe, Ti
9	Verde	Foglia verde	Zn	Pb, Sr, Ca, Cd, Cr	Fe, Ba
10	Bianco	Centro del vaso	Zn	Ca, Fe	Pb, Sr
11	Rosa	Sfondo basso	Zn	Ca, Fe, Pb	Sr, Ba
12	Blu	Sfondo blu, foglie sottostanti	Zn	Pb, Sr, Ca	Fe
13	Rosa	Sfondo rosa, foglie sottostanti	Zn	Pb, Sr, Ca, Fe	Ba

Tabella 1. Elementi rivelati dall’analisi XRF nell’opera

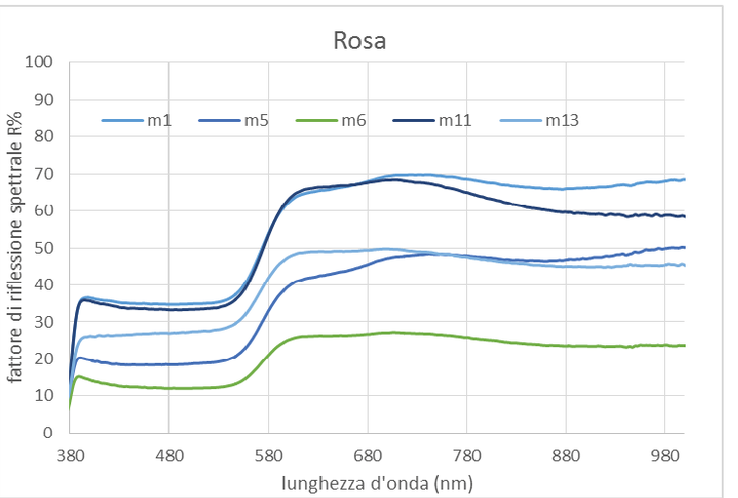
	Colore	Descrizione	Pigmento
1	Rosa	Sfondo	Ocra rossa
2	Blu	Sfondo	Oltremare artificiale
3	Blu	Sfondo alto	Oltremare artificiale
4	Bianco	Bocciolo fiore	Bianco di Zinco
5	Marrone	Fusto fiore	Ocra rossa
6	Marrone	Petalo	Ocra rossa
7	Verde/ Marrone	Foglia scura	Ocra rossa/gialla con Oltremare artificiale
8	Blu	Sfondo con “ridipintura”	Oltremare artificiale
9	Verde	Foglia verde	Ocra rossa/gialla con Oltremare artificiale
10	Bianco	Centro del vaso	Ocra gialla
11	Rosa	Sfondo basso	Ocra rossa
12	Blu	Sfondo blu, foglie sottostanti	Oltremare artificiale
13	Rosa	Sfondo rosa, foglie sottostanti	Ocra rossa

Tabella 2. Pigmenti riconosciuti tramite analisi in spettroscopia di riflettanza

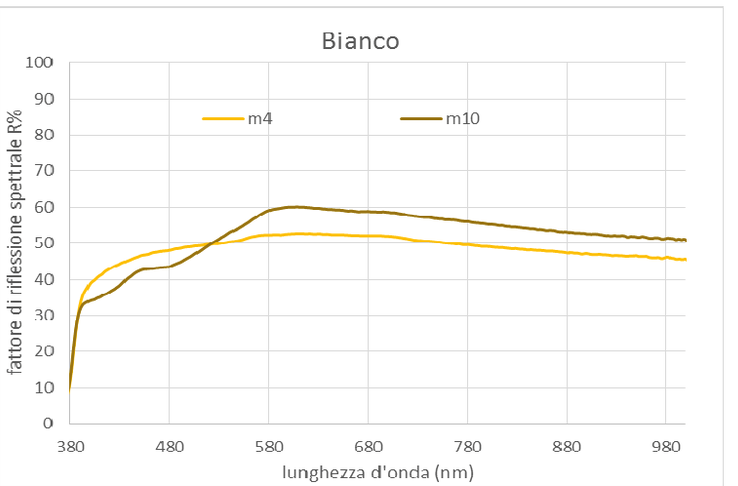
manganese) raffreddato con una cella Peltier. Le due misure hanno durata ciascuna di 70 secondi. Gli spettri ottenuti sono stati registrati, tramite una scheda di acquisizione e un software dedicato, su un computer portatile per essere in seguito analizzati.

– Analisi in spettrometria di riflettanza Vis-NIR: la spettroscopia in riflettanza nell’intervallo di lunghezze d’onda dal visibile al vicino infrarosso (380-1000 nm contrassegnata Vis-NIR) è una tecnica di tipo ottico che consente di ottenere i valori del coefficiente di riflettanza (R%) del materiale in analisi misurando alle diverse lunghezze d’onda l’intensità della radiazione riflessa per diffusione dalla superficie. Si ottiene in questo modo un grafico (spettro) che mostra l’andamento del valore del coefficiente di riflettanza che è caratteristico del materiale e ne consente l’identificazione se confrontato con spettri di un database di riferimento.

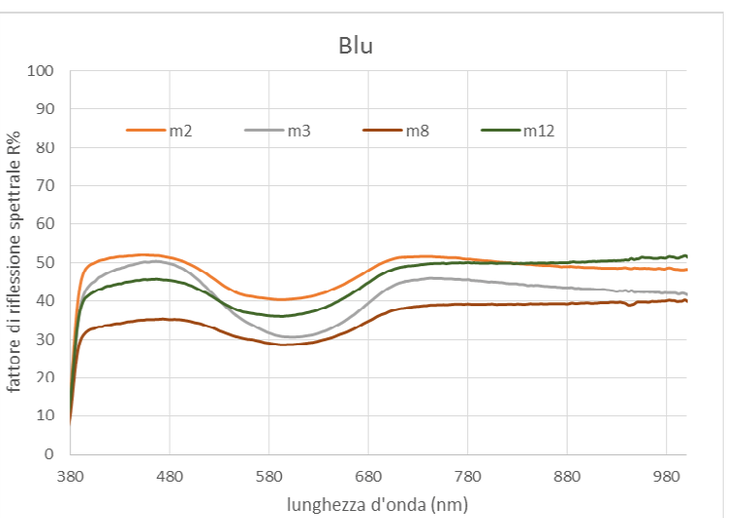
La strumentazione adoperata per le presenti misure è costituito da uno spettrofotometro della Ocean Optics con reticolo piano operante alle lunghezze d’onda comprese fra 360 e 1100 nm. L’apparecchio è stato impiegato nella modalità in riflessione (45°×:45°) con l’impiego di un sistema costituito da una fibra ottica e da un porta sonda in Plexiglas a 45°, specificamente studiato nel Laboratorio DIART del Dipartimento di Fisica che offre la possibilità di effettuare misure direttamente a contatto della superficie pittorica garantendone l’incolumità. L’area di misura circolare è di circa



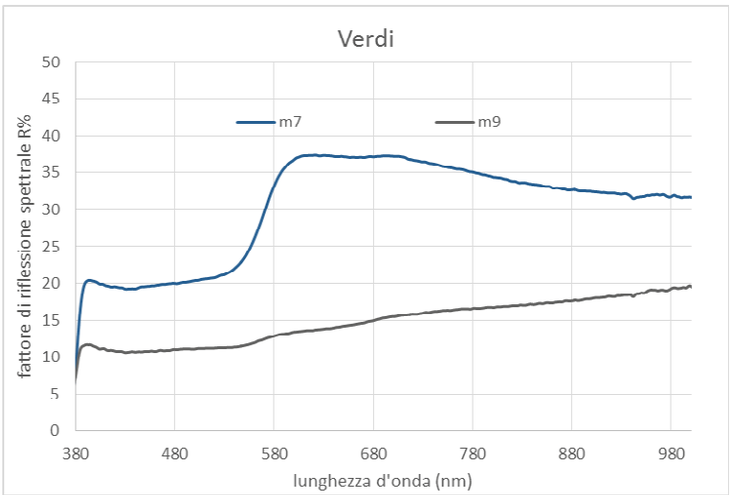
Rosa: tutti i punti delle analisi su queste campiture hanno un andamento spettrale caratteristico dell’ocra rossa.



Bianco: Si tratta di bianco di zinco. Nel punto 10 il bianco è stato miscelato con un’ocra gialla



Blu: tutti i punti delle analisi su queste campiture hanno un andamento spettrale caratteristico dell’oltremare artificiale



Verdi: probabilmente è stato usato il giallo di cromo in miscela con l'oltremare e l'ocra rossa

	Colore	Descrizione	Pigmento
1	Rosa	Sfondo	Bianco di Zinco + Ocra rossa
2	Blu	Sfondo	Bianco di Zinco + Oltremare artificiale
3	Blu	Sfondo alto	Bianco di Zinco + Oltremare artificiale
4	Bianco	Bocciolo fiore	Bianco di Zinco + Blu di Cobalto
5	Marrone	Fusto fiore	Ocra rossa
6	Marrone	Petalo	Ocra rossa
7	Verde/ Marrone	Foglia scura	Ocra rossa + Giallo Cromo + Oltremare
8	Blu	Sfondo con "ridipintura"	Bianco di Zinco + Oltremare artificiale
9	Verde	Foglia verde	Ocra rossa +Giallo Cromo + Oltremare
10	Bianco	Centro del vaso	Bianco di Zinco + Ocra Gialla
11	Rosa	Sfondo basso	Bianco di Zinco + Ocra Rossa
12	Blu	Sfondo blu, foglie sottostanti	Bianco di Zinco + Oltremare artificiale
13	Rosa	Sfondo rosa, foglie sottostanti	Bianco di Zinco + Ocra rossa

Tabella 3. Pigmenti dedotti sulla base delle analisi

2 mm di diametro. Attraverso la caratterizzazione mediante l'impiego della Spettrofotometria in riflettanza (SPF) mediante fibre ottiche Vis-NIR è stato possibile completare e aggiungere le informazioni sulla tavolozza pittorica ottenute tramite analisi XRF.

Risultati dell'XRF (tab. 1): gli elementi evidenziati tramite l'analisi XRF nell'opera analizzata sono riportati in tabella 1:
– preparazione: in tutti i punti dell'analisi si riscontra la presenza di calcio (Ca), bario (Ba), zinco (Zn), piombo (Pb) e titanio (Ti). Il calcio può essere associato alla presenza di gesso (CaSO4); gli altri elementi sono normalmente associati a pigmenti bianchi e possono appartenere sia alla preparazione che alle miscele usate per le diverse campiture;
– rosa: il colore risulta complessivamente chiaro e poco coprente; potrebbe essere stata adoperata una miscela di bianco di zinco e un pigmento rosso (individuato tramite l'analisi FORS);
– blu: il colore risulta complessivamente chiaro e poco coprente; è possibile sia stato utilizzato il bianco di zinco in miscela con un pigmento organico o a matrice leggera in quanto non si riscontrano elementi caratteristici di pigmenti blu;
– bianco: la stesura è più corposa ed è associabile all'utilizzo di bianco di zinco in quanto gli altri elementi risultano maggiormente attenuati. Nel punto 4 si notano inoltre tracce di cobalto (Co);
– verde: per i punti 7 e 9, i cui spettri in riflettanza sono riportati negli spettri a fianco, il colore potrebbe essere stato ottenuto con una miscela di verde a base di cromo (Cr2O3) e giallo di cadmio (CdS).

Risultati dell'analisi spettroscopia in riflettanza Vis-NIR (tab. 2).

Conclusioni
Sulla base delle analisi elementari e ottiche condotte sui pigmenti dell'opera è possibile riassumere l'opera pittorica come riassunto in tabella 3. La preparazione consiste in un sottile strato di gesso sopra la quale è stata forse stesa una miscela di bianchi. Ogni pigmento è stato probabilmente mescolato con bianco di zinco (elemento fortemente presente in ogni punto dell'analisi): questo fa sì che i colori risultino complessivamente poco saturi. I punti dello sfondo in corrispondenza della prima versione dell'opera, in seguito modificata, non forniscono dettagli aggiuntivi nell'analisi XRF. Probabilmente, gli elementi caratterizzanti i pigmenti sottostanti sono assorbiti dagli strati sovrastanti. La zona del punto 8, dove è presente una stesura visivamente differente, non presenta particolari difformità dalle zone circostanti in termini di pigmenti rilevabili. Il bianco utilizzato per i fiori potrebbe essere una miscela di bianchi differenti alla quale sono stati addizionati ocra gialla (punto 10) o piccole quantità di blu di cobalto (punto 4) per ottenere delle gradazioni più calde o più fredde. L'identificazione dei pigmenti nelle zone verdi risulta incompleta in quanto lo spettro di riflettenza del pigmento è di difficile interpretazione, anche per il basso segnale rilevato in alcuni punti. Considerando le informazioni di entrambe le tecniche, si può ipotizzare una miscela a base di giallo di cromo, oltremare artificiale e ocra rossa. Il cadmio, presente anch'esso nelle zone verdi come elemento in traccia, potrebbe suggerire l'utilizzo anche di un giallo di cadmio, di cui però non vi è evidenza spettrale nelle misure di riflettanza. Questo potrebbe indicare l'utilizzo in strati sottostanti.

79. Alberto Burri
(Città di Castello, Perugia, 1915 - Nizza, 1995)
Nero Bianco Nero
1955

tecnica/materiali
assemblaggio di tessuti, cerniera lampo, plastiche, cartone, olio, resina vinilica, bianco di zinco e nero d'ossa su tela di iuta

dimensioni
150 × 250 cm

iscrizioni
firmato sul retro: «Burri 55»

provenienza
donazione dell'artista, 1968; formalizzata nel 1993

collocazione
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (inv. 9052)

scheda storico-artistica
Massimo Mininni

relazione di restauro
Paola Carnazza, Serena Francone

restauro
Paola Carnazza, Serena Francone

con la direzione di Paola Carnazza (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea)

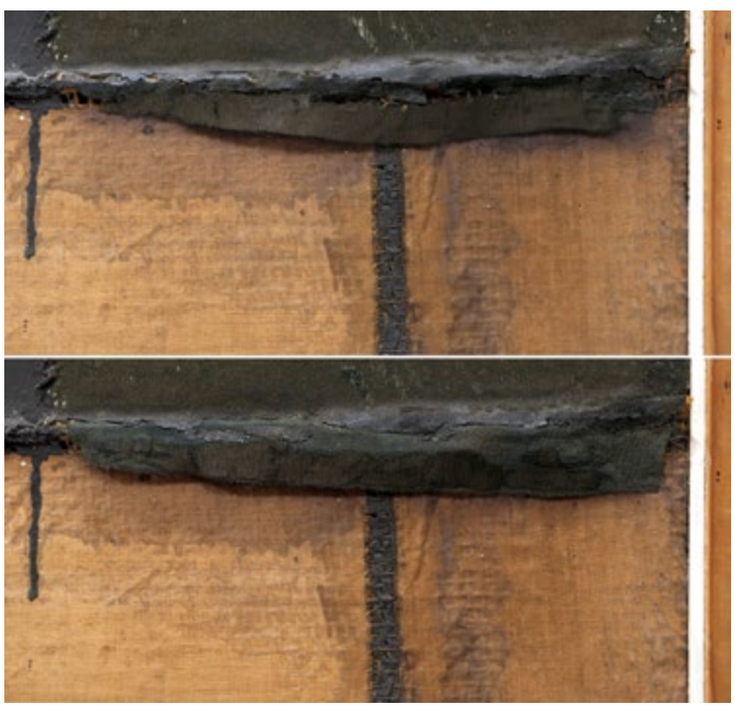
indagini e sperimentazioni
Domenico Poggi, Nausica Sangiorgi (Artelab Diagnostica per il restauro s.r.l., Roma)

Scheda storico-artistica

L'opera, realizzata da Alberto Burri nel 1955, era stata richiesta nel 1968 direttamente all'artista, come prestito a lungo termine, da Palma Bucarelli, all'epoca direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, in occasione dell'apertura del nuovo allestimento delle collezioni del museo da lei curato. L'intenzione della Bucarelli era quella di ordinare, all'interno del nuovo percorso espositivo, una sala interamente dedicata all'artista, come si legge anche nella lettera, conservata nell'archivio storico del museo, inviata all'artista il 17 novembre 1964: «Potrei fare nel nuovo ordinamento una sala molto bella e rappresentativa della sua opera, e già mi rallegra il pensiero». Il grande quadro entrò poi definitivamente nelle collezioni del museo insieme a un cospicuo nucleo di lavori donati dallo stesso Burri, nel 1993.
L'opera, particolarmente rilevante all'interno del suo percorso storico-artistico, si colloca tra le più importanti esperienze del suo complesso processo creativo elaborato a partire dai primi anni Cinquanta. Egli unisce, su un supporto in tela di iuta, pitture singolari, materiali poveri, elementi naturali, realizzando superfici corrose e lacerate: opere di 'transizione', tra collage e assemblaggio. In *Nero Bianco Nero* intraprende nuove sperimentazioni di materiali insoliti. Aggiunge ai sacchi di iuta, da lui utilizzati all'inizio degli anni Cinquanta, indumenti e stoffe di varia natura (sete, velluti, cotoni), che si mescolano e si integrano con la pittura, riallacciandosi alla tradizione del collage delle prime avanguardie, nel quale elementi pittorici e altri materiali non propriamente artistici si mescolavano in composizioni più o meno ordinate. «Il collage è il mezzo attraverso il quale l'artista ha potuto incorporare la realtà nella pittura senza imitarla, sollevando dunque questioni di fondo sulla natura del reale e sulla natura della pittura» (**Christov-Bakargiev 1997**, pp. 49-50).
Nel 1951, con Mario Ballocco, Ettore Colla e Giuseppe Capogrossi, Burri aderisce al gruppo Origine, il cui manifesto decreta la fine dell'astrattismo e la nascita di una «visione rigorosa, coerente, ricca di energia», puntualizzando il «momento di partenza», per superare «le vecchie concezioni idealistiche, spiritualistiche e razionaleggianti della Forma, e tanto l'immagine astratta come entità eidetica o trascendente il fenomeno, quanto l'immagine naturalistica come effigie o simbolo, riferibile ai fenomeni ma distinta da essi: per vagliare le possibilità ulteriori, *altre*, di una forma che si proponga [...] essa stessa come fenomeno» (**Calvesi 1981**, pp. 236-237).
La sua ricerca è tesa alla sublimazione poetica della materia, nella quale oggetti usati e logorati attraverso il trattamento e un'aggregazione di lacerazioni, cuciture, bruciature ecc. si presentano in una nuova, drammatica e violenta immagine. In un articolo apparso sulle pagine del «Momento» del 16 gennaio del 1952, Lorenza Trucchi precisa: «Burri va capito così, di getto, e la sua materia, tremenda e splendida, ricca e poverissima, alchimia di colla, biacca, vernici e mistero, sentita quasi fisicamente, specialmente ora che ci giunge come una novità imprevista». La sua è, del resto, una pittura 'autentica', che conosce tutti i segreti di un mestiere complesso e raffinato.
Nero Bianco Nero è un'opera libera da tutti i precedenti prestiti culturali e dalle suggestioni che provengono dall'eccesso di pittoricismo dell'ambiente romano di quegli anni; essa esprime una maggiore pienezza raccontando una propria pena segreta, gridata a voce alta allo spettatore.
L'importanza consiste non tanto nell'invenzione di forme mai usate, quanto nel suo essere profondamente radicata in un'espressione nuova e ferma, senza sbavature e compiacimenti estetici, nella sperimentazione di materiali residui il cui fascino è mosso dalla forte carica che essi suscitano nella memoria e nei sensi, realizzando così autonomamente un moderno lessico del quadro. Anche il colore non segue la tecnica convenzionale, ma accorda procedimenti alternativi che prevedono la combinazione di diverse materie.
Alberto Burri non usa i materiali in senso scultoreo, ma in senso pittorico, cioè con un sistema spinto verso un cromatismo plastico e particolarmente suggestivo. La cosa che colpisce di più in quest'opera è la finezza estrema della fattura, il pittoricismo caldo e sensuale delle materie e dei colori. Colori (nero e bianco) stesi su piani allineati o intersecati o sovrapposti in una ridda di 'crettature', o punti di intrecci e di nodi, di ombre rese o viste con zone di luci coloristiche semplicemente campite, vortice quasi sempre armonico di toni e timbri, nelle luci varie e ricorrenti, come in uno spettroscopio. Il cromatismo di Burri va visto come uno sforzo della forma tendente vivamente a liberarsi dal contenuto per affermarsi come 'pura forma', come puro atteggiamento di luci coloristiche, di ombre spaziali, in cui è vano cercare e vedere questo o quell'oggetto, questa o quella figura. In alcune parti, l'artista rimpiazza il semplice colore per affidare a elementi di materia abilmente manipolati, in cui predominano il nero e il bianco, l'alchimia di prestigiosi contrasti tra grezzo e dipinto. Spesso queste opere sono state etichettate come 'espressionismo esistenzialista'.
Burri va oltre, si pone contro tutte

Dopo il restauro

Prima del restauro



L'intervento di ripristino della posizione corretta del frammento di seta in alto a destra

Particolare della pittura nera prima e dopo la pulitura (a destra la parte pulita)

Prima del restauro, particolare del verso *dell'opera con la firma dell'artista*

queste tendenze con un estremismo sconcertante. Va oltre il feticismo delle cose, dell'idolatria degli oggetti, oltre il culto della tecnica. Utilizza anche il fuoco, con cui corrode pezzi di stoffa, raggrinzisce le superfici dipinte come una pelle ustionata e medicata, ferma sul supporto i carboni e le ceneri rimasti al centro delle ferite fissandoli con della colla. Il gusto del comporre è dunque affidato anche a cuciture e a combustioni.

Quest'opera segna così il trionfo della materia, che acquista ora, da protagonista, una vita autonoma. «Il pittore, infine, vuole operare nella luce, come fosse una materia, non più nobile, eletta, pura di qualsiasi altra; tant'è vero che, in tutto il quadro, non v'è nulla di più empirico e tangibile che la luce strisciante nelle tensioni o impigliata nelle grinze di questa materia amorfa, insieme pigra e irritata», puntualizza Giulio Carlo Argan in un una sua recensione pubblicata il 18 dicembre 1962 sul quotidiano «Il Messaggero» di Roma.

L'importanza e la fortuna critica

Particolare del cretto prima (a sinistra) e dopo la pulitura (a destra)

Dopo il restauro, particolare dell'integrazione della porzione mancante sul pezzo di seta combusta

di quest'opera sono confermate dalla presentazione in varie mostre e rassegne: XXVIII Biennale di Venezia, 1956; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1958; Houston, Contemporary Arts Museum, 1959; Darmstadt, Kunsthalle, 1967; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1967; Milano, Palazzo Citterio, 1984; Francavilla al Mare, XL Premio Michetti, 1988; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990.

Come è stato descritto, il quadro è realizzato con tecniche sperimentali e materiali molto delicati e deperibili che il tempo e i numerosi viaggi ai quali è stato sottoposto, in occasione delle varie mostre nazionali e internazionali in cui è stato presentato, ne hanno sensibilmente alterato la lettura originale, richiedendo un necessario e complesso restauro. Per individuare correttamente le metodologie di intervento, realizzato in occasione di *Restituzioni 2018*, si è ritenuto opportuno procedere inizialmente con un'analisi eseguita sulle diverse superfici e sulle varie tipologie di materiali che compongono l'opera, al fine di determinare puntualmente le varie patologie di degrado. Particolare attenzione è stata rivolta alle stoffe, per le quali sono state effettuate indagini microchimiche e stratigrafiche per ottenere maggiori informazioni sulla tecnica esecutiva e sulle varie stratificazioni, cercando di individuare sia le cause dell'alterazione del relativo colore sia il deterioramento, molto visibile in alcune parti. Analisi molto dettagliate e mirate sono state realizzate anche su tutta la superficie pittorica. Scopo del restauro è stato quello di restituire i valori figurativi-artistici originali del lavoro, nonché permettere la comprensione delle diverse fasi costruttive sperimentate dall'artista e dei vari materiali usati (vedi relazione di restauro), approfondendo così la conoscenza storico-artistica e la lettura dell'opera di un grande maestro.

Bibliografia

***XXVIII Biennale di Venezia* 1956**, p. 120; **Brandi 1963**, tav. 174.; B. Krimmel, in ***Alberto Burri* 1967**, n. 33; **Calvesi 1971**, tav. 27; **Rubiu 1975**, n. 23; C. Pirovano, in ***Burri* 1984**, p. 68, tav. 48; **Calvesi, Spadoni, Tolomeo Speranza 1988**; **Burri 1990**, tav. 394.

Relazione di restauro

Il restauro di *Nero Bianco Nero* di Alberto Burri è stato effettuato presso i laboratori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, della cui collezione l'opera fa parte dal 1968. L'intervento è stato preceduto da uno studio approfondito dello stato di conservazione e da un'analisi delle forme di degrado dei materiali presenti, anche attraverso ricerche bibliografiche e d'archivio. La complessità esecutiva dell'opera ha condizionato inevitabilmente l'approccio conservativo, in quanto è stato necessario considerare, oltre alla presenza di differenti materiali, sovrapposti e giustapposti, anche l'interrelazione delle rispettive forme di degrado, che hanno portato a problematiche non solamente strutturali, ma anche estetiche di non secondaria importanza.

Analisi dei materiali e della tecnica esecutiva

L'analisi dei materiali presenti e della tecnica esecutiva è stata eseguita attraverso l'esame dell'opera a occhio nudo, con l'ausilio di lenti di ingrandimento e luci a LED nella lunghezza del visibile e dell'ultravioletto (fig. 1).

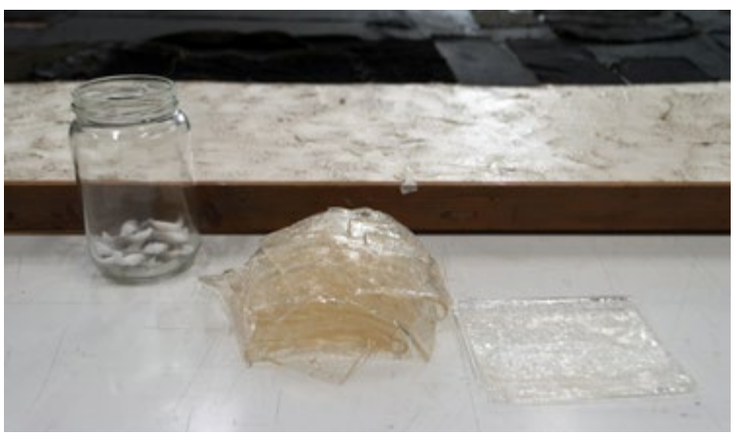
Il dipinto è costituito da un cretto bianco nella parte superiore e da una parte inferiore, di colorazione prevalentemente nera, consistente in un assemblaggio di tessuti realizzato attraverso la sovrapposizione non casuale di diversi tipi di stoffe, tinte o ricoperte di pittura.

Il *verso* dell'opera è oscurato da un telo di satin di colore nero, incollato lungo il perimetro alla tela di supporto in iuta, lasciando scoperta la sola firma dell'artista e l'anno di realizzazione. Questo elemento è stato un fattore di complicazione nell'individuazione precisa della sovrapposizione dei materiali utilizzati da Burri, dal momento che impediva la visione del retro dell'opera.

L'osservazione con luce radente ha evidenziato la presenza della tela di iuta come supporto degli strati sovrammessi, tagliata in una piccola porzione al centro e lasciata a vista,

1. Prima del restauro, particolari in luce normale, radente e ultravioletta

2. Durante il restauro, pulitura del cretto bianco dopo posa dei panetti di gomma gellano



3. Durante il restauro, da sinistra: tamponcini di rimozione dello sporco dal cretto bianco, panetti di gellano ingialliti dopo la pulitura, panetto di gellano pronto all'uso

coperta di pittura nera nella parte destra. Oltre alla iuta, si sono rintracciati i seguenti materiali: tela di supporto al cretto bianco; diversi altri tipi di tele ricoperti parzialmente o integralmente da pittura nera e in alcuni casi combusti; pezzi di velluto nero, seta, lino, tessuto sintetico, plastiche (cellophane trasparente e film di PVC). Nella parte inferiore, in alcuni punti si è riscontrata la presenza di un cartone gessato messo tra la iuta e i pezzi di tessuto ricoperti di pittura nera. Per quanto riguarda i pezzi di seta, risultavano di una colorazione tendente al verde e in alcuni casi si presentavano parzialmente ricoperti di colore nero e combusti, in altri casi essi apparivano 'vetrificati', molto probabilmente a causa del trattamento operato dall'artista con resina vinilica e calore. Alcuni tessuti sono provenienti da capi d'abbigliamento, come rilevabile in alto a destra dalla presenza della cerniera cucita ai pezzi di velluto e del bottone automatico sul retro di un pezzo in seta.

Attraverso il microscopio digitale Wi-Fi 'Mic-Fi' Luce UV/Bianca 1.3 Megapixel, ingrandimenti a 60x e 200x, si è proceduto all'osservazione di diversi punti, per una quanto più precisa identificazione dei tipi di tessuto presenti sull'opera, tramite comparazione delle armature e dei filati, laddove non coperti dalla pittura. Tutte le armature osservate sono risultate del tipo tela (rapporto trama-ordito 1:1) fatta eccezione per un tessuto in basso a destra, caratterizzato da un pattern a rombi. La seta è stata riconosciuta del tipo 'crêpe de Chine'.

Stato di conservazione e precedenti restauri

Attraverso numerose fotografie dell'insieme e dei dettagli, in luce riflessa, radente e ultravioletta, anche con l'ausilio del microscopio digitale, si è proceduto a una puntuale documentazione dello stato di conservazione dell'opera.

Il dipinto risultava ricoperto da uno strato di polvere coeso alla superfi-

cie, soprattutto in corrispondenza del cretto bianco, alterato cromaticamente anche dal naturale invecchiamento della resina vinilica stesa in superficie e presente nell'impasto pittorico. Sulla pittura nera, in alcune zone localizzate, erano visibili crettature, piccole cadute e ritocchi risalenti ai precedenti restauri. Il degrado più consistente, però, interessava i pezzi di seta. Per quanto riguarda quelli non combusti, essi hanno subito nel tempo un infragilimento tale da portare le fibre a una progressiva consunzione fino alla rottura in più punti del filato e alla formazione di lacune, soprattutto nei pezzi collocati nella parte inferiore. In questa zona erano presenti anche diversi spot biancastri riconducibili a un possibile attacco biologico. I pezzi di seta combusta irrigiditi da strati di resina vinilica presentavano diverse mancanze di materiale.

Precedenti interventi di restauro sono documentati a partire dal 1977 e hanno riguardato il reincollaggio di un elemento aggettante, il consolidamento dei sollevamenti della pellicola pittorica, ritocchi localizzati ad acquerello. A fine anni Ottanta l'opera ha subito un attacco biologico che ha colpito specialmente la parte inferiore, i velluti e le sete: le muffe, asportate a secco, hanno lasciato in alcuni casi delle tracce. Negli anni Novanta è stato effettuato un intervento di integrazione delle lacune presenti sui pezzi di seta, attraverso piccoli inserti in carta giapponese, pigmento nero e adesivo termoplastico. Nell'ultimo intervento, risalente al 2003, è stato nuovamente effettuato un consolidamento localizzato sulla seta e sulla pittura nera (**Carnazza 2003**).

Ricerca bibliografica e archivistica

Contemporaneamente all'analisi dei materiali e del loro stato di conservazione, per poter rilevare le alterazioni avvenute nel tempo, è stata compiuta una ricerca bibliografica e di archivio, mirata a individuare la documentazione fotografica storica dell'opera. Questa fase si è rivelata molto utile per definire ancora meglio lo stato di

4. Durante il restauro, pulitura dei cretti attraverso

5. Durante il restauro, integrazione delle lacune dei pezzi in seta con nuovi inserti in tessuto e Funori

6. Durante il restauro, fase di incollaggio del frammento ricostruito del pezzo in seta combusta in alto a sinistra

7. Durante il restauro, rimozione di una porzione di tessuto di seta adeso erroneamente in un precedente restauro, al di sotto della quale vi è la colorazione originale dei tessuti in lino oggi scoloriti

degrado attuale. La consultazione di diversi cataloghi relativi ad Alberto Burri, nonché la comparazione con le fotografie conservate nell'archivio della galleria hanno permesso di evidenziare una variazione di *Nero Bianco Nero* dagli anni Sessanta a oggi, per quanto riguarda in particolare gli elementi in tessuto. È presumibile che i pezzi in seta non combusta (oggi di un colore tendente al verde) e i pezzi di lino presenti sul lato destro (oggi di colore naturale) fossero tinti in pezza e abbiano perso la colorazione nera originaria, a causa di un progressivo processo di scolorimento. Pertanto le colorazioni attuali dei tessuti in seta e lino potrebbero essere imputate a un'alterazione più o meno accentuata avvenuta nel tempo a causa dell'esposizione dell'opera alla luce. L'osservazione delle numerose fotografie, presenti nei cataloghi a partire dal 1963 (**Brandi 1963**; **Rubiu 1975**) e nell'archivio della galleria, è stata utile anche per ricondurre a un periodo successivo al 1990 la perdita di una porzione dell'elemento di seta combusta in alto a sinistra.

Indagini diagnostiche e sperimentazione

Artelab Diagnostica per il restauro s.r.l. ha eseguito indagini *in situ* e analisi di laboratorio su micro-prelievi. Gli esami macroscopici e le riprese fotografiche della fluorescenza UV hanno consentito il campionamento mirato dei principali materiali, privilegiando quelli caratterizzati dalle alterazioni più gravi. Da diversi punti dell'opera sono stati prelevati dieci campioni e un tampone per analisi biologiche colturali; sui primi sono stati condotti esami al microscopio ottico in luce riflessa. In seguito alcuni micro-prelievi sono stati sottoposti ad analisi di tipo chimico-molecolare mediante spettrofotometria FT-IR, altri a osservazioni morfologiche al microscopio ottico in luce trasmessa polarizzata. Tutte le indagini sono state eseguite tenendo conto delle prescrizioni dei documenti UNI-Normal e delle indicazioni presenti nella letteratura scientifica relativa alla conservazione di beni culturali.

Dall'interpretazione degli spettri FT-IR si è avuta conferma che la pittura bianca del cretto è stata ottenuta miscelando a un polimero vinilico ossido di zinco e carbonato di calcio. La stesura pittorica nera è composta invece da una miscela di Vinavil, nero d'ossa, carbonato di calcio e solfato di bario. Inoltre, sulla superficie della pittura bianca è stato rilevato uno strato costituito dal solo polimero vinilico. L'osservazione al microscopio ottico in luce trasmessa polarizzata ha confermato la presenza di materiale cellulosico (cartone) nella parte inferiore dell'opera. La stessa tecnica ha permesso di identificare nel cotone la fibra di una delle tipologie dei pezzi di tessuto più utilizzate da Burri sull'opera. Di lino grezzo è risultato, invece, il tessuto di colore naturale presente nella parte destra. Le osservazioni microscopiche e gli esami FT-IR hanno permesso di classificare come seta commerciale alcuni dei ritagli dell'opera, evidenziandone anche il degrado chimico, segnalato dai prodotti di alterazione della fibroina, suo costituente essenziale.

Le indagini condotte su alcuni micro-frammenti di seta combusta hanno precisato la tecnica usata, consistente nell'immersione del tessuto in resina vinilica e nel successivo modesto apporto di calore, sufficiente a produrre gli ondulamenti e le 'screpolature' desiderate.

L'analisi colturale (Normal 9/88) del tampone, prelevato da una presunta alterazione biologica su un inserto di seta, non ha prodotto lo sviluppo di alcuna colonia di microfunghi o di batteri eterotrofi.

Il grave stato di conservazione di alcuni materiali utilizzati da Burri ha reso necessaria l'esecuzione di uno studio sperimentale. A tal fine, tre delle tipologie di materiali più diffuse e degradate (pittura di colore nero, seta nera naturale, seta inglobata nel Vinavil e sottoposta alla fiamma) sono state utilizzate per l'allestimento di provini, cercando di riprodurre le tecniche esecutive e le principali forme di degrado rilevate *in situ*. I provini, allestiti allo scopo di valutare l'idoneità di alcuni consolidanti commerciali da utilizzare nel restauro, sono stati trattati con Tri-Funori, polisaccaride derivato da due specie di alghe rosse del genere *Gloiopeltis*; Klucel E (idrossipropilcellulosa); Aquazol 50 (poli[2-Etil-2-Ossazolina]). I prodotti sono stati applicati talora a pennello, talora con nebulizzatore. Gli effetti indotti dai tre prodotti sono stati valutati empiricamente, mediante misure colorimetriche (parametri L, a e b, CIE, 1976) e grazie alla determinazione delle variazioni dei tempi di propagazione della velocità delle onde elastiche. La resistenza nel tempo alla foto-ossidazione dell'insieme materiali-consolidanti è stata stimata mediante misure colorimetriche effettuate prima e dopo irraggiamento con lampade UVA (365 nm, intensità nominale di 23 W/m^2).

La sperimentazione e le ricerche bibliografiche (**Lalli *et al.* 2016**) hanno indicato il Funori come il prodotto migliore tra quelli testati in termini di indice di rifrazione, resistenza agli attacchi biologici e stabilità nel tempo.

Intervento di restauro

L'intervento conservativo è stato preceduto da una fase preliminare in cui sono state testate diverse metodologie di pulitura, così da individuare la più idonea in relazione alla morfologia delle superfici e alla polimatericità dell'opera. Attraverso l'utilizzo di un piaccametro a contatto è stato inoltre rilevato il grado di acidità delle diverse zone. I materiali testati sono prodotti ampiamente utilizzati nel campo del restauro e individuati per le loro caratteristiche compatibili con le tipologie dei materiali dell'opera. Le scelte effettuate hanno tenuto conto della complessiva delicatezza delle superfici.

Le prove di pulitura delle zone dipinte sono state effettuate distinguendo la parte bianca dalla parte nera, in virtù delle differenze presenti. Sulla parte superiore bianca, caratterizzata dalla presenza del cretto ricoperto da uno strato più o meno spesso di resina vinilica, sono stati effettuati differenti test a tampone con acqua demineralizzata e diverse soluzioni acquose: triammoniocitrato a diverse percentuali e soluzioni con tensioattivi non ionici. Per limitare il rilascio di acqua sulla superficie allungando i tempi di contatto, è stata testata come supportante delle soluzioni la gomma gellano, un polisaccaride non tossico e biodegradabile in grado di formare gel rigidi particolarmente adatti per la pulitura di superfici sensibili (figg. 2-3). La gomma gellano ha dato risultati soddisfacenti, grazie anche alle sue caratteristiche di trasparenza e flessibilità, in grado di ottenere un buon contatto sui dislivelli presenti e monitorare nel contempo le superfici. Il procedimento messo a punto per la pulitura del cretto bianco ha previsto l'applicazione ripetuta di panetti in gellano, preparati utilizzando soluzioni tamponate a un pH tale da non intaccare in alcun modo lo strato superficiale di resina vinilica. Successivamente, per una pulitura ottimale dei cretti e dei relativi sottosquadra si è proceduto con pennello, soluzione tampone e micro-aspirazione sotto ingranditore ottico.

Sulla pittura nera, caratterizzata da un aspetto opaco, l'utilizzo di qualsiasi soluzione acquosa è risultata sconsigliabile per l'estrema sensibilità delle superfici. Sono state quindi testate metodologie di pulitura a secco, utilizzando tre tipi di gomme (Wishab morbida, Smoke Sponge, gomme poliuretaniche) e individuando nelle ultime le più adeguate. Dopo una prima pulitura a secco con aspiratore museale e pennellino a setole morbide naturali, si è proceduto alla pulitura con gomme poliuretaniche. Anche in questo caso, la presenza di punti di fragilità e sottosquadra, soprattutto in corrispondenza dei pezzi di tessuto sovrammessi, ha richiesto l'utilizzo di un micro-aspiratore chirurgico.

I tessuti non dipinti (velluti, sete e lino) sono stati puliti tramite micro-aspirazione con interposizione di un retino poliestere. Per quanto riguarda i tessuti in seta naturale, si è proceduto dapprima alla rimozione dei vecchi inserti in carta giapponese con l'ausilio di uno specifico termocauterio e successivamente, dopo micro-aspirazione delle polveri, al consolidamento con Funori all'1%, una percentuale adeguata non solo a riempire le rotture strutturali delle fibre di seta ma anche a formare un sottile film protettivo (figg. 4-7). Il Funori allo 0,4% è stato utilizzato anche per il consolidamento a pennello degli strati pittorici di colore nero, laddove erano presenti crettature e lievi sollevamenti, che hanno riacquisito la planarità attraverso una lieve pressione e calore, apportato con il termocauterio. Infine, si è proceduto all'integrazione delle lacune dei pezzi in seta. Per quanto riguarda i pezzi in seta presenti nella parte inferiore dell'opera, sono stati predisposti dei nuovi inserti utilizzando un tessuto nero 'crêpe de Chine' decolorato e successivamente fissato con utilizzo di Funori. Sono state effettuate due integrazioni più complesse, possibili grazie alla documentazione fotografica d'archivio. Queste hanno riguardato in un caso la porzione mancante nell'elemento di seta combusta in alto a sinistra: il frammento è stato ricostruito tramite seta impregnata di resina vinilica secondo il procedimento utilizzato dall'artista e fermato all'originale con l'ausilio di un adesivo termoplastico. Il secondo intervento complesso di ricostruzione ha riguardato il pezzo di seta in alto a destra: dalle fotografie storiche si è potuto determinare che la parte inferiore di questo tessuto non era adeso alla superficie sottostante ma sporgeva liberamente. L'intervento quindi ha previsto la rimozione di questa sottile porzione di seta, che era stata incollata in un precedente restauro, e il suo ricollocamento in maniera corretta, supportando i frammenti originali con seta 'crepe de Chine' decolorata.

Infine i ritocchi estetici sono stati effettuati utilizzando nero d'ossa stemperato in Funori all'1%, così da ottenere una tinta opaca come quella originale. I ritocchi hanno interessato piccole lacune, le crettature e le abrasioni presenti sulla pittura nera (fig. 7).

8. Durante il restauro, ritocco pittorico delle micro-lacune e delle crettature sulla pittura nera

Bibliografia

Carnazza 2003, pp. 124-131; **Lalli *et al.* 2016**.

80. Cy Twombly
(Lexington, Virginia, USA, 1928 - Roma, 2011)
Untitled
1961

tecnica/materiali
olio, acrilici, pastelli a cera, carboncino e graffito su tela

dimensioni
200 × 241 cm

iscrizioni
firmato in basso a destra: «Cy Twombly»

provenienza
Torino, Galleria Notizie, acquisto 1966

collocazione
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (inv. P/1704)

scheda storico-artistica
Riccardo Passoni

relazione di restauro
Sara Abram, Michela Cardinali, Anna Piccirillo

restauro
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Michela Cardinali (direttore tecnico, responsabile dell'intervento), Sara Abram (storico dell'arte), Alessandra Bassi, Sandra Vazquez, Bernadette Ventura

con la direzione di Riccardo Passoni (vice direttore Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino); Maria Rosaria Severino, Valeria Moratti (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino)

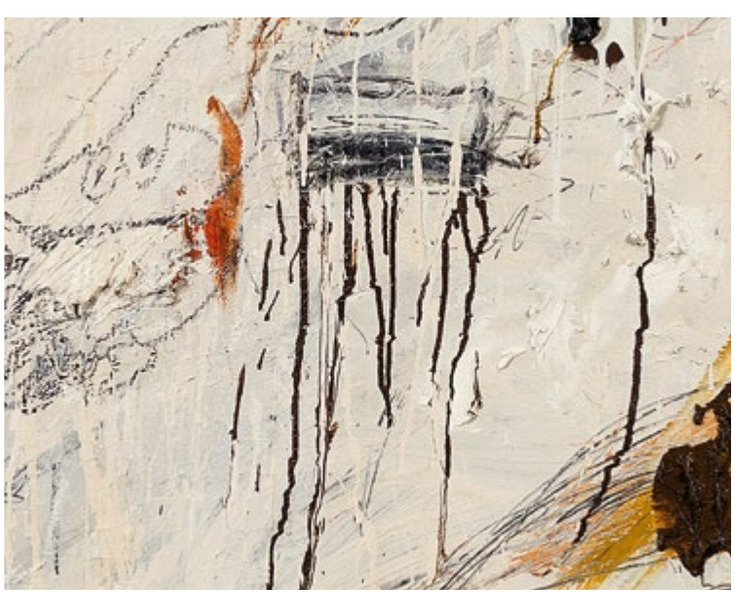
indagini
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Anna Piccirillo (referente delle attività diagnostiche, indagini chimico-fisiche), Chiara Ricci (indagini chimico-fisiche), Daniele Demonte e Paolo Triolo (documentazione fotografica, diagnostica per immagini)

« INDICE GENERALE

Scheda storico-artistica

«To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release; (and by crisis it should be no means be limited to a morbid state, but could just as well be one ecstatic impulse, or in a process of a painting, run a gamut of states). One must desire the ultimate essence even if it is "contaminated"» (C. Twombly, in **Scialoja *et al.* 1957**, p. 32).

Nel 1957, quando il grande artista esprime questa rara lettura della sua ricerca in atto, in un'interessante rivista dalla breve durata, «l'esperienza moderna», si è ormai stabilito a Roma ed è entrato subito nel circuito più importante della riflessione pittorica della città.
Twombly arriva in Italia nel momento culminante dell'affermazione della scena americana a livello internazionale (da Willem de Kooning a Jackson Pollock, per fare alcuni esempi) ormai affrancatasi dalla necessità di un confronto con l'arte europea. Non solo da un punto di vista linguistico, ma anche ideologico, come già intravisto da Barnett Newman sin dal 1948 (**Larratt-Smith 2015**, p. 16). Ed è stato sottolineato proprio come l'artista avesse scelto, o almeno sentito la necessità, di compiere il passo inverso: ritrovare le radici prime della cultura europea.
Sulla stessa rivista in cui compare la sua dichiarazione scrivono Gastone Novelli, Achille Perilli, Toti Scialoja. Frequenta Salvatore Scarpitta, l'entourage di Giorgio Franchetti jr, e Twombly senz'altro rimane coinvolto dall'incontro con l'arte di Alberto Burri. Se dal 1955 aveva cominciato a 'scrivere' sulla pagina bianca, è probabile davvero che, al contatto con Burri, il suo lavoro, pur rimanendo entro i confini della tela bianca, abbia cominciato a 'sporcarsi' osservando l'opera ra-



Dopo il restauro, particolari

Dopo il restauro

Prima del restauro

dicale che l'artista italiano andava realizzando da anni (**Braun 2015**, p. 76). Sul campo bianco della tela sembra che la pittura debba inseguire un proprio destino. Più che descrivere, Twombly si mette in ascolto del paesaggio, del mondo, del respiro dell'antico. *Untitled* è un coraggioso intreccio tra grafia e materia, tra segni indecifrabili da un lato e riconoscibili dall'altro: numeri, figure schizzate, graffi intenzionali o meno, macchie di sporcizia, dal sentore talvolta organico. Un sentimento dell'antico e/o del primordiale, non il recupero di una classicità coinvolge Twombly.

L'artista, nelle sue tele, è in cerca di un perenne chiasmo tra equilibrio e disequilibrio; ascolta accadimenti e incidenti nel suo lavoro. Pone domande. Pensiamo che sia questo il senso della sua dichiarazione del 1957. Ciò varrà anche per la ricchezza di tecniche e azioni adoperate per la sua pittura, come ben stabilito dalle indagini occorse per l'intervento di restauro realizzato per *Restituzioni 2018*.

Tale scelta viene fissata anche in alcune straordinarie suggestioni di memoria, quando lo si scopre, sulla spiaggia, a Procida, «che delle volte si fermava a scatto sulla riva e tracciava segni irati sulla sabbia. Come per non perdersi di vista. Nel provvisorio del suo destino. Nell'interrotto interrompersi ed interrompere che gli è proprio» (**Drudi 1995**, p. 30). Come se egli fosse stato intento a dare corpo al bisogno di essere 'dentro' una data situazione, di percepirne per un istante il senso profondo. Il suo voleva essere uno sforzo per abbracciare l'afflato mediterraneo, mettersi in contatto con i suoi stimoli sorgivi (**Barthes 1979**, p. 16; **Greub 2016**, p. 99).

I suoi segni – non scarabocchi, come è stato osservato, in quanto non casuali (**Dean 2009**, p. 40) – diventano negli anni successivi al 1957, e proprio al tornante dei primi anni Sessanta, sempre più affiancati da colpi di materia, di colore, momento in cui l'artista sembra intenzionato a catturare il *genius loci* nella sua pittura.

In questa grande tela siamo all'altezza del 1961: si tratta di un anno cruciale della produzione di Twombly, che orchestra, tra le altre opere, *Ritorno dal Parnaso (parte prima)*, *L'Impero di Flora*, assai vicino al nostro *Untitled*, poi la *Scuola di Atene*, *Leda e il cigno*, per approdare al fragoroso, rutilante cromatismo del ciclo del *Ferragosto*. In questa fase, da qualcuno definita di «espressionismo abietto» (**Cullinan 2009**, p. 107), partirà una traiettoria che marcherà bene la distanza stilistica di Twombly, ad esempio, dalla nascente affermazione, anglosassone e americana prima, planetaria poi, della Pop Art.

Resta da aggiungere che il rapporto tra Twombly e Torino – e quindi con riferimento all'acquisizione da parte della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di questo importantissimo dipinto – aveva avuto occasione di prendere corpo attraverso almeno due esposizioni in una galleria privata di punta della città: la Galleria Notizie. Nel 1963 era stata allestita una sua mostra personale, presentata da Carla Lonzi (*Dipinti di Cy Twombly*); ma già nel 1962 l'artista americano era stato accostato in una doppia personale alla grande scultrice americana Louise Nevelson (*Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly*). Anche qui era stata Carla Lonzi a introdurre in catalogo l'occasione espositiva, scrivendo: «Anche Twombly non vuol lasciar cadere niente in un soffio di desiderio smisurato: l'istinto ultimo è ormai quello di graffiare l'aria, di compiere un incantamento, per essere integralmente quello delle origini quando il mondo è a nostra misura perché noi siamo liberamente effusi in esso. Scrivere una parola nello spazio da dove non si vede l'orizzonte e che questa parola si gonfi di immagine e prenda rapidamente il volo, prima che l'affanno riveli un'ombra, come una cattiveria oscuramente infantile» (**Lonzi 1962**, p. 3).

Il dipinto – una delle opere di maggiore importanza tra quelle di proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Torino – veniva acquisito con delibera della giunta municipale il 15 novembre 1966, per la cifra di 1.352.000 lire dell'epoca.

Bibliografia

C. Twombly, in **Scialoja *et al.* 1957**, p. 32; **Lonzi 1962**, p. 3; **Lonzi 1963**; **Barthes 1979**, p. 16; ***Cy Twombly* 1993**, pp. 70-71; **Drudi 1995**, p. 30; **Leeman 2004**; **Cullinan 2009**, p. 107; **Dean 2009**, p. 40; **Braun 2015**, p. 76; **Larratt-Smith 2015**, p. 16; **Greub 2016**, p. 99.

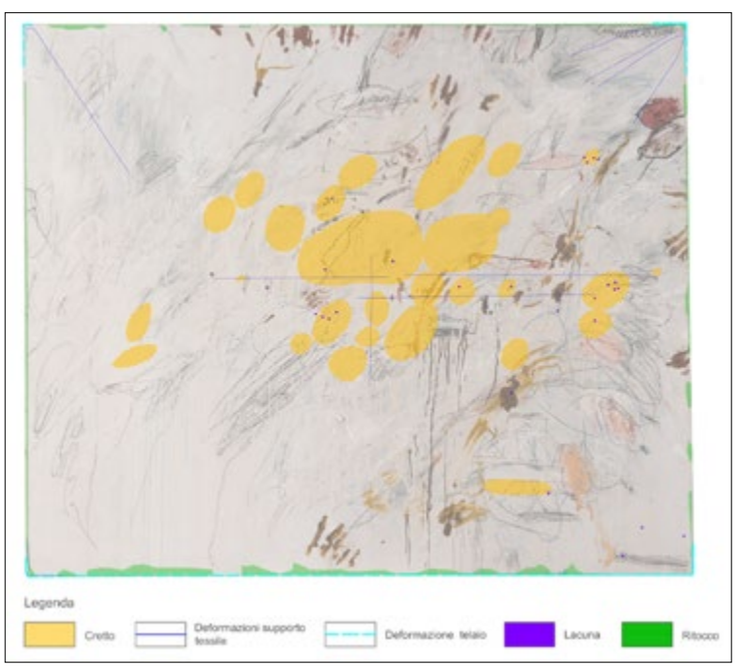
Relazione di restauro

Nel corso di una conversazione con la restauratrice americana Carol Mancusi Ungaro, Cy Twombly soffermandosi su un proprio dipinto del 1954 mostrava di apprezzare i segni del passaggio del tempo sulle proprie opere (*Personal Viewpoints* 2003, p. 115). Nel caso di *Untitled* della GAM di Torino, l'intenzione di ovviare a un intervento radicale sul dipinto e di adottare una metodologia basata sui criteri della conservazione preventiva ha tenuto in considerazione la posizione dell'autore entro un insieme di valutazioni ampio e meditato. Si tratta di una delle opere di maggior valore all'interno delle collezioni, oggetto fin dal suo acquisto di un elevato interesse storico-critico e di una crescente fortuna espositiva (L. Conte, P. Cadoni, in *GAM Collezioni* 2011, con bibliografia). Le dimensioni e la particolarità della tecnica esecutiva hanno suggerito un approccio complessivo al tema della sua gestione, nell'ottica di definire criteri e strumenti che consentissero al museo di monitorare le condizioni di conservazione e di possedere maggiori dettagli circa il comportamento del dipinto nei diversi contesti (nelle sale della galleria, in occasione di movimentazioni e trasporti, presso una sede esterna).

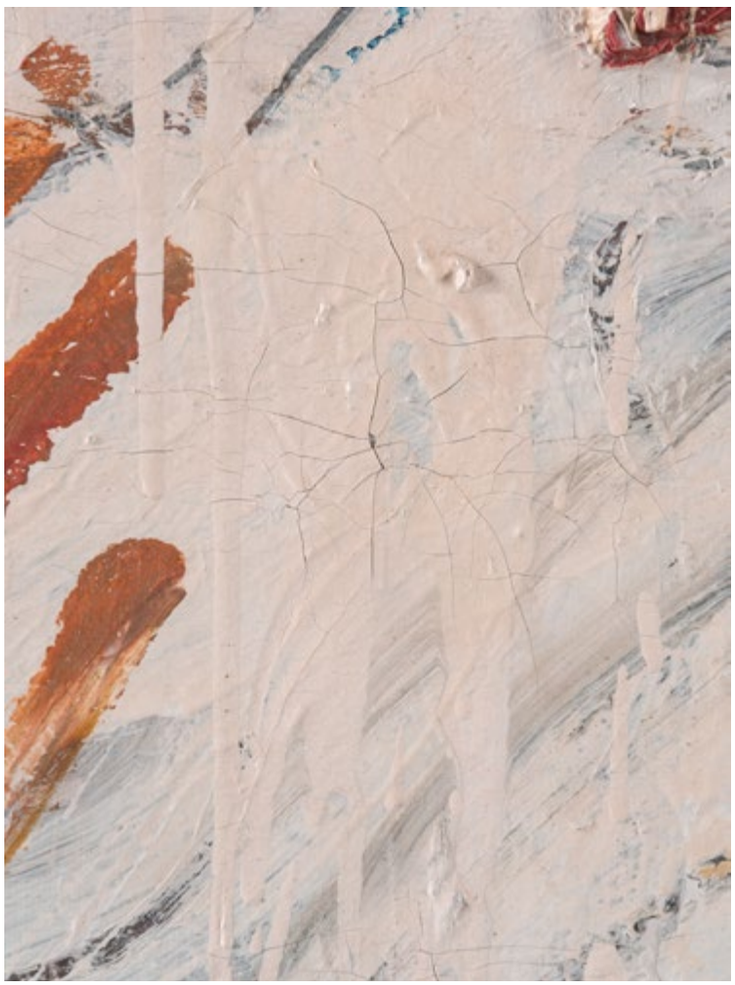
L'attività di studio ha preso avvio da una necessità conservativa dell'opera, che manifestava la presenza di numerose fessurazioni, cadute e difetti di adesione degli strati superficiali e aree interessate da un'alterazione cromatica (figg. 1-3). Il dipinto, privo di supporti ausiliari e ancora vincolato sul telaio ligneo originale, era già stato oggetto di due interventi (documentati presso gli archivi del museo), resi necessari dalla comparsa di fenomeni di degrado di analoga natura. Nel 1985 il distacco della materia pittorica (imputato alla natura del supporto tessile originale e all'inadeguatezza del telaio) aveva portato all'esecuzione di più fasi di consolidamento, le cui tracce (unitamente alla presenza di ritocchi alterati lungo i bordi perimetrali) furono riscontrate nel 2008, quando si sentì nuovamente la necessità di effettuare dei consolidamenti puntuali con Beva 371 per ristabilire l'adesione di parti della pittura; in questa circostanza furono eseguiti e documentati dei ritocchi a tempera, privi di stuccatura, per ridurre l'interferenza causata dalle lacune della materia pittorica (fig. 3), e fu riferita la presenza di evidenti deformazioni del telaio in corrispondenza degli angoli inferiori e dell'angolo superiore destro, causate dall'eccessiva battitura dei sistemi di espansione.

Le informazioni tratte dalla documentazione d'archivio e da una prima osservazione hanno orientato il confronto sul tema dell'eventuale sostituzione del telaio originale. Nell'ottica di preservare tutti gli aspetti fisici dell'opera (telaio, supporto, strati superficiali) quali testimonianze della sua storia materiale, sono stati avviati tutti gli studi tecnico-scientifici necessari per indagare le cause del degrado, riconoscere e caratterizzare i prodotti di alterazione e verificare se il mantenimento in opera della struttura di sostegno generasse un reale conflitto con la conservazione del dipinto. È stata dunque effettuata una campagna diagnostica con tecniche non invasive e microinvasive, focalizzata sui problemi conservativi, sulla caratterizzazione dei materiali in opera e sulla loro interazione. Le indagini eseguite hanno restituito informazioni utili sulla tecnica esecutiva, fornendo indicazioni sugli strati superficiali e in particolare sulle finiture pittoriche, contenenti pigmenti e aggreganti con composizione chimica differente (fig. 4). Sul supporto tessile in lino, preparato con biacca e olio, sono stati utilizzati con tecniche, distribuzione e spessori differenti, bianchi a base di piombo (biacca), di zinco e solfato di bario (litopone); per i gialli e i rossi, terre e pigmenti organici addizionati di carbonato di calcio e/o solfato di bario; per i blu il blu di Prussia e per i neri pigmenti a base carboniosa. Il legante principale risulta olio, ma si identifica anche la presenza di pastelli a cera, legante acrilico, ed è possibile che in alcune finiture sia presente anche un legante alchidico. Si riscontrano inoltre prodotti di degrado quali ossalati e carbossilati di piombo che indicano un processo di invecchiamento dei leganti pittorici con conseguente modifiche dal punto di vista delle proprietà meccaniche del film pittorico (Erhardt, Tumosa, Mecklenburg 2005). Sulla base dei risultati è possibile ipotizzare che anche l'uso di leganti a composizione differente, quindi con tempi di asciugatura e degrado differenziati, possa aver influito sulla formazione delle crettature presenti sulla superficie.

1. Ripresa in luce visibile radente del dipinto, che evidenzia le accentuate deformazioni del supporto e i diversi spessori della materia pittorica



2. Mappatura grafica relativa allo stato di conservazione prima del restauro



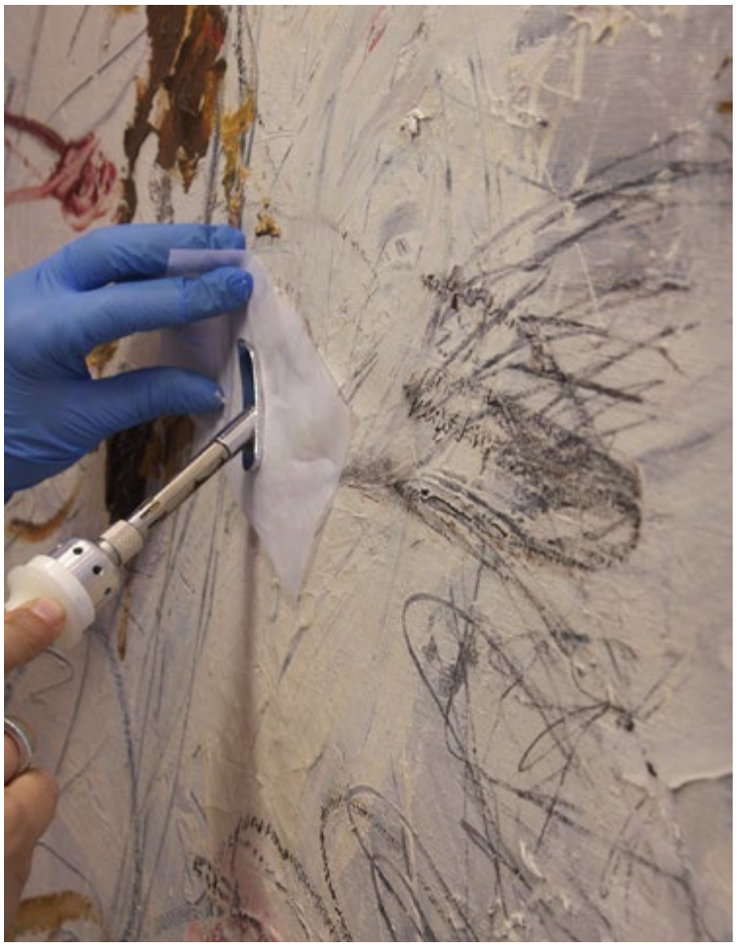
3a-b. Particolare in luce visibile diffusa e radente che mostra la presenza di una piccola lacuna degli strati superficiali

Per documentare lo stato di conservazione sono state acquisite riprese fotografiche ad alta risoluzione: i particolari, sia in luce visibile sia in luce radente, sono stati scattati in aree funzionali al monitoraggio, da effettuarsi durante le fasi di intervento e di trasporto e periodicamente nella sede espositiva. Durante la prima fase di studio, che ha preceduto l'esposizione dell'opera nella mostra *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America* (Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 13 aprile - 17 settembre 2017), è stato necessario svolgere un pronto intervento, per la messa in sicurezza di alcuni puntuali difetti di adesione degli strati pittorici, propedeutico alla movimentazione. Dopo una fase di documentazione attraverso mappature grafiche e riprese con videomicroscopio (fig. 5), sono stati effettuati mirati consolidamenti tramite infiltrazione di etilvinilacetato in cicloesano (fig. 6). In seguito il materiale consolidante è stato riattivato puntualmente con una temperatura di 67°C, al fine di garantire l'adesione e di riavvicinare le scaglie distaccate al supporto. Anche sulle zone trattate in precedenza con Beva 371 si è utilizzato il termocauterio per permettere all'adesivo termoplastico presente di riattivarsi e ristabilire un'adeguata adesione. Residui del Beva 371 rimasti lungo i margini delle fessurazioni sono stati rimossi con solvente organico alifatico (cicloesano), attraverso un controllo costante con videomicroscopio e fluorescenza UV. Ultimata la fase di consolidamento è stata ristabilita la continuità superficiale colmando le lacune e microlacune con un composto testato *ad hoc* a base di etilvinilacetato in cicloesano e caolino, successivamente integrate con colori ad acquerello. Ultimate le fasi di intervento diretto sull'opera, è stato predisposto un sistema di contenimento utile alla riduzione delle oscillazioni del supporto tessile durante le fasi di movimentazione, trasporto e allestimento. Sono stati pertanto predisposti quattro pannelli costituiti da fogli di Plastazote LS18 applicati su cartone non acido con riserva alcalina, inseriti in modo totalmente reversibile tramite l'uso di magneti all'interno delle specchiature posteriori del telaio a sostegno della tela.

Al termine della mostra l'opera è stata trasportata nuovamente presso il Centro Conservazione e Restauro 'La Venaria Reale' per il monitoraggio delle condizioni conservative e l'avvio della seconda fase di intervento. A tale scopo sono state ripetute le riprese con videomicroscopio nei punti precedentemente indagati: confrontando le misurazioni nelle diverse aree sono state rilevate minime variazioni che hanno permesso di evidenziare la necessità di un consolidamento completo e omogeneo degli strati superficiali dal *verso*. Il consolidamento è stato effettuato utilizzando un materiale termoplastico di analoga natura a quelli precedentemente utilizzati in modo puntuale, riattivato con calore e aspirazione controllati, posizionando l'opera sulla tavola termica a bassa pressione. Successivamente, al fine di garantire un idoneo tensionamento e protezione della tela lungo il perimetro, sono state applicate delle strisce di tela ausiliarie (*strip lining*). Contemporaneamente si è procedu-

4. Particolare della tecnica di esecuzione delle stesure pittoriche che mostra la compresenza di diversi materiali

5. Documentazione mediante riprese di videomicroscopia per il monitoraggio dello stato di conservazione degli strati superficiali



6. Fase di consolidamento puntuale del film pittorico

7. Particolare durante la fase di dry cleaning *lungo lo spessore del telaio*

to con la rettifica e l'adeguamento del telaio, preservandone struttura e materia e garantendo un adeguato sistema di tensionamento del dipinto. L'intervento è stato completato da una fase di *dry cleaning* (fig. 7) dell'intera superficie utilizzando delle spugne (PVC free, prive di ftalati) e da un adeguamento limitato e puntuale dei ritocchi presenti lungo i bordi. Le scelte riguardanti i materiali e i sistemi di intervento sono state guidate dalla volontà di lavorare su molteplici aspetti riguardanti la conservazione dell'opera, a partire naturalmente dalle istanze conservative della materia originale. In questa prospettiva sono state proposte la sostituzione dell'attuale sistema di protezione dell'opera in fase espositiva, poiché causa di stress di tipo meccanico, e l'adozione di un sistema di sostegno *ad hoc* durante le fasi di movimentazione. Inoltre al termine dell'intervento è stata progettata una fase di monitoraggio a medio e lungo termine per valutare le condizioni degli strati superficiali e verificare l'efficacia delle soluzioni adottate, che prevederà la realizzazione di una campagna fotografica in luce diffusa ad altissima risoluzione a cadenza programmata. Operando sempre nelle stesse condizioni e post-producendo le immagini sempre con la stessa procedura, sarà possibile valutare i movimenti reciproci di punti caratteristici sull'opera attraverso processi di confronto tra le immagini. Analogamente, vista la già documentata sensibilità di alcuni materiali pittorici soggetti a alterazione cromatica (Townsend 2016, pp. 86-87), saranno effettuate riprese colorimetriche per monitorarne lo stato di conservazione nel tempo.

Per una completa analisi delle possibili cause di degrado tutti i dati ottenuti dal monitoraggio dovranno essere messi in relazione con i parametri ambientali del luogo espositivo in cui l'opera è conservata o verrà temporaneamente esposta e con le movimentazioni necessarie per i suoi spostamenti. I dati raccolti e opportunamente confrontati permetteranno di ottenere un quadro conoscitivo necessario per la redazione di un piano di gestione dell'opera volto alla sua conservazione preventiva.

Bibliografia

Personal Viewpoints 2003, p. 115; Erhardt, Tumosa, Mecklenburg 2005, pp. 143-150; L. Conte, P. Cadoni, in *GAM Collezioni* 2011, pp. 574-575, cat. 250; Townsend 2016, pp. 77-89.

Apparati

Abbreviazioni

ACSR: Roma, Archivio Centrale dello Stato
AISCR: Archivio dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma
APC: Archivio Parrocchiale di Crevacuore
ASABAP-RC: Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Reggio Calabria e la Provincia di Vibo Valentia
ASABAVe: Venezia, Archivio Storico Accademia di Belle Arti
ASAV: Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Vercelli
ASBNa, Archivio storico del Banco di Napoli
ASCh: Archivio di Stato di Chieti.
ASDBg: Bergamo, Archivio Storico Diocesano
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDT: Tropea, Archivio Storico Diocesano
ASMC: Archivio Storico del Museo e Real Bosco di Capodimonte
ASCBo: Bologna, Archivio Storico Comunale
ASPVe: Venezia, Archivio Storico Patriarcato
ATL: Lovere, Accademia Tadini
BNCF: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BSLu: Lucca, Biblioteca di Stato
IRE: Istituzioni di Ricovero e di Educazione
MCABo: Museo Civico Archeologico di Bologna, Archivio Storico
SABAP Ravenna: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini
SABAP-BA: Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bari

Bibliografia generale

« INDICE GENERALE

Opere manoscritte e fonti archivistiche

1575

F. Bossio, *Memoriale della visita apostolica di monsignor Bossio*, 1575, Siena, Archivio Arcivescovile, Sante Visite, ms. 21.

1632

F. Buondelmonte Montebuoni, *Memorie del convento di S. Maria dei Servi di Siena. Al nome del Signore e della Beatiss(ima) Vergine. Anno Dni 1632. In questo libro saranno registrate tutte le cose appartenenti al n(ost)ro Monastero di S. Maria de Servi di Siena, delli quali hò potuto hauere uera certezza io fra Filippo Montebuoni Buondelmonte*, Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.14.

1666

Disegni originali che sono descritti nell'Opera scritta in latino dal Dott. Fis. Collegiato Paolo Maria Terzago, tradotta in Italiano con un aumento dal Dott. Fis. Pietro Francesco Scarabelli stampata in Voghera nel 1666, Modena, Biblioteca Estense, ms. Càmpori 338=γ H 1.21.

1698

V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone e S. Giuliana* (1698), ms., Venezia, Archivio Storico Patriarcato, ed. in A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni storico-critici illustrati con note, ritratti, iscrizioni*, Venezia 1837.

1730-1742

F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori* (ca 1730-1742), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, voll. I-IV, ed. cons. a cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Fondazione Memofonte. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico artistiche, 2008.

1732-1735

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 285 (ca 1732-1735).

1737

Nota delle pitture più celebri che sono nelle chiese di Lucca, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 116 (1737), ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

XVIII secolo

A.L. Antinori, *Manoscritti*, Biblioteca "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, XVIII secolo.

seconda metà XVIII secolo

A. Martini, *Nota di diversi autori di pittura, e scultura*, BSLu, ms. 2186 [II metà sec. XVIII], ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

1767

D.G. Maccato, *Cronache e memorie storiche* (1767), ms., Venezia, Archivio Storico Patriarcato.

XVIII secolo, *post* 1768

[Ignoto sec. XVIII, *post* 1768?] [*Nota di opere lucchesi*], Lucca, Archivio di Stato, Archivio Guinigi, ms. 295, ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

1769-1777

Lettere di diversi al can. Luigi Crespi, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 15 (lettere di T. Bernardi, 1769-1777 ca).

1769-1778

Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Vercelli, faldone 1770-1775, Relazione stato parrocchie Vittorio Gaetano Costa 1769-1778, 1/4, *Stato della parrocchia di Crevacuore.*

1773-1778

A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, ms. s.d. [ca 1773/1778], ed. a cura di S. Bruzzese, prefazione di G. Agosti, Milano 2015.

1778

T. Bernardi. *Lucca pittrice nelle sue chiese*, BSLu, ms. 3299 [sec. XVIII, ca 1778], ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

1796

B. Borsetti, *Catalogo delli quadri esistenti nella Galeria del nobile signor conte Giacomo Carrara sita nel Borgo S. Tomaso*, 1796, ms., Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Commissaria, senza segnatura.

1802-1842

Inventario Napoleonico, ms. [1802-1842], ed. a cura di S. Matalon, Milano 1976.

1805-1825

E. Romagnoli, *Descrizione di vari monumenti di belle arti raccolti nei piccoli viaggi*, t. II, l. III (1805-1825), Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. P.VI.64.

1819

M. Ridolfi, *Inventario esatto dei monumenti più rimarcabili di pittura, scultura, e medaglie esistenti nel Ducato Lucchese*, BSLu, Carte Ridolfi, 3666/4 [1819 e *post*], ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

1830

Descrizione dei quadri, Statue, Busti, ed altri oggetti di Belle Arti donati dal defunto Don Giovanni Edoardo de Pecis alla Biblioteca Ambrosiana, ed esistenti in un apposito gabinetto intitolato: De Bronzi dorati, 8 giugno 1830, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 357 inf.

1838

J.D. Passavant, *Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei*, VII, in «Morgenblatt für gebildete leser. Kunstblatt», XX, 72, 1838, pp. 294-296 (ed. it. *Contributo alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia [1838]*, a cura di A. Litta, Cinisello Balsamo 2014 [Fonti e strumenti per la storia e l'arte in Bergamo, 3]).

1865

G. Morelli, *Note a G. Lochis*, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alle Crocette di Mozzo*, Bergamo 1858, ms., gennaio-maggio 1865.

1879

Inventario notarile dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, atto del notaio Rinaldo Dell'Oro, n. 5486 di Repertorio, Milano, Archivio Notarile, 26 aprile 1879 (fotocopia in Archivio Museo Poldi Pezzoli), n. 14.

1890

U. Rossi, *Schede manoscritte dei tessuti della collezione Carrand* (1890), Firenze, Archivio del Museo Nazionale del Bargello.

1906

G. Franchetti, *Inventario della collezione di tessuti antichi* (1906), ms., Firenze,

Archivio del Museo Nazionale del Bargello.

s.d.

Inventario generale, ms., s.d., Milano, Pinacoteca di Brera.

Milano, Accademia di Brera, Biblioteca, ms. D III 4.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 205 [= 12266].

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273].

Opere a stampa

1503

F. Corna da Soncino, *Fioretto* (1503), ed. a cura di G.P. Marchi e P. Brugnoli, Verona 1973.

1533

G.F. Capra, *Anthropologia*, Venezia, Heredi d'Aldo Romano & Andrea d'Asola 1533.

1548

P. Pino, *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, Venezia 1548, ed. consultata in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, I, pp. 95-139.

1568

B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura. Il trattato dell'oreficeria* (1568), ed. critica a cura di C. Milanesi, Firenze 1857.

1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIIII. Libri*, Venezia 1581.

1592

T. de Bry, *Americae tertia pars: memorabile[m] provinciae Brasiliae historiam contine[n]s germanico primum sermone scriptam à Ioanne Stadio Homburgensi Hesso*, Francofvrti ad Moenvm, apud Ioannem Wechelvm 1592.

1603

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.

1607

C. Parona, *Feste di Milano nel felicissimo nascimento del Serenissimo Principe di Spagna don Filippo Dominico Vittorio*, Milano, per Girolamo Bordone & Pietro Martire Locarni 1607.

1614

C. d'Abbeville, *Histoire de la mission des pères Capucines en l'Isle de Maragnon en terres circonvoisines*, Paris, de l'imprimerie de François Huby 1614.

1623

C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli, O. Beltrano 1623, ed. Napoli, O. Beltrano 1624.

1630

G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, G.D. Roncagliolo 1630 (stampigliato 1634).

1648

G. Piso, G. Marcgrav de Liebstadt, *Historia naturalis Brasiliae*, Lugdun. Batavorum, apud Franciscum Hackium, et Amstelodami, apud Lud. Elzevirium 1648.

1649-1762

F. Barbarano De Mironi, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza 1649-1762, V (1761).

1663

F. Sansovino, G. Martinioni, *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIV libri da M. Francesco Sansovino. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa citta, fatte, et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da Giustiniano Martinioni*, Venezia, appresso Steffano Curti 1663.

1664

M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione...*, in Venezia, appresso Francesco Nicolini 1664.

P.M. Terzaghi, *Mvsævm septalianvm Manfredi Septalæ Patritii Mediolanensis industrioso labore constructum Pavli Mariæ Terzagi*, Dertonae [Tortona], Typis filiorum qd. Elisei Violae 1664.

1666

P.F. Scarabelli, *Paolo Maria Terzago, Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese descritta in latino dal sig. Dott. Fis. Paolo Maria Terzago et hora in italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli dott. fis. in Voghera e dal medemo accresciuta*, Tortona, per li figliuoli del qd. Eliseo Viola 1666.

1671

G. Barri, *Viaggio Pittoresco d'Italia*, Venetia, Giovan Giacomo Hertz 1671.

A. Santagostino, *L'immortalità, e gloria del pennello, overo catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al publico nella città di Milano*, Milano 1671 (ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980).

1674

C. Torre, *Il Ritratto di Milano*, Milano 1674 (ed. 1714).

1678

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna 1678, rist. anastatica Bologna 1971.

1685

P. Sarnelli, *Guida de' forastieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto...*, Napoli, G. Roselli, 1685.

1692

C. Celano, *Delle notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...*, Napoli, G. Raillard 1692, ed. Napoli 1970.

1700

D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, Napoli, Parrino 1700.

1709

D. Lovisa, *Il gran teatro delle più insigni prospettive di Venezia disegnate e incise da vari artisti e pubblicate da Domenico Lovisa a Venezia*, s.d. [ca 1709].

1730-1736

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, Antonio de' Rossi 1730-1736, ed. critica Perugia 1992.

1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia 1733.

1737

S. Latuada, *Descrizione di Milano*, I, Milano 1737.

1739

C. de Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739), Roma 1973.

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, Bologna 1739.

1742-1745

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli, Ricciardi 1742-1745, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll., Napoli 2003-2014.

1747

A e G. Santagostini, *Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano 1747.

1749

G.B. Biancolini (a), *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749.

G.B. Biancolini (b), *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, Verona 1749.

1753

G.G. Craveri, *Guida de' forestieri per la Real città di Torino*, Torino 1753.

1756

G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, t. IV, parte seconda, Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani MDCCLVI.

1758

Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758), facsimile a cura di C. Michel, Roma 1991.

1764

G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, IV, 1764.

1766

C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura, ed Architettura*, Genova 1766.

1771

A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, in Venezia, nella stamperia di Giambattista Albrizzi 1771.

1775

Serie degli uomini più illustri in pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, XII, Firenze 1775.

1776

F. Bartoli, *Notizie delle Pitture, Sculture ed Architetture … di tutte le più rinomate città di Italia*, I, Venezia 1776.

1781

L.S. Mercier, *Tableau de Paris*, 2 voll., Paris 1781.

1787

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti di Belle arti*, Milano 1787.

1788-1789

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, Terres 1788-1789.

1793-1831

E. Romagnoli, *Piccoli viaggi* (1793-1831), trascrizione di A.M. Romaldo, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 155-171.

1796

Explication des ouvrages de peinture sculpture, architecture gravure... exposé dans le grand salon central des Arts, Paris, an V de la République [1796].

1800

A. Pigafetta, *Primo viaggio intorno al globo terracqueo ossia ragguaglio della navigazione alle Indie orientali per la via d'Occidente fatta dal cavaliere Antonio Pigafetta patrizio vicentino sulla squadra del Cap. Maguglianes negli anni 1519-1522, ora pubblicato per la prima volta, tratto da un codice MS della Biblioteca Ambrosiana di Milano e corredato di note di Carlo Amoretti*, Milano 1800.

1805

D. Fiorillo, *Geschichie der Mahlerey*, III, Göttingen 1805.

1806

G.A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia 1806.

1808

G.A. Moschini, *Guida per l'isola di Murano. Seconda edizione. Accresciuta di Annotazioni, e di un Discorso intorno all'Isola di s. Georgio Maggiore*, Venezia 1808.

1810

[G. Da Rio], *Recensione alla Storia pittorica di Luigi Lanzi*, in «Giornale dell'italiana letteratura», XXV, 1810, pp. 97-138.

1812-1833

M. Bisi, R. Gironi, *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore con il testo di Robustiano Gironi*, 4 voll., Milano 1812-1833.

1815

G.A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815.

1818

G. Borsella, *Andria sacra,* Andria 1818.

L. Bossi, *Guida di Milano*, Milano 1818.

1820

T. Trenta, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca 1820.

1822

T. Trenta, *Notizie dei pittori... lucchesi*, in «Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca», VIII, 1822, p. 192.

1827

L'interprete milanese o sia guida generale del commercio e dei ricapiti di Milano per l'anno 1827, Milano 1827.

1828

V.M. Perrotta, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico...*, Napoli 1828.

L. Tadini, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano 1828.

1829

T. Trenta, A. Mazzarosa, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca 1829.

1834

L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli...*, 2 voll., Napoli 1834.

N. Palma, *Storia della città e diocesi di Teramo*, Teramo 1834, IV vol., ed. Teramo 1978-1981, IV (1981).

1835

Guida per la R. Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia 1835.

1836

Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter..., a cura di G.K. Nagler, III, Munchen 1836.

1837

L. Tadini, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Bergamo 1837.

1838

F. Denis, *Brasile*, in *Universo di tutti i popoli, loro religioni, costumi, usanze*, F. Denis, *Brasile*, C. Famin, *Colombia e Guiane*, trad. di A.F. Falconetti, Venezia 1838, pp. 1-394.

1840

J.D. Passavant, *Zu Kunstblatt Nr. 35 S. 139*, in «Kunstblatt», 53, 1840, p. 226.

1841

G. Rosini, *Storia della Pittura Italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Pisa 1839-1847, III, 1841.

1842

L. Catalani, *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842.

R. D'Urso, *Storia della città di Andria dalla sua origine al corrente anno 1841*, Napoli 1842.

1843

Catalogue des tableaux de la galerie de feu S. E. cardinal Fesch, par George, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre, Rome 1843.

Dizionario delle scienze naturali nel quale si tratta metodicamente dei differenti esseri della natura..., 12.2, Firenze 1843.

1847

M. Missirini, *Celebrità italiane*, Firenze 1847.

G. Moschini, *Nuova guida di Venezia*, II ed., Venezia 1847.

1847-1869

C.L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, I, London 1847; II, London 1869.

1850

S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850.

1854

R.M. Valle, B. Minichini, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Napoli 1854.

1856-1860

G.B. Chiarini, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano, per cura e con aggiunzioni di G.B. Chiarini*, Napoli 1856-1860, ed. Napoli 1970.

1858

G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis*, Bergamo 1858.

1859

F. Ugolini, *Storia dei conti e duchi di Urbino*, Firenze 1859.

1860

Guida della Biblioteca Ambrosiana con cenni storici, Milano 1860.

«Triester Zeitung», 14 novembre 1860.

1862-1865

F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897.

1864

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century. 3 voll.*, London 1864.

A.R. Vigna, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1864.

1868

G. Gargiolli, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del XV secolo pubblicato per la prima volta e dialoghi raccolti da Girolamo Gargiolli*, Firenze 1868.

1869

O. Raggi, *Intorno alla storia dell'Accademia di belle arti di Carrara*, Carrara 1869.

1870

M. Caffi, *Pittura antica*, in «L'Arte in Italia», II, 1870, pp. 143-144.

1871

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, ed. a cura di T. Borenius, 2 voll., London 1871, ed. it. a cura di S. Facchinetti, Milano 2003-2005.

Cenni storici, Relazioni e Cataloghi del Museo Civico di Bologna per la inaugurazione fatta il 2 ottobre 1871 in occasione del V Congresso Internazionale di Antropologia e Archeologia Preistoriche, Bologna 1871.

1872

G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

G. Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano 1872.

1873

D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze 1873.

1874

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova 1874.

Esposizione storica d'arte industriale a Milano. Catalogo generale, a cura del Comitato Esecutivo, Milano 1874.

1876

L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris 1876.

1877

Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti. Arti Antiche, Napoli 1877.

J.P. Migne, *Patrologia latina*, XXII, Paris 1877.

1877-1878

J.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze 1877-1878.

1879

M. Ridolfi, *Scritti d'arte d'antichità di Michele Ridolfi pittore, a cura di suo figlio Enrico Ridolfi*, Firenze 1879.

1880

S. Bongi, *Inventario del R. Archivio di Stato di Lucca*, III, Lucca 1880.

Catalogo delle sculture antiche del Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli, in *Documenti Inediti per servire alla Storia dei Musei d'Italia*, a cura di G. Fiorelli, Firenze-Roma 1880, IV, pp. 164-195.

C. Lazzoni, *Carrara e le sue ville*, Carrara 1880.

IV^a^ Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica, Torino 1880.

I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880 (ed. it. *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886).

1881

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1881, IV.

G. Bertini, *Catalogo generale della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli*, Milano 1881.

G. Lochi, F. Baglioni, *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie dell'Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo 1881.

1883

G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Torino 1883.

1883-1891

G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze 1883-1891.

1884

E. Maionica, *Guida manuale dello I.R. Museo dello Stato in Aquileia*, Gorizia 1884.

1885

B. Gandoglia, *La Città di Noli. Monografia storica*, Savona 1885.

G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, a cura di A. Astengo, I, Savona 1885.

1886

Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche. Esposizione del 1886. Oggetti artistici di metallo. Museo artistico industriale di Roma, Roma 1886.

I. Lemorlieff [G. Morelli], *Le opera dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886.

B. Minichini, *Per dichiarare monumento nazionale la reale chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli...*, Napoli 1886.

Museo Artistico Industriale. Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie

artistiche. *Esposizione del 1886, Oggetti artistici di metallo*, catalogo della mostra, Roma 1886.

1887

H. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I zu München*, München 1887.

A. Della Rovere, *Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori*, in «Archivio Veneto», n.s., XXXIV, 1887, pp. 311-322.

A. Pasini, *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia 1887.

1888

[G. Frizzoni], *Opere d'arte a Lovere*, in «Arte e Storia», VII, 35, 1888, pp. 269-270.

P.G. Molmenti, *I pittori Bellini*, Roma 1888.

1890

Jacobus de Varagine, *Legenda Aurea, vulgo Historia lombardica dicta*, ed. a cura di T. Graesse, Vratislaviae 1890.

I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890.

1891

I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien*, II, Leipzig 1891.

1893

C. Cipolla, *Nuovi materiali per la storia della venuta di Federico II a Verona nel 1245*, in «Nuovo Archivio Veneto», VI, I, 1893, pp. 125-135.

A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig 1893.

D. Sant'Ambrogio, *Il borgo di Castiglione Olona*, Milano 1893.

1894

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance, with aindex to their Works*, New York-London 1894.

1895

L. Beltrami, *Guida della Biblioteca Ambrosiana. Cenni storici e descrittivi, con numerose tavole incise in legno da Ambrogio Centenari*, Milano 1895.

G. Kminek-Szedlo, *Museo Civico di Bologna. Catalogo di Antichità Egizie descritte dal Prof. Cav. Giovanni Kminek-Szedlo*, Torino 1895.

1896

A. De Nino, *Escursione artistica nel bacino dell'Orte*, in «La Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», XL, 1896, pp. 446-454.

N. Fabbrini, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore e architetto*, Cortona 1896.

E. Jacobsen (a), *Die Galerie Lochis zu Bergamo*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XIX (1896), pp. 249-268.

E. Jacobsen (b), *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 17 (1896), pp. 19-42.

1897

G. Frizzoni (a), *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara – col concorso dell'Accademia nel 1 centenario della sua fondazione*, Bergamo 1897.

G. Frizzoni (b), *Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini*, in «L'Arte», II, 1899, pp. 147-158, 316-324.

B. Gandoglia, *Storia del Comune di Noli dalle sue origini fino alla sua unione al regno di Sardegna nel 1815*, Savona 1897.

M. Menotti, *Van Dyck a Genova*, in «Archivio Storico dell'Arte», 3, 1897, pp. 281-308, 360-397, 432-470.

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.

1898

F. Savini, *S. Maria Aprutiensis ovvero l'antica cattedrale di Teramo. Studio storico-artistico*, Roma 1898.

1899

H.F. Cook, *Introduction*, in *Illustrated Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy*, catalogo della mostra (Londra, The Burlington Fine Arts Club, maggio-luglio 1898), a cura di H.F. Cook, London 1899, pp. IX-LXXX.

Missale Romanum, Mediolani 1474, a cura di R. Lippe, London 1899.

1900

G. Fogolari, *Il Museo Settala. Contributo per la storia della coltura in Milano nel secolo XVII*, in «Archivio Storico Lombardo», s. III, v. XIV, 1900, pp. 58-126.

D. Taccone Gallucci, *Monografia di storia calabra ecclesiastica*, Roma 1900.

1901

Anonimo, *Una Madonna di Jacopo Bellini*, in «Rassegna d'Arte», I, 8, 1901, pp. 113-114.

L. Beltrami, *Castiglione Olona*, in «Rassegna d'Arte», I, 1901, pp. 181-183.

P. Marmottan, *Les arts en Toscane sous Napoléon. La princesse Elisa*, Paris 1901.

1902

L. Descalzi, *Storia di Noli dalle origini ai nostri giorni*, Savona 1902.

1903

M. Bryan, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, vol. II, London 1903.

[G. Frizzoni] (a), *Catalogo della Galleria Tadini in Lovere*, Lovere 1903.

G. Frizzoni (b), *Arte retrospettiva: la Galleria Tadini in Lovere*, in «Emporium», XVII, 101, 1903, pp. 343-355.

H. Lapauze, *Procès-verbaux de la Commission générale des arts*..., Paris 1903.

H. Luer, *Kronleuchter und Laternen*, in «Vorbilderheften», 30, Berlin 1903.

P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze 1903.

C. Ricci, *Arte retrospettiva: i dipinti di Jacopo Bellini*, in «Emporium», XVIII, 107, 1903, pp. 345-354.

1904

G. Gronau, *Titian*, London-New York 1904.

P. Molmenti, *La peinture vénetienne*, Firenze 1904.

Mostra dell'antica arte senese. Catalogo generale illustrato, Siena 1904.

C. Ricci, *La cappella detta Sancta Sanctorum nella chiesa di S. Vitale in Ravenna*, in «Rassegna d'arte», IV, 7, 1904, pp. 104-108.

1906

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, vol. XV, Paris 1906.

E. Merra, *La Chiesa e il Convento di San Domenico*, in *Monografie Andriesi*, II, VIII, Bologna 1906, pp. 1-183.

A. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma 1906.

W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906.

A. Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma*, Roma 1906.

1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York 1907.

E. Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, in «L'Arte», X, 5, 1907, pp. 359-361.

F. Notari, *La chiesa di San Pietro in Villore presso S. Giov. d'Asso*, in «Siena monumentale», II, 1907, I, pp. 3-7

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano 1907.

L. Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana. 1300-1500*, Venezia 1907.

1907-1950

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, a cura di U. Thieme e F. Becker, 37 voll., Leipzig 1907-1950.

1908

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy: Umbria, Florence, and Siena from the second to the sixteenth century*, a cura di L. Douglas, 6 voll., London 1903-1914, 3, *The Sienese, Umbrian, & North Italian Schools*, 1908.

U. Gnoli, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo 1908.

V. Lusini, *La basilica di S. Maria dei Servi in Siena*, Siena 1908.

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera con cenno storico di Corrado Ricci*, Bergamo 1908.

C. Ricci, *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni. I. Il libro del Louvre*, Firenze 1908.

H. Voss, *Barbari, Niccolò de'*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, II, Leipzig 1908, p. 464.

1909

C.J. Ffoulkes, R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School. His Life and Works*, London 1909.

G. Fogolari, *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto. I. Lo Pseudo-Boccaccino*, in «Rassegna d'arte», IX, 4, 1909, pp. 61-64.

G. Gronau (a), ad vocem *Bellini, Jacopo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, III, Leipzig 1909, pp. 252-255.

G. Gronau (b), *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld 1909.

N. Rozzi, *Breve monografia di Campli*, Teramo 1909.

W. Suida, *Studien zur lombardische Malerei des XV Jahrhundert*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 2, 1909, pp. 471-495.

1911

G. Gerola (a), *La ricognizione della tomba di S. Giuliano in Rimini*, in «Bollettino d'Arte», V, 1911, pp. 106-120.

G. Gerola (b), *Le stoffe trovate nella tomba di San Giuliano a Rimini*, in «Arte italiana decorativa e industriale», n.s. 8, XX, 1911, pp. 21-22.

D. Prümmer o.p., *Fontes vitae S. Thomae Aquinatis notis historicis et criticis illustratis*, Tolosae 1911.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, VII/I, Milano 1911.

1912

G. Biscaro, *I Solari da Carona*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXXIV, 1912, pp. 61-77.

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-III, a cura di T. Borenius, London 1912.

1913

M. Chini, *Pittori aquilani del '400*, in «Rassegna D'Arte dell'Abruzzo e del Molise», II, giugno 1913.

G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo. Dalle polizze dei banchi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 36-72, 232-259, 483-524.

L. De Schlegel, *Andrea Solario*, Milano 1913.

1914

K. Badt, *Andrea Solario. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Lombardei*, Leipzig 1914.

T. Borenius, recensione a L. De Schlegel, *Andrea Solario*, Milano 1913, in «The Burlington Magazine», XXIV, 131, 1914, p. 298.

1915

W. Bombe, *Studi sulle tovaglie perugine. Rappresentazioni in quadri di maestri italiani*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», I, 1915, pp. 20-24.

R. Longhi, *Battistello*, in «L'arte», XVIII, 1915, pp. 58-75, 130-137.

P. Piccirilli, *Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico*, in «L'arte», XVIII, 1915, pp. 258-271.

L. Testi, *La Storia della Pittura Veneziana. Parte seconda. Il divenire*, Bergamo 1915.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, VII/4, Milano 1915.

1916

T. Borenius, recensione a K. Badt, *Andrea Solario. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Lombardei*, Leipzig 1914, in «The Burlington Magazine», XXIX, 161, 1916, p. 215.

G. Ceci, L'incendio della Catterale di Andria, in «Rassegna Tecnica Pugliese», IX, 1916, pp. 136-141.

C. Costantini, *Aquileia e Grado*, Milano 1916, pp. 90, 116-118.

S. Muratori [O. Fabbri], *Il nimbo quadrato in un affresco bizantino di S. Vitale*, in «Felix Ravenna», 21, 1916, pp. 914-921.

F. Toraldo, *Il Pastorale del Tesoro Vescovile di Tropea*, in «Arte e Storia», VIII, 1916, pp. 18-20.

1917

W. Biehl, *Die Meister von Castel Sardo. Ein Beitrag zur Geschichte der sardischen Malerei im 15. Bes 16. Jahrhundert*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», II, 1917, pp. 118-148.

1918

R. Oldenburg, *Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1918.

1920-1921

M. Marangoni, *Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo*, in «Dedalo», I, (1920), pp. 575-591; II (1921), pp. 647-668.

1922

Carrozze e livree. Il patrimonio artistico del Quirinale, a cura di E. Carnelli e E. Coppola, Milano 1992.

C. Cecchelli, *Litostrati di Aquileia*, in «MemStorFriuli», XVIII, 1922, pp. 1-25.

C. Galassi Paluzzi, *Quattro statue di Ciro Ferri e una tela di Jacopo Zoboli ignorate nella ven. Chiesa del Gesù in Roma*, in *La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola Fondatore della Compagnia di Gesù e San Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente*, Roma 1922, pp. 119-127.

A. Pinetti, *Pitture e sculture nella regione del Lago d'Iseo*, in «La Rivista di Bergamo», I, 6, 1922, pp. 296-300.

1923

L. Descalzi, *Storia di Noli dalle origini ai nostri giorni*, Finalborgo 1923.

G. Goddard King, *Sardinian Painting*, I, *The Painters of the Gold Backgrounds*, Rryn Mawr, Pensylvania, London-New York-Bombay-Calcutta-Madras 1923.

L. e T. Tonini, *Guida storico artistica di Rimini*, Pesaro 1923.

J.-B. Vanel, *Deux livres de comptes du cardinal Fesch, archevêque de Lyon*, Lyon 1923.

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*. I. *From the 6th until the End of the 13th Century*, Den Haag 1923.

1924

H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, I, Paris 1924.

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., Den Haag 1923-1938, 2, *The Sienese School of the 14th Century*, 1924.

1925

A. De Eisner Eisenhof, *Le porcellane di Capodimonte*, Milano 1925.

F. Hermanin, *Il Palazzo di Venezia*, Bologna 1925.

G. Nicodemi, *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925.

F.M. Perkins, *La pittura alla mostra di Montalcino*, in «Rassegna d'arte senese», XVIII, 1925, pp. 50-71.

1926

A. de Hevesy, *A Picture by Nicolo de Barbari in Venice*, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», XLVIII, 1926, p. 206.

C. Galassi Paluzzi, *Le opere di scultura di un pittore romano (Ciro Ferri 1634-1689)*, in «Il Messaggero», 5 giugno 1926, p. 5.

G. Galbiati, *Antichità sud-americane dell'Ambrosiana*, in «Le vie d'Italia e dell'America Latina», 9, 1926, pp. 1027-1030.

A. Joubin, *Catalogue des peintures du Musée Fabre*, Montpellier 1926.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia 1926.

F.M. Perkins, *Un Crocefisso inedito senese*, in «Rassegna d'arte senese», XIX, 1926, pp. 7-10.

1927

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927.

1927-1928

I.C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 voll., Milano-Roma 1927-1928.

1928

W. Arslan, *Relazione di una missione artistica in Basilicata*, in «Campagne della Società Magna Grecia 1926-27», Roma 1928, pp. 81-90.

C. Aru, *Il Maestro di Castelsardo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», I-II (anni 1926-1927), 1928, pp. 27-54.

L. Beltrami, *Cose viste ad uso di amatori d'arte ed affini*, Milano 1928.

G. Galbiati, *Notizie sulle antichità sudamericane del Museo Settala all'Ambrosiana*, in *Atti del XXII congresso internazionale degli americanisti*, I, Roma 1928, pp. 509-520.

A. Métraux (a), *La civilisation matérielles des tribus Tupi-Guarani*, Paris 1928.

A. Métraux (b), *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*, Paris 1928.

L. Planiscig, *Jacopo und Gentile Bellini (neue Beiträge zu ihrem Werk)*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s., II, 1928, pp. 41-62.

M. Tinti, *Il mobilio fiorentino*, Milano 1928.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX/III, Milano 1928.

1929

G. Brusin, *Aquileia, guida storica e artistica*, Udine 1929.

C. Galassi Paluzzi, *Note sull'altare di S. Francesco Saverio nella Chiesa del Gesù*, in «Roma», VII, 1929, pp. 494-498, tav. LXXXVII.

E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

E. Scalzi, *Catalogo dei quadri della Galleria Tadini*, Lovere 1929.

W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, ed. it. *Leonardo e i leonardeschi*, a cura di M.T. Fiorio, Vicenza 2001.

1930

M.E. Blake, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, in «Memoires of the American Accademy Rome», VIII, 1930, pp. 7-159.

A. Maiuri, *Il Diomede di Cuma*, Roma 1930.

F.M. Perkins, *Su alcuni dipinti di Giacomo di Mino del Pellicciajo*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 37 (1930), pp. 243-267.

C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano 1930.

E. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, in «The Burlington Magazine», LVII, 1930, pp. 160-183.

A. Venturi, *La pittura del Quattrocento nell'alta Italia: Lombardia, Piemonte, Liguria*, Bologna 1930.

1931

A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art held in the Galleries of the Royal Academy, Burlington House, catalogo della mostra (Londra, Burlington House, gennaio-marzo 1930), a cura di D.A.R.L. Balniel, K. Clark, I-II, Oxford 1931.

G. Glück, *Van Dyck: des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen*, Stuttgart 1931.

S. Ortolani, *La Crocifissione di S. Domenico Maggiore in Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXV, 1931, pp. 53-64.

A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *La provincia di Bergamo*, Roma 1931.

1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, *A List of the Principal Artists and their Works with and Index of Places*, Oxford 1932 (ed. it. *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1936).

A. Morassi, ad vocem *Foppa*, in *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XV, Milano 1932, pp. 653-654.

A. Oppedisano, *Cronistoria della diocesi di Gerace*, Gerace Superiore 1932.

A.E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, V, London 1932.

E. Tea, *La Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, Roma 1932.

1933

A. Bisacco, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Venezia 1933.

Calabria. Inventario degli oggetti d'arte, a cura di A. Frangipane, II, Roma 1933.

A. Foratti, N. Pevsner, ad vocem *Procaccini, Camillo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933, pp. 413-414.

A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte in Calabria*, Roma 1933.

Italia Sacra. La Cattedrale di Tropea, a cura di A. Galluzzi, Torino 1933.

W. Suida, *Tiziano*, Roma 1933.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1933.

1934

B. Cappelli (a), *Note marginali e aggiunte all'inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», IV, 1934, pp. 104-172.

B. Cappelli (b), *L'Oreficeria medievale in Calabria*, in «Brutium», XIII, n. 3, 1934, pp. 2-5.

A. Lipinsky, *La datazione di lavori di argenteria quattrocentesca di scuola napoletana esistenti in Calabria*, in «Brutium», XIII, n. 6, 1934, pp. 7-8.

A. Morassi, *La galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma 1934.

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, *The Renaissance Painters of Central and Southern Italy*, Den Haag 1934.

1935

E. Modigliani, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano 1935.

G. Morazzoni, *Le porcellane italiane*, Milano 1935.

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVII, Den Haag 1935.

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

A. Lipinsky, *Lo smalto filigranato e i pastorali di Reggio e Tropea*, in «Brutium», XV, 1, 1936, pp. 6-8.

H. Tietze, *Tizian. Leben und werk*, Wien 1936.

1937

L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del Tessile Nazionale, catalogo della mostra (Roma, 1937-1938), a cura di L. Serra, Roma 1937.

C. Lorenzetti, *La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXX, 1937, pp. 417-436.

1938

B. Lossky, *Oeuvres d'art françaises en Yougoslavie*, in *«Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français»*, 1938, p. 184.

1939

A. Beccaria, *Giorgio Morandi*, Milano 1939.

M. Calberg, *Le manteau de plumes dit 'de Montezuma'*, in «Bullettin de la Société des Americanistes de Belgique», 30, 1939, pp. 103-133, estratto.

F. Cardim, *Tratados da terra e gente do Brasil*, introduzione e note di B. Caetano, C. De Abreu e R. Garcia, II ed. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre 1939.

F. Lechi, G. Panazza, *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo della Pinacoteca comunale Tosio-Martinengo, maggio-settembre 1939), Brescia 1939.

G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini. L'architetto di S. Carlo e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939.

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 1939), Torino 1939.

1941

P. Borella, *Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana*, in «Arte Cristiana», XXIX, 7, 1941, pp. 97-107.

1942

E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte», IX, 1942, pp. 164-211.

E. Fiumi, *Aspetti inediti della fabbrica di alabastri di Marcello Inghirami-Fei, 1791-1799*, in «Rassegna volterrana», XIV, 1942, p. 218.

1943

D.G. Shepherd, *The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection*, in «Chronicle of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union», I, 10, 1943, pp. 356-401.

1944

O. Lehmann-Brockhaus, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI, 1942-1944 (1944), pp. 257-428.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Milano 1944.

L. Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Padova 1944.

1945

R. Delogu, *Il "Maestro di Olzai" e le origini della Scuola di Stampace*, in «Studi Sardi», VI, 1945, pp. 5-21.

1945-1947

R. Longhi, *Pittura veneziana '300-'400. Corso universitario. Anni accademici 1945-1947*, Bologna 1945-1947.

1946

Gli atti della visita pastorale di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), a cura di A.G. Roncalli, II.2, Firenze 1946.

Italienische Kunst: Ambrosiana Mailand. Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlung, catalogo della mostra (Lucerna, Kunstmuseum, 6 luglio - 31 ottobre 1946), Luzern 1946.

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.

1947

C. Boselli, *Il Moretto da Brescia, del Gombosi*, in «Arte veneta», 1947, pp. 297-302.

O. Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947.

Museo di Palazzo Venezia, 1. *Dipinti*, a cura di A. Santangelo, Roma 1947.

1948

F. Bologna, *La ricostruzione di un polittico e il "Maestro dei polittici crivelleschi"*, in «Bollettino d'Arte», s. 4, XXXIII, 1948, pp. 367-370.

F. Hermanin, *Il Palazzo di Venezia*, Roma 1948.

Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus – 1800 nach Christus, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus, novembre 1948 - marzo 1949), a cura di C. Baroni e G.A. Dell'Acqua, Zürich 1948.

Mostra celebrativa di Giuseppe Maria Crespi, catalogo della mostra (Bologna, Salone del Podestà, giugno-agosto 1948), a cura di F. Arcangeli e C. Gnudi, prefazione di R. Longhi, Bologna 1948.

Museo di Palazzo Venezia, 1. Dipinti, a cura di A. Santangelo, Roma 1948.

S. Ortolani, *Inediti meridionali del Duecento*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIII, 1948, pp. 295-319.

A. Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti, le decorazioni del Rinascimento in Italia, secoli XV e XVI*, Firenze 1948.

F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milano 1948.

F. Zeri, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 164-167.

1949

G. Carandente, *Dipinti quattrocenteschi in Calabria*, in «Bollettino d'Arte», 1949, pp. 68-60.

E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index*, Firenze 1949.

R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini,* catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno - 5 ottobre 1949), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1949, p. 134.

C. Puerari, *La Madonna col Bambino di Jacopo Bellini (Galleria Tadini - Lovere)*, in «La Rivista di Bergamo», I, 8-9, 1949, pp. 15-16.

1950

R. Causa, *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. 99-110.

G. Lippold, *Griechische Plastik*, München 1950 (Handbuch der Archäologie III/1).

1951

G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano 1951.

V. Lazarev, *Uber eine Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder*, in «Art Studies», VIII, 1951, pp. 3-31.

Mostra didattica del Restauro, catalogo della mostra (Napoli, Museo di San Martino, 20 dicembre 1951 - 10 gennaio 1952), prefazione di B. Molajoli, Napoli 1951.

1952

E. Arslan, Il *Polittico di San Zanipolo,* in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 2, 1952, pp. 127-146.

C. Baroni, S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Milano 1952.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952.

A. Leone, *Renato di Savoia*, Pinerolo 1952.

P. Orlandini, *Kresilas*, in «MemLinc», s. 8, 4, fasc. 5, 1952.

W. e E. Paatz, *Die Kiechen von Florenz*, t. IV, Frankfurt am Main 1952.

P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952.

Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Umbria, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1952.

1953

C. Baroni, S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Firenze 1952.

I. Belli Barsali, *Guida di Lucca*, Lucca 1953.

R. Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone», IV, 47, novembre 1953, pp. 1-44.

1954

G. Beltrutti, *Briga e Tenda. Storia antica e recente*, Bologna 1954.

M. Chini, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954.

A. Lane, *La porcellana italiana*, Firenze 1963 (I ed. London 1954).

V. Lazarev, *Maestro P. e la pittura veneziana del suo tempo*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, pp. 77-89.

«Il Popolo», 33, 26 agosto 1954.

N. Zucchelli, *Capolavori d'arte in Bergamo*, Bergamo 1954.

1955

C. Barile, *Mostra dei paramenti sacri*, in «Liguria», XXII, 11-12, 1955, pp. 21-23.

E. Carli, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Milano 1955.

G.A. Dell'Acqua, *Tiziano*, Milano 1955.

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Salerno, Duomo, 1954-1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.

A. Ottino della Chiesa, *Accademia Carrara*, Bergamo 1955.

A. Wilson Frothingham, *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*, New York 1955.

1956

E. Arslan, *Vicenza: Le chiese*, Roma 1956.

G. Brusin, *Aquileia e Grado. Guida storico-artistica*, Padova 1956.

G. Mariacher, *Croci dipinte veneziane del '300*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, pp. 101-120.

G. Martelli, *Chiese monastiche calabresi del sec. XV*, in «Palladio», 6, 1956, pp. 44-47.

F. Mazzini, *Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1956.

R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico Internazionale e gli inizi del Rinascimento. Lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-56*, Bologna 1956.

K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. Volume II. Italian Schools,* Oxford 1956.

XXVIII Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1956.

1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Venetian School*, I-II, London 1957.

L. Gallina, *L'Accademia Tadini in Lovere*, Bergamo 1957.

F.L. May, *Silk Textiles of Spain. Eight to Fifteenth Century*, New York 1957.

F. Mazzini, *La pittura del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, VIII, Milano 1957, pp. 565-655.

G. Pischel Fraschini, *Pinacoteca Ambrosiana*, Bergamo 1957.

T. Scialoja *et al.*, *Documenti di una nuova figurazione*, in «l'esperienza moderna», 2, agosto-settembre 1957, pp. 24-33.

1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), introduzione di G.A. Dell'Acqua, Milano 1958.

G. Delogu, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958..

C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, XII.II, Cambridge 1958.

M. Praz, *La casa della vita*, Milano 1958.

1958-1959

M. Rothlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2, 1958-1959, pp. 41-89.

1959

J. Ainaud de Lasarte, *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artistica*, in *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Cagliari, 8-14 dicembre 1957), Madrid 1959, pp. 637-645.

J. Bialostocki, *"Opus quinque dierum", Dürer's 'Christ Among the Doctors' and its Sources*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22, 1/2, 1959, pp. 17-34.

T. Pignatti, *Pittura veneziana del Quattrocento*, Bergamo 1959.

Pittura lombarda del Quattrocento, a cura di A. Ottino della Chiesa, Bergamo 1959.

1960

G. Carandente, *Il Museo Civico di Teramo. La Pinacoteca*, Roma 1960.

T. Foffano, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso*, in «Italia medioevale e umanistica», III, 1960, pp. 153-187.

C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, trad. di B. Garufi, Milano 1960.

G. Morazzoni, S. Levy, *Le porcellane italiane*, Milano 1960.

IV Mostra di restauri, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1960), a cura di B. Molajoli, R. Causa e S. Augusti, Napoli 1960.

E.B. Redigonda, ad vocem *Agni, Tommaso da Lentini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, pp. 445-447.

F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960.

1961

L'Egitto antico nelle collezioni dell'Italia Settentrionale, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico 31 ottobre - 3 dicembre 1961), a cura di S. Curto, Bologna 1961.

A. Lipinsky, *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, in «Almanacco Calabrese», XI, 1961, pp. 29-50.

E. Meyer, *Der gotische Kronleuchter in Stans. Ein Beitrag zur Geschichte der Dinaderie*, in *Festschrift Hans R. Hahnloser. zum 60. Geburstag 1959*, a cura di E.J. Beer, P. Hofer e L. Mojon, Basel 1961, pp. 151-184.

T. Pignatti, *Mobili italiani del Rinascimento*, Milano 1961.

R. Tardy, *La pendule française des origines à nos jours*, I, Paris 1961.

A. Trapé, E. Croce, ad vocem *Agostino Aurelio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 428-600.

1962

E. Arslan, *Studi Belliniani*, in «Bollettino d'Arte», XLVII, 1962, pp. 40-58.

F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda 1962 (ed. Roma 1978).

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962 (II ed. Firenze 1982).

Colnaghi, pubblicità in «The Burlington Magazine», marzo 1962.

D. Corsi, *Regesto del carteggio privato dei principi Elisa e Felice Baciocchi. Archivio di Stato di Lucca*, Roma 1962.

R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962.

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia 1962.

G. Incisa Della Rocchetta, *Del ciborio di Ciro Ferri alla Vallicella*, in «L'oratorio di S. Filippo Neri», XIX, 1962, pp. 1-6.

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der Letzen Medici: 1670-1743*, München 1962.

C. Lonzi, *Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, gennaio-febbraio 1962), Torino 1962.

F. Russoli, *50 capolavori dell'Accademia Carrara*, Bergamo 1962.

1963

E. Arslan, *Vincenzo Foppa*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 929-948.

A. Ballarin, *Un quadro trascurato del Moretto a Stoccolma*, in «Arte lombarda», 1963, pp. 157-160.

L. Bertacchi, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia*, in «*Aquileia Nostra*», XXXIV, 1963, cc. 19-84.

C. Brandi, *Burri*, Roma 1963.

R. Cipriani, *I dipinti*, in R. Cipriani, G.A. Dell'Acqua, F. Russoli, *La cappella Portinari in Sant'Eustorgio*, Milano 1963, pp. 109-129.

F. Fernandes, *Organização Social dos Tupinambá*, São Paulo 1963.

C. Lonzi, *Dipinti di Cy Twombly*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, 14 maggio - 15 giugno 1963), Torino 1963.

Mobili e ambienti italiani dal gotico al floreale, a cura di C. Steiner e R. Del Puglia, 2 voll., Milano 1963.

P. Torriti, *Il Palazzo Reale di Genova e la sua galleria*, Genova 1963.

W. Vizthum, recensione a G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (Firenze 1962), in «Master Drawings», I, n. 2, 1963, pp. 49-51.

1963-1982

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982, voll. I-IV.

1964

G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964.

R. Levi Pisetsky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1964, 4 voll.

R. Mormone, *Un Battistello inedito*, in «Napoli nobilissima», III s., III, 1963-1964 (1964), pp. 136-140.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.

L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964, ed. Torino 1989.

1965

E. Bassi, ad vocem *Basaiti, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1965, pp. 53-55.

J. Bean, F. Stampfle, *Drawings from New York Collections, I, The Italian Renaissance,* New York 1965.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965.

V. Lasareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 17-31.

U. Schmitt, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1965, pp. 708-712.

G.C. Sciolla, *Un affresco di Gian Giacomo da Lodi a Vercelli?*, in «Archivio Storico Lodigiano», XV, 1967, pp. 24-30.

B. Severn, *Hand in Glove*, New York 1965.

S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965.

F. Valcanover, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Le muse. Enciclopedia di tutte le arti*, II, Novara 1965, p. 168.

1966

V. Barale, *Il principato di Masserano e il marchesato di Crevacuore,* Biella 1966.

E. Cazzani, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milano 1966.

L. Cogliati Arano, *Andrea Solario*, con prefazione di E. Arslan, Milano 1966.

J.D. Crowley, O.S. Teague, J.W. Lowe, *A Three Dimensional Approach to Solubilit*, in «Journal of Paint Technology», 38, 1966, 496, pp. 269-280.

W.F. Volbach, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano 1966.

1967

Alberto Burri, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 9 giugno - 23 luglio 1967), testo di B. Krimmel, Rotterdam 1967.

Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. X Settimana dei Musei, catalogo della mostra (Roma, Sala di Santa Marta, 2-9 aprile 1967), Roma 1967.

Basilicata - Calabria, Milano 1967 (II ed.; Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 21).

G.A. Dell'Acqua, *I dipinti e le sculture*, in *L'Ambrosiana*, a cura di A. Paredi, G.A. Dell'Acqua e L. Vitali, Milano 1967, pp. 69-100.

M. Liverani, ad vocem *Martino*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, coll. 1248-1291.

A. Ottino della Chiesa, *Accademia Carrara*, Bergamo 1967.

R. Roli, 1967, *Donato Creti*, Milano.

G. Roschini, C. Balic, A. Raes *et al*., ad vocem *Maria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, coll. 814-962.

C.A. Willemsen, D. Odenthal, *Calabria. Destino di una terra di transito*, Roma-Bari 1967 (II ed. integrale Roma-Bari 1990).

1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, 3 voll., 1, *Central Italian and North Italian Schools*, New York 1968.

P. Cannata, ad vocem *Sebastiano*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 786-789.

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi* (1929), riedito in *Opere complete. Me pinxit e Quesiti caravaggeschi*, IV, Firenze 1968, pp. 97-143.

E.A. Maser, *Gian Domenico Ferretti*, Firenze 1968 (Raccolta pisana di saggi e studi, n. 23).

M. Moretti, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1968.

J.P. Teas, *Graphic analysis of Resin Solubilities*, in «Journal Paint Technology», 40, 1968, 516, pp. 19-25.

J.R.J Van Asperen de Boer, *Infrared Reflectography: a Method for the Examination of Paintings*, in «Applied Optics», 7, 1968, 9, pp. 1711-1714.

1969

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969.

C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in F. Barreca *et al.*, *Sardegna*, Milano 1969, pp. 133-364.

G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856 (ed. 1969).

O. Morisani, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Napoli-Cava de' Tirreni 1969, pp. 575-663.

M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969.

R. Pallucchini, *Tiziano*, I, Firenze 1969.

La Pinacoteca Ambrosiana, catalogo a cura di A. Falchetti, saggi di A. Paredi, G.A. Dell'Acqua e L. Vitali, Vicenza 1969.

G.A. Scalzi, *La Galleria Tadini. Lovere*, Lovere 1969.

C. Thiem, *Neubestimme italienische Zeichnungen in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Wuttemberg», VI, 1969, pp. 201, 204-205.

V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, Vercelli 1969.

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London 1969.

1970

A. Lipinsky, *L'arte orafa nella Napoli aragonese. I - Le ferule vescovili di Potenza, Tropea, Reggio Calabria e Troina*, in «Napoli nobilissima», IX, 1970, pp. 24-33.

V. Meneghin, *Un grande artista del Rinascimento giudicato da alcuni illustri contemporanei*, in «Ateneo Veneto», VIII, 1970, pp. 255-261.

S. Moschini Marconi, *Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII e XIX*, Roma 1970.

1971

V. Brosio, *Il mobile italiano*, Roma 1971.

M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano 1971.

Disegni di manieristi lombardi, a cura di G. Bora, introduzione di A.M. Brizio, presentazione di A. Paredi, Vicenza 1971.

K. Erdmann, *Avori*, in H.R. Hahnloser, *Il Tesoro di San Marco*, II, Firenze 1971, p. 119.

G. Foti, *L'attività archeologica in Calabria*, in *Taranto nella civiltà della Magna Grecia*, atti del X convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-11 ottobre 1970), a cura di P. Romanelli, Napoli 1971, pp. 503-516.

J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Milano 1971.

M. Moretti, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma 1971.

D.I. Owen, *Archeosub nello Stretto di Messina*, in «Magna Grecia. Rassegna di archeologia, storia, arte, attualità», VI, 9-10, 1971, pp. 6-8.

M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1971 (I ed. 1970).

1972

E. Barillaro, *Calabria. Guida artistica e archeologica*, Cosenza 1972.

L. Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in «Bollettino d'Arte», 57 (1972), pp. 73-77, 75; ristampa in L. Bellosi, *"I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, in «Prospettiva», 121/124, 2006, pp. 309-13, 308-309.

R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco*, in *Storia di Napoli*, V/2, Napoli 1972, pp. 915-994.

Decorazione scultoreo-architettonica altomedioevale in Abruzzo, a cura di M. Moretti, Roma 1972.

R.L. Feller, *The Relative Solvent Power Needed to Remove Various Aged Solvent Type Coating,* in *Preprints of the IIC Congress, Lisbon*, London 1972, pp. 201-207.

S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, 2 voll., Recklinghausen 1972.

A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in «L'arte», 18-19, giugno-dicembre 1972, pp. 54-90.

F. Stazzi, *L'arte della ceramica. Capodimonte*, Milano 1972.

R. Tardy, *Dictionnaire des horlogers français*, II, Paris 1972.

1973

J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1973.

Ch.N.L. Broke, R.H. Pinder-Wilson, *The Reliquary of Saint Petroc and the Ivoires of Norman Sicily*, in «Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity», CIV, 1973, pp. 261-305.

E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973.

C. Goggi, *Storia dei Comuni e delle parrocchie della diocesi di Tortona*, Tortona 1973.

E. Milesi, *Documenti di architettura rococò in Sardegna: l'altare maggiore della parrocchiale di Tuili*, in «Studi Sardi», XXIII, 1973, pp. 289-300.

J. Montagu, *A Bozzetto in bronce by Ciro Ferri: for Lise Lotte Möller in the occasion of her sixtieth birthday*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», XVIII, 1973, pp. 119-124.

R. Roli, *Drawings by Donato Creti: Notes or a Chronology,* in «Master Drawings», XI, I, 1973, pp. 29, 32.

A. Scotti, in *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano 1973, p. 39, n. 167, tav. 167.

M.W. Stoughton, *The paintings of Giovanni Battista Caracciolo*, tesi di dottorato, University of Michigan, a.a. 1973.

A.P. Valerio, *Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in «Paragone», 279, maggio 1973, pp. 32-53.

1974

B. Andreae, *Die römischen Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga*, in B. Conticello, F. Andreae, *Die Skulpturen von Sperlonga*, Berlin 1974 (Antike Plastik, 14), pp. 63-110.

B. Bonario, *Marco Basaiti: a Study of the Venetian Painter and a Catalogue of his Works*, Ph. D., University of Michigan 1974.

D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.

U. Mende, *Nurnberger Aquamanilien und verwandte Gussarbeiten um 1400*, in «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1974, pp. 8-25.

G.L. Nicola, *Una tomba dimenticata di Assiut: nota sul recupero degli strappi con iscrizione*, in «Oriens Antiquus», XIII, 1974, pp. 50-52.

A. Roccati, *Una tomba dimenticata di Assiut*, in «Oriens Antiquus», XIII, 1974, pp. 41-50.

1974-1976

Il Museo Stibbert a Firenze, a cura di G. Cantelli, 2 voll., Milano 1974-1976.

1975

Acquisizioni 1960-1975, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 18 dicembre 1975 - 25 gennaio 1976), Napoli 1975.

Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco, a cura di C. Alberici, Milano 1975.

E. e C. Catello, *L'Oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava dei Tirreni 1975.

A. Ceccarelli, *Nota sul complesso monumentale di S. Francesco d'Assisi*, in M.P. Di Dario, *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cava dei Tirreni 1975, pp. 23-30.

S. Colombo, *L'arte del mobile in Italia*, Milano 1975.

I. Corridoni, *La Comunità di Roccalbegna*, Pitigliano 1975.

M.P. Di Dario, *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cava dei Tirreni 1975.

R.L. Feller, M. Curan, *Changes in Solubility and Removability of Varnish Resins with Age,* in «Bulletin of the American Institute for Conservation», 15, 1975, 2, pp. 17-48.

M.L. Gatti Perer, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, in «Arte Lombarda», 42-43, 1975, pp. 11-66.

W.H. Gourdin, W.D. Kingery, T*he beginnings of pyrotechnology: Neolithic and Egyptian lime plaster*, in «Journal of Field Archaeology», 2, 1975, 1-2, pp. 133-150.

Recuperi e nuove acquisizioni. Torino, Galleria Sabauda, a cura di M. Viale Ferrero e G. Romano, Torino 1975.

V. Rubiu, *Alberto Burri*, Torino 1975.

Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975), Roma 1975.

1975-1976

D. Venturo Rubini, *Rassegna Archeologica,* in «Altamura. Rivista storica, bollettino dell'ABMC», 17-18, 1975-1976, pp. 169-171.

1976

R. Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, I, London 1976.

U. Franzoi, D. Di Stefano, *La chiese di Venezia*, Venezia 1976.

Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna; Varallo, Pinacoteca, San Marco, Santa Maria delle Grazie, Sacro Monte; Biella, Museo civico, San Sebastiano, giugno-settembre 1976), Vercelli 1976.

M. Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi's "Jupiter among the Corybantes"*, in «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 464-472.

Palazzo Reale, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1976.

B. von Ragué, *A History of Japanese Lacquerwork*, Toronto-Buffalo 1976.

1977

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il cattolico*, Napoli 1977.

S. Coppa, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977, pp. 143-144.

Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, ottobre - dicembre 1977), a cura di M. Giannatiempo, Roma 1977.

G. Gentile, *Documenti per la storia della cultura figurativa in Valle di Susa*, in *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, a cura di G. Romano, Torino 1977, pp. 43-139.

M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977.

M. Miele, *La basilica di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli 1977.

A. Mottola Molfino, *L'arte della porcellana in Italia*, 2 voll., Busto Arsizio 1977.

R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

A. Scotti, *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, in «Bollettino del centro di studi di architettura A. Palladio», XIX, 1977, pp. 221-250.

L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, I. *1913/1947*; II. *1948/1964*, Milano 1977 (II ed. Milano 1983).

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano 1977.

1978

Gesamtkatalog der Wiegendrucke, VIII, Stuttgart-Berlin-New York 1978.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.

J.A. Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century*, Ph. D., New York, New York University 1978.

R. Muhe, H.M. Voegl, *Horloges anciennes. Manuel des horloges de table, des horloges murales et des pendules de parquet européennes*, Friburg 1978.

W. Prohaska, *Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXIV, 1978, pp. 153-269.

M. Rotili, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978.

1979

R. Barthes, *Sagesse de l'Art*, in *Cy Twombly. Paintings and Drawings 1954-1977*, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum of American Art, 10 aprile - 10 giugno 1979), a cura di D. Whitney, Boston 1979, pp. 9-23.

A. Busignani, R. Bencini, *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze 1979.

R. Middione, *Da Federico II a Roberto d'Angiò: continuità e mutamenti di un'esperienza artistica,* in *Cultura Materiale Arti e Territorio in Campania*, 14, in «La Voce della Campania», VII, 9, 6 maggio 1979, pp. 231-246.

L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di storia e arte*, Bergamo 1979.

U. Scerrato, *Gli avori*, in F. Gabrielli, U. Scerrato, *Gli arabi in Italia. Cultura contatti e tradizioni*, Milano 1979, p. 447-472.

B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog II. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts V. Chr.*, a cura di K. Vierneisel, München 1979.

N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, New York-London 1979

1979-1980

Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte; Palazzo Reale; Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes; Museo Nazionale di San Martino; Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), 2 voll., Firenze 1979-1980.

1980

Basilicata - Calabria, Milano 1980 (IV ed.; Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 21).

L. Bertacchi, *Architettura e mosaico*, in *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Milano 1980, pp. 97-336.

N. Dacos, *Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance: études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome 1980, pp. 61-99.

E. Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, Milano 1980.

H. Macandrew, *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings. Volume III. Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980.

M.L. Nava, *Stele daunie*, Firenze 1980.

P. Orlandini, *Figura umana e motivi antropomorfi sulla ceramica enotria*, in *Studi in onore di F. Rittatore*, II, Como 1980, pp. 309-317.

M. Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

L. Pani Ermini, *Decorazione architettonica e suppellettile liturgica in Abruzzo nell'Alto Medioevo*, in *L'Architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, atti del XIX congresso di storia dell'architettura (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), 2 voll., L'Aquila 1980, I, pp. 67-76.

Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, introduzione di U. Middeldorf, coordinamento di M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze 1980.

F. Trevisani, *Giovanni Battista Negroni committente dell'altare di S. Francesco Saverio al Gesù di Roma*, in «Storia dell'arte», 38/40, 1980, pp. 361-369.

1980-1981

P. Marandel, *The Death of Camille, Guillaume Lethière and the 1785 Prix de Rome*, in «Antologia di belle arti», 1980-1981, pp. 12-17.

1981

F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino 1981.

Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981 - 31 gennaio 1982), a cura di G. Cantelli, Roma 1981.

U. Baldini, *Teoria del restauro*, II, Firenze 1981.

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, ed. *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint Pierre de Salerne 1998.

G. Brusa, *Orologi meccanici*, in *Museo Poldi Pezzoli. Orologi, oreficerie*, Milano 1981, pp. 131-264.

M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari 1981.

R. Cannatà, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in «Storia dell'arte», XLI-XLIII, 1981, pp. 51-75.

La chiesa di S. Pietro in Villore ed altre emergenze architettoniche del territorio di S. Giovanni d'Asso, Siena s.d. [1981].

C.J. Eiseman, *The Porticello Shipwreck. A Mediterranean Merchant Vessel of 415-385 B.C.*, Diss. (Philadelphia 1979), Ann Arbor 1981.

M.S. Frinta, *Raised Gilded Adornment in the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in «Gesta», XX, 2, 1981, pp. 333-347.

The Great Japan Exhibition. Art of the Edo Period 1600-1868, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, parte I: 24 ottobre - 20 dicembre 1980; parte II: 28 dicembre 1981 - 21 febbraio 1982), a cura di W. Watson, London 1981.

A. Grelle, *Arte in Basilicata*, Roma 1981.

L. Laurencich Minelli, S. Ciruzzi, *Antichi oggetti americani nelle collezioni del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze: due mantelli di penne dei Tupinamba (Nota I)*, in «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», CXI, 1981, pp. 121-142.

D. Liscia Bemporad, A. Guidotti, *Un parato della Badia Fiorentina*, Firenze 1981.

V. Montefusco, ad vocem *Johann August Nahl*, in *Antiquariato. Enciclopedia delle Arti decorative*, III, Milano 1981, p. 992.

I. Moretti, R. Stopani, *Romanico senese*, Firenze 1981.

Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. II. 1981, catalogo della mostra (Siena, 1981), Genova 1981.

S. Pasi, *Pitture ad affresco pretrecentesche nel Ravennate*, in «Felix Ravenna», s. IV, 121-122, 1981, pp. 157-202.

Tessuti italiani del Rinascimento: collezioni Franchetti Carrand, Museo Nazionale del Bargello, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, 24 settembre 1981 - 10 gennaio 1982), a cura di R. Bonito Fanelli e P. Peri, Firenze 1981.

1981-1982

L. Pellicer, *Le peintre F.X. Fabre*, tesi di laurea, Université Paris IV, Faculteé de lettres, a.a. 1981-1982.

1982

A. Brunetti, *Manfredino e Franceschino Boxilio*, in A. Brunetti, G. Pessini, *Gente di Castelnuovo*, Castelnuovo Scrivia 1982, pp. 115-153.

R. Cannatà, *La croce di Alvito*, in *Antologia di restauri*, Roma 1982, pp. 15-17.

G.V. Castelnovi, *I dipinti*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, Genova 1982, p. 64.

V. Cumming, *Gloves*, London 1982.

A. Dalerba, in A. Brunetti, G. Pessini, *Gente di Castelnuovo*, Castelnuovo Scrivia 1982, p. 122.

S. Diebner, *La scultura*, in «Saepinum», 1982, pp. 209-217.

M.T. Fiorio, *Leonardeschi in Lombardia*, Milano 1982.

H.P. Lochner, *Ein gotischer Tabernakelkronleuchter. Aufbau und Konstruktion*, in «Kunst und Antiquitaten. Zeitschrift fur Kunstfeunde, Sammler und Museen», 5, 1982, pp. 47-57.

V. Markova, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'URSS (I)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 13, 1982, pp. 9-31.

C. Mattusch, *The Berlin Foundry Cup: The Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C.*, in «American Journal of Archaeology», 84, 1982, pp. 435-444.

A. Mottola Molfino, *Storia del Museo*, in *Catalogo del Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di M. Natale, Milano 1982, pp. 15-61.

M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano, catalogo della mostra (Lon-

dra, Royal Academy of Arts, 30 settembre - 15 dicembre 1982), Napoli 1982.

U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*, Milano 1982.

Saepinum. Museo documentario dell'Altilia, a cura di M. Matteini Chiari, Campobasso 1982.

1983

A. Aimi, *Il Museo Settala: i reperti americani di interesse etnografico*, in «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», CXIII, 1983, pp. 167-186.

A. Aimi, L. Laurencich Minelli, *Alcuni reperti di interesse americanistico*, in V. De Michele *et al.*, *Il Museo di Manfredo Settala*, Milano 1983, pp. 20-23.

L. Bertacchi, *Il problema dei mosaici nel Museo Archeologico Nazionale di Aquieia. Ricostruzione di una scheda: Il mosaico rappresentante il ratto di Europa*, in *I Musei di Aquileia. Preistoria - Architettura - Scultura - Musaici - Collezioni fuori sede*, Udine 1983 (Antichità Altoadriatiche, 23), pp. 209-226.

L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del '400*, Milano 1983.

M.P. Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, in *Itinerari per la Calabria*, a cura di M.P. Di Dario Guida, Roma-Vicenza 1983, pp. 197-232.

F. Fiori, *Giuseppe Tosi, detto il Cuzzio*, in «Novarien», 13, 1983, scheda fuori testo.

O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983.

D. Rosand, *Tiziano*, Milano 1983.

N. Spinosa, *Le porcellane di Capodimonte*, Milano 1983.

L. Tacchella, *La visita apostolica di Niccolò Mascardi alla Diocesi di Noli nell'anno 1585*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», n.s., XXXVIII, 3-4, 1983, pp. 11-31.

Tessuti serici italiani 1450-1530, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 marzo - 15 maggio 1983), a cura di C. Buss e G. Butazzi, Milano 1983.

1983-1987

M.G. Massafra, *Riguardo ad alcuni cassoni conservati nel Museo di Palazzo Venezia in Roma*, in *Legno nel restauro e restauro del legno*, atti del congresso nazionale (Firenze, 30 novembre - 3 dicembre 1983), a cura di G. Tampone, 2 voll., Milano 1983-1987, pp. 287-298.

1984

V. Belloni, *Le bombe del Re Sole sul palazzo di Filippo Spinola*, in «La Casana», 3, 1984, pp. 42-49.

Burri, catalogo della mostra (Milano, Brera 2, Palazzo Citterio, 1984), a cura di C. Pirovano, Milano 1984.

B. du Mortier, *De handschoen in de huwelijkssymboliek van de zeventiende eeuw*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XXXII, 4, 1984, pp. 189-201.

P. Fiorentino, M. Marabelli, M. Micheli, *Indagini e intervento di conservazione sui reperti bronzei di Porticello*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXIX, 24, 1984, pp. 15-24.

N. Forti Grazzini, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Arazzi,* Milano 1984.

J. Garms, *Der Bilderzyklus des 18. Jahrhunderts im Dom von Pisa*, in «Römische historische Mitteilungen», XXVI, 1984, pp. 431-452.

C. Morigi Govi, *Il Museo Civico del 1871*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 1° dicembre 1984 - 4 marzo 1985), a cura di C. Morigi Govi e G. Sassatelli, Bologna 1984, pp. 259-267.

Mvsævm Septalianvm, una collezione scientifica nella Milano del Seicento, catalogo della mostra (Milano, 1984), a cura di A. Aimi, V. De Michele e A. Morandotti, Firenze 1984.

E. Paribeni, *Le statue bronzee di Porticello*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXIX, 24, 1984, pp. 1-14.

K. Petersen Stemann, A. Sommer-Larsen, *Cleaning of early feather garments from South America and Hawai*, in *ICOM Committee for Conservation. 7th Triennial Meeting* (Copenhagen, 10-14 settembre 1984), Paris 1984, pp. 84.3.13-84.3.16.

Il principato napoleonico dei Baciocchi (*1805-1814*). *Riforma dello Stato e società*, catalogo della mostra (Lucca, Museo di Palazzo Mansi, 9 giugno - 11 novembre 1984), Lucca 1984.

R. Roli, ad vocem *Crespi. Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 710-718.

1985

R. Azuar, *Castillo de la Torre Grossa (Jijona)*, Diputación Provincial de Alicante, Museo Arqueológico Provincial, Alicante, 1985.

M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in «Paragone», XXXVI, 419-421-423, pp. 113-123.

J.-P. Cuzin, *Jacques Sablet o la pittura del tempo che scorre*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 1-7.

R.L. Feller, N. Stolow, E.H. Jone, *On Picture Varnishes and their Solvents, Revised and Enlarged Edition*, Washington 1985.

Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815), catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985.

G.A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

M. Griffo, *Il mobile del Settecento. Altri paesi europei*, Novara 1985 (Documenti d'Antiquariato).

Guida di Bergamo del Conte Girolamo Marenzi, Ms. Biblioteca Civica, Bergamo 1824, edizione critica a cura di C. Solza, Bergamo 1985.

T. Hetzer, *Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintorettos*, Stuttgart 1985.

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, II, New Haven-London 1985.

S. Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in «Paragone», XXXVI, 1985, pp. 73-81.

C. Spantigati, *La "scoperta" ottocentesca dei Boxilio e qualche proposta di rinnovata lettura*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino 1985, pp. 103-127.

Tessuti preziosi del Giappone: Kinran, Shokko-nishiki, Kinsha, secoli 16.-19. Storia, tecniche, analisi, restauro, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte orientale Edoardo Chiossone, 30 maggio - 15 settembre 1985), Genova 1985.

A. van de Sandt (a), *La fortuna critica di un errore*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 19-24.

A. van de Sandt (b), *Jacques Sablet*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 25-39.

G. Viroli, *La collezione Pedriali nella Pinacoteca Civica di Forlì*, Forlì 1985.

A. Zanni, *Giuseppe Speluzzi restauratore*, in *'Fatti come nuovi'. Restauri di oggetti d'arte applicata nel Museo Poldi Pezzoli, catalogo della mostra* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 ottobre 1985 - 12 gennaio 1986), a cura di M.T. Balboni Brizza, A. Mottola Molfino e A. Zanni, Firenze 1985, pp. 14-17.

M.A. Zilocchi, *San Raffaele*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1985, pp. 226-229.

1986

G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, in «Prospettiva», 46, 1986, pp. 57-65.

A. Aimi, E. Bassani, *Mirabilia orbis*, in «Kos», 3, 1986, 24, pp. 39-53.

L'antica diocesi di Noli. Aspetti storici e artistici, Genova 1986 (Quaderni del catalogo dei Beni Culturali, n. 4).

S.J. Barnes, *Van Dyck in Italy*, Ph.D. dissertation, New York University 1986.

D. Cabona, A. Gardini, O. Pizzolo, *Nuovi dati sulla circolazione delle ceramiche mediterranee dallo scavo di Palazzo Ducale a Genova*, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo Occidentale*, Firenze 1986, pp. 453-481.

M. Chirico De Biasi, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, 1987, p. 579.

M. Cozzi, *Alabastro*, *Volterra dal Settecento all'Art déco*, Firenze 1986.

P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, vol. II, pp. 461-512 (I ed. in *La pittura in Italia. Le origini*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 395-446).

Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinandea. 1743-1806, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 19 dicembre 1986 - 30 aprile 1987), a cura di A. Carola Perrotti, Napoli 1986.

Restauri a Venezia. 1967-1986. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia. 14, Venezia 1986.

M. Trionfi Honorati, *Tarsie ed intagli rinascimentali*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, 1986, pp. 211-217.

1987

[Anonimo], ad vocem *Foppa, Vincenzo*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, pp. 624-625.

F. Barbone Pugliese, *Schede*, in *Ferrandina. Recupero di una identità culturale*, catalogo della mostra (Ferrandina, maggio-luglio 1987), Galatina 1987, pp. 257-261, 279-282, 343-361.

D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milano 1987.

G.V. Castelnovi, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. I, *Dagli inizi al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 73-160.

I. Corridoni, A. Santioli, *L'Amiata. Turismo, Storia, Arte*, Siena 1987.

R. De Gennaro, *Velluti operati del XV secolo col motivo 'de' camini'*, Firenze 1987.

M. Dell'Omo, *Fra Settecento e Ottocento. Antologia di pittura locale. Il cantiere di San Gaudenzio*, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 321-325.

C.J. Eiseman, B.S. Ridgway, *The Porticello Shipwreck: A Mediterranean Merchant Vessel of 415-385 B.C.*, College Station 1987.

W. Endrei, *Les Etoffes dites de Pérouse, leurs antécédents et leurs descendance*, in «Bullettin du Centre International d'Etude des Textiles Anciens», LXV, 1987, pp. 61-68.

K.H. Esser, *Höchster Porzellan*, Koenigstein im Taunus 1987.

M. Frinta, *Searching for an Adriatic Painting Workshop with byzantine Connection*, in «Zograf», XVIII, 1987, pp. 12-20.

M.L. Gatti Perer, *Il Maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'Umanesimo lombardo. Con una nota sul restauro dell'Oratorio di S. Margherita*, in «Arte Lombarda», 80-81-82, 1987 (*Masolino, Castiglione Olona e la Lombardia*), pp. 207-245.

F.G. Lo Porto, *Altamura nella civiltà della Peucezia*, in «Bollettino di Numismatica», VIII, 1987, pp. 25-40.

P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze 1987.

M. Natale, *La pittura lombarda nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, Milano 1987, pp. 72-98.

F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, ed. cons. Venezia 1987, II, pp. 446-477.

A. Perissa Torrini, *Disegni del Figino*, Milano 1987.

Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema, a cura di M. Gregori, Milano 1987.

Puglia Basilicata Calabria, in *Museo Italia*, 9, a cura di M.L. Casanova, Milano 1987.

D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'Iconographie et de la Spiritualité (XIII^e^-XVI^e^ siècles)*, Paris-Roma 1987.

B. Santi, *Il Monte Amiata. Itinerario storico-artistico*, Genova 1987.

Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena: 1250-1450, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987), Firenze 1987.

J. Shell, *Documenti*, in D.A. Brown, *Andra Solario*, Milano 1987, pp. 290-296.

1988

M. Bartoletti, *Pancalino* (scheda biografica), in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, vol. II, Milano 1988, p. 791.

F. Boggero, *La pittura in Liguria nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, vol. I, Milano 1988, pp. 19-36.

G. Bora, *Maniera 'idea' e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459-461-463, maggio-luglio-settembre 1988, pp. 13-38.

M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 9-80.

M. Calvesi, C. Spadoni, M.G. Tolomeo Speranza, *XL Premio Michetti. L'astrattismo vissuto e i suoi maestri italiani degli anni Cinquanta*, Francavilla a Mare 1988.

V. Caprara, ad vocem *Deleidi Luigi detto il Nebbia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988 (on line).

E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988.

G. Fossaluzza, ad vocem *Jacopo Bellini*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 270-271.

Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno - 2 ottobre 1988), a cura di P. Amato, Roma 1988.

W.D. Kingery, P.B. Vandiver, M. Prickett, *The beginnings of pyrotechnology, part II: Production and use of lime and gypsum plaster in the Pre-Pottery Neolithic Near East*, in «Journal of Field Archaeology», 15, 1988, 2, pp. 219-244.

E. Larsen, *The Painting of Anthony van Dyck*, Freren 1988.

M. Lucco, ad vocem *Basaiti*, in *La pittura italiana. Il Cinquecento*, II, a cura di G. Briganti, Milano 1988, p. 638.

C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg 1988.

G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI–XIV*, aggiornamento scientifico e bibliografia di F. Gandolfo, Roma 1988.

I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, giugno-settembre 1988), a cura di G. Scarabello *et. al.*, Venezia 1988.

B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, I, Firenze 1988 (Dizionari terminologici, 4).

A. Morgan, K. Oberhuber, J. Bober, *The Famous Italian Drawings at the Fogg Art Museum in Cambridge*, Milano 1988.

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535, Milano 1988.

E. Ragusa, *Arazzi a Torino: la collezione della Galleria Sabauda*, in «Bollettino d'arte», LII, 1988, pp. 43-66.

A. Roccati, *Testi religiosi e funerari del II millennio a.C.*, in *Museo Egizio di Torino, Civiltà degli Egizi. Le credenze religiose*, Torino 1988, pp. 128-145.

Segni figurativi del culto Eucaristico e Mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria-Bova, Roma 1988 [ma 1989].

C. Shimizu, *Lacche giapponesi*, Milano 1988.

Le stele della Daunia. Dalle scoperte di Silvio Ferri agli studi più recenti, a cura di M.L. Nava, Milano 1988.

S. Wolf Green, P.S. Storch, *An Evaluation of Feather Cleaning Techniques*, in *The Care and Preservation of Ethnological Materials*, a cura di R. Barclay *et al.*, Ottawa 1988, pp. 31-36.

1988-1989

A. Markham Schulz, *Cristoforo Solari at Venice: Facts and Suppositions*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 309-316.

A.E. Wardwell, *Panni Tartarici: Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries)*, in «Islamic Art», III, 1988-1989, pp. 95-173.

1989

Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo - 25 giugno 1989), a cura di G.G. Bertelà e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1989.

L. Attardi, *La Scuola di San Pasquale Baylon a Venezia*, in «Arte veneta», 42 (1988), 1989, pp. 157-162.

A. Ballarin, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, Torino 1989, p. 292.

M. Cataldi Gallo, *Ritratto e costume: status symbol nella Genova del Seicento*, in «Bollettino Ligustico», 1, 1989, pp. 84-94.

Dal Museo al Museo. Passato e futuro del Museo Egizio di Torino, a cura di A.M. Donadoni Roveri, Torino 1989.

E. D'Amicone, *Qau el Kebir*, in *Dal Museo al Museo. Passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, a cura di A.M. Donadoni Roveri, Torino 1989, pp. 176-177.

G. De Palma, *La ceramica dorata in area apula. Contributo al problema delle ceramiche di imitazione metallica,* in *«Taras»*, IX, 1-2, 1989, pp. 7-96.

B. du Mortier, *Een paar geborduurde handschoen, Nederland, ca. 1622*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XXXVII, 3, 1989, pp. 204-206.

C. Eisler, *Il genio di Jacopo Bellini. L'opera completa*, New York 1989.

C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989.

N. Gunsenin, *Recherches sur les amphores byzantines dans les musées turcs*, in *Recherches sur la céramique byzantine*, atti del convegno (Atene, 8-10 aprile 1987), a cura di V. Déroche e J.-M. Spieser, Athènes 1989 (Supplemento al Bulletin de Correspondance Hellénique, 18), pp. 267-276.

G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena 1989.

E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano 1989, pp. 49-101.

J. Montagu, *Ciro Ferri's Ciborium in S. Maria in Vallicella*, in «Source. Notes in the History of Art», VIII-IX, 4/1, 1989, pp. 50-57.

V. Natale, *Alcune oreficerie liguri del Quattrocento*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Savona, 3-6 novembre 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 371-381.

G.L. Nicola, *Note tecniche*, in *Dal Museo al Museo. Passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, a cura di A.M. Donadoni Roveri, Torino 1989, pp. 178-179.

Recensir col tratto, disegni di Bernardino e Pietro Nocchi, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 18 marzo - 31 maggio 1989), Lucca 1989.

M. Riccomini, *Aggiunte al Creti*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 24, 1989, p. 62.

A. Roccati, *Tomba di Qau el Kebir*, *Dal Museo al Museo. Passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, a cura di A.M. Donadoni Roveri, Torino 1989, p. 178.

1989-1990

G. Crocetti, *Giovanni di Stefano di Montelparo intagliatore marchigiano del sec. XV*, in «Arte cristiana», I, 735 (novembre-dicembre 1989), LXXVII, pp. 465-474; II, 736 (gennaio-febbraio 1990), LXXVIII, pp. 15-30.

1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

Burri: contributi al catalogo sistematico, a cura di R. Ulivieri e C. Sarteanesi, nota introduttiva di N. Sarteanesi, Città di Castello 1990.

M. Chirico De Biasi, ad vocem *Jacopo Bellini*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano 1990, pp. 735-736.

L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo*, Bologna 1990.

B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen. 1300-1450. Teil II. Venedig. Jacopo Bellini. 5. Band. Text*, Berlin 1990.

L. Fagioli, *Pagliaro: una storia raccontata nelle pietre*, Pagliaro 1990.

F. Fiori, *Un artista novarese tra Sei e Settecento. Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio e i dipinti di San Giovanni Decollato*, in *Novara da scoprire 2. Brevi itinerari per la città storica*, Novara 1990, pp. 59-65.

Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa Giorgione e Caravaggio, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo - 31 maggio 1990; Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno - 3 settembre 1990), coordinamento di B. Passamani, Milano 1990.

P. Humfrey, *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Firenze 1990.

M. Keiner, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990, p. 184, n. 92.

M. e D. King, *European Textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*, London-Boston 1990.

Morandi: i fiori, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 1° novembre 1990 - 6 gennaio 1991), a cura di M. Pasquali e V. Rubiu, Milano 1990.

Morandi e Milano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 1990 - 6 gennaio 1991), Milano 1990.

F. Moro, *Andrea Solario*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattorcento*, 2 voll., Milano 1990, II, pp. 242-243.

M. Pajes Merriman, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990, p. LXXVII.

M. Pasquali, *Morandi*, Firenze 1990 (Art e Dossier, 50).

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.

M. Rosci, ad vocem *Foppa, Vincenzo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, edizione diretta da E. Castelnuovo, B. Toscano, Torino 1990, pp. 356-357.

Saint, Site, and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 23 ottobre 1990 - 6 aprile 1991), a cura di T.M. Lucas, Vatican City 1990.

P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

J.R.J Van Asperen de Boer, *Current Techniques in the Scientific Examination of Paintings*, in *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, a cura di J. Shearman e M.B. Hall, Princeton 1990, pp. 3-6.

G. Viroli, scheda, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990, p. 202, n. 102.

1991

Basilea. Antikenmuseum. Consegna di testa maschile barbata in bronzo allo Stato italiano, in «Bollettino di Archeologia», 8, 1991, p. 163.

Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo e chiesa della certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991.

Capolavori restaurati dell'arte tessile, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, 26 settembre - 15 novembre 1991), a cura di M. Cuoghi Costantini e J. Silvestri, Bologna 1991.

M. Carmignani, *I ricami dal XIV al XVII secolo nella collezione Carrand*, Firenze 1991.

D. Davanzo Poli, *La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani. Tessuti Antichi*, Venezia 1991.

C. Di Fabio, *Oreficerie e smalti in Liguria tra XIV e XV secolo*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. III, XXI, 1, 1991, pp. 233-274.

G. Fedozzi, *I cosiddetti Pancalino. Vita e opere di Raffaello, Giulio e Orazio De Rossi*, San Bartolomeo al Mare 1991.

Forentum II. L'acropoli in età classica, a cura di A. Bottini e M.P. Fresa, Venosa 1991.

F. Grimaldi, *Aspetti devozionali pellegrini e viaggiatori a Loreto nei secoli XIV-XX*, in *Il Sacello della Santa Casa*, Loreto 1991, pp. 225-359.

P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. Ultima maniera*, Napoli 1991.

F.G. Lo Porto, *Timmari. L'abitato, le necropoli, la stipe votiva*, Roma 1991 (Archaeologica).

L. Masschelein Kleiner, *Les Solvants*, Bruxelles 1991.

O. Michel, *Desmarais, Jean-Baptiste Frédéric*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991.

Morandi. Incisioni: catalogo generale, a cura di M. Cordaro, Milano 1991.

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991), a cura di A. Di Lorenzo, A. Mottola Molfino e M. Natale, Modena 1991.

A. Roccati, *La riscoperta continua dell'Egitto. Qaw el Kebir*, in *L'Egitto fuori dall'Egitto*, a cura di C. Morigi Govi, S. Curto e S. Pernigotti, Bologna 1991, pp. 357-366.

P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma,* Genova 1991.

G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo: His Life and Work*, tesi di dottorato, New York University, a.a. 1991, pp. 1063-1073.

P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991.

G.M. Varanini, *Istituzioni, società e politica nel Veneto dal comune alla signoria*, in *Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1991, pp. 282-285.

1991-1992

M. Paoletti, *La nave di Porticello: una rotta siciliana*, in «Klearchos», XXXIII-XXXIV, 129-136, 1991-1992, pp. 119-148.

1992

M.G. Albertini Ottolenghi (a), *Catalogo delle sculture*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, a cura di B. Fabjan, Firenze, Cantini 1992, pp. 58-145.

M.G. Albertini Ottolenghi (b), *La scultura*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, a cura di B. Fabjan, Firenze 1992, pp. 51-57.

Bibliotheca Hagiographica Latina. Antiquæ et mediæ ætatis, Bruxelles 1898-1899 (rist. anastatica 1992).

V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, Wien, Köln, Weimar, I, Weimar 1992.

G. Bora (a), *L'Accademia ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 335-373.

G. Bora (b), *I leonardeschi a Venezia tra anticlassicismo e "maniera moderna"*, in *Leonardo & Venezia,* catalogo della mostra (Venezia, Istituto di cultura di Palazzo Grassi, 22 marzo - 5 luglio 1992), Milano 1992, pp. 111-135.

D. Cabanelas Rodríguez, *The Alhambra: An Introduction*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra (Granada, Alhambra, 18 marzo - 7 giugno, 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1° luglio - 27 settembre 1992), a cura di J.D. Dodds, New York 1992, pp. 127-134.

Carrozze e livree. Il patrimonio artistico del Quirinale, a cura di E. Carnelli e E. Coppola, Milano 1992.

L. Carubelli, ad vocem *Raffaele, Chiesa di S.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, V, Milano 1992, p. 2991-2993.

E. Catello, *Cineserie e Turcherie nel '700 napoletano,* Napoli 1992.

E.M. Dal Pozzolo, *Nella selva di Nicolò de' Barbari*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 18, 1992, pp. 71-83, 183-193.

G. De Moro, A. Romero, *'Pancalino' e il Rinascimento in Riviera. Raffaele, Giulio e Orazio De Rossi da Firenze a Diano Castello*, Imperia 1992.

J. Dickie, *The Palaces of the Alhambra*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra (Granada, Alhambra, 18 marzo - 7 giugno, 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1° luglio - 27 settembre 1992), a cura di J.D. Dodds, New York 1992, pp. 135-152.

M.P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1992.

M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.

B. Fabjan, *Il Museo della Certosa di Pavia*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, a cura di B. Fabjan, Firenze 1992, pp. 11-20.

G. Giacomelli Vedovello (a), *Catalogo dei dipinti e delle vetrate*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, a cura di B. Fabjan, Firenze 1992, pp. 159-294.

G. Giacomelli Vedovello (b), *I dipinti*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, a cura di B. Fabjan, Firenze 1992, pp. 147-158.

R. Greco, L. Palma, *Il Monastero di S. Maria di Caramagna Piemonte*, Caramagna Piemonte 1992.

C. Landwehr, *Juba II als Diomedes,* in «JdI», 107, 1992, pp. 103-124.

M.G. Maioli, *San Giuliano: i tessuti del Santo*, in *Rimini medievale*. *Contributi per la storia della città*, a cura di A. Turchini, Rimini 1992, pp. 191-202.

G.A. Scalzi, *Guida alla Galleria Tadini*, Lovere 1992.

A.M. Szylin, *Barbari, Nicolò (Niccolò) de*, in *Allgemeines Kinstler-lexikon*, 6, München-Leipzig 1992, pp. 647-648.

A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

A. Turchini, *Premessa*, in *Rimini medievale*. *Contributi per la storia della città*, Rimini 1992, pp. 191-194.

F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina. Museo Regionale*, Palermo 1992.

F. Zuliani, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno*, Verona 1992, pp. 11-42.

1993

F. Betti, *L'Alto Medioevo. Decorazione architettonica e suppellettile liturgica*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 83-118.

F. Bologna, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI/4, *Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, diretta da G. Galasso e R. Romeo, Napoli 1993.

M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, con la collaborazione di A. Labriola e A. Tartuferi, Firenze 1993 (*A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, II/1).

R. Casciaro, P. Zambrano, *Cornici ed incorniciature del Quattrocento lombardo*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento,* Milano 1993, pp. 345-368.

M. Causa Picone, *Giunte a Battistello. Appunti per una storia critica di Battistello disegnatore*, in «Paragone. Arte», XLIV, 519-521 (II s., 39-40), 1993, pp. 24-87.

G. Cioffari, M. Miele, *Storia dei Domenicani nell'Italia Meridionale*, 2 voll., Bari 1993.

Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings. Volume II, 1961-1965, a cura di H. Bastian, Munich 1993.

B. Davidde, *Di ritorno dalla Svizzera*, in «Archeo», 99, 1993, pp. 16-17.

C. Di Biase, *Strada Balbi a Genova. Residenza aristocratica e città*, Genova 1993.

Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 - 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993.

F. Fiori, *Il Santuario di Loreto in Oleggio e le corporazioni dei mestieri*, Oleggio 1993.

M.T. Fiorio, *Milano 1470-1499*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 39-64.

A. Gardini, *La ceramica bizantina in Liguria,* in *La ceramica nel mondo bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l'Italia,* a cura di S. Gelichi, Firenze 1993, pp. 47-77.

A. Gardini, F. Benente, S. Sfrecola, *Ligurian Tablewares 13th to 15th Centuries: New Archeological and Thin Section Data*, in «Medieval Ceramics», XVII, 1993, pp. 13-23.

E.J. Grube, *Le fonti dell'arte islamica e l'arte del primo periodo islamico dal IVII al IVIX secolo*, in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 - 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993, pp. 49-65.

P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

P.C. Marani, *"Nei fondi delle istorie". Paesaggio e territorio nella pittura lombarda del Quattrocento*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 369-396.

M. Paoletti, *La* Testa di Basilea *e il saccheggio di Porticello*, in «Magna Grecia. Rassegna di archeologia, storia, arte, attualità», XXVIII, 1-3, 1993, pp. 5-7.

Porcellane di Capodimonte. La Real Fabbrica di Capodimonte. 1743-1759, catalogo della mostra (Napoli, Museo Duca di Martina, 18 dicembre 1993 - 10 aprile 1994), a cura di P. Giusti, Napoli 1993.

B.S. Ridgway, *Nuove considerazioni sui bronzi di Porticello*, in «Magna Grecia. Rassegna di archeologia, storia, arte, attualità», XXVIII, 1-3, 1993, pp. 1-4.

C. Rizzardi, *Il Romanico monumentale e decorativo a Ravenna e nel suo territorio*, in *Storia di Ravenna. III. Dal Mille alla fine della signoria Polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia 1993, pp. 447-480.

M. Trionfi Honorati, *Arredi lignei nelle Marche,* Bergamo 1993.

1993-1997

Napoli Sacra. Guida alle chiese della città, a cura di N. Spinosa, Napoli 1993-1997.

1994

C. Bertelli, *La pittura medievale in Romagna*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 156-162.

P. Boccardo, *Ritratti di genovesi di Rubens e di Van Dyck. Contesto ed identificazioni*, in *Van Dyck 350*, atti del convegno (College Park, University of Maryland, 8-9 febbraio 1991), a cura di S.J. Barnes e A.K. Wheelock, Washington 1994, pp. 79-102.

M.G. Chiappori, *Il Leone*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio - 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma 1994, p. 143.

S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana*, I-II, Firenze 1994.

S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare,* Milano 1994.

A. De Marchi, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, a cura di P. Dal Poggetto, Fabriano 1994, pp. 9-20.

La Galleria Armonica. Catalogo del Museo degli Strumenti Musicali di Roma, a cura di L. Cervelli, Roma 1994.

L. Montalbano, M. Piccolo, *Un album di disegni della Biblioteca degli Intronati di Siena. Tra conservazione e collezionismo*, in «OPD Restauro», 6, 1994, pp. 88-92.

B. Mühlethaler, J. Thissen, *Smalt*, in *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, a cura di A. Roy, II, Oxford 1994, pp. 113-130.

Il Museo Duca di Martina di Napoli, a cura di P. Giusti, Napoli 1994.

Pagliaro. Una storia raccontata nei colori e nelle pietre nel V centenario della chiesa del 'Corpus Domini' 1494-1994, Pagliaro 1994.

C. Rolley, *La sculpture grecque. 1 Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris 1994.

H. Staden, *Túpia, ovvero Brasile antropofago*, trad. e introduzione di A. Guadagnin, con le incisioni acquerellate di T. de Bry, Milano 1994.

Verso un nuovo museo. Arte sacra a Genova nel Chiostro di S. Lorenzo, catalogo della mostra (Genova, chiostro dei Canonici di San Lorenzo, 10 dicembre 1994 - 6 gennaio 1995), a cura di L. Magnani e G. Rotondi Terminiello, Genova 1994.

1995

M.E. Avagnina, *Un inedito affresco di soggetto cortese a Bassano del Grappa*, in *Federico II. Immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio - 30 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani e R. Cassano, Firenze 1995, pp. 105-111.

G. Berti, S. Gelichi, *Ceramiche, ceramisti e trasmissioni tecnologiche tra XII e XIII secolo nell'Italia centro–settentrionale*, in *Miscellanea in memoria di Giuliano Cremonesi*, Pisa 1995, pp. 409-445.

F. Betti, *Il transetto protocarolingio della cattedrale di Ascoli Piceno. La documentazione del restauro ottocentesco attraverso gli appunti e i disegni di Giulio Gabrielli*, in «Arte medievale», s. II, IX, 2, 1995, pp. 119-139.

M. di Macco, *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra,* in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), a cura di A. Costamagna, Milano 1995, pp. 252-277.

G. Drudi, *Prima e dopo*, in *Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995 - 18 febbraio 1996), a cura di F. D'Amico, Ferrara 1995, pp. 25-32.

Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio - 21 maggio 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno - 10 settembre 1995), a cura di N. Dacos e B.W. Meijer, Milano 1995.

Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto, a cura di B. Santi, Siena 1995.

E. Mühlbächer, *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Berlin 1995.

La pittura spagnola, a cura di A.E. Pérez Sanchez, I, Milano 1995 (*La pittura in Europa*).

D. Russo, ad vocem *Girolamo, Santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1995.

G. Toscano, *Matteo Felice. Un miniatore al servizio dei re d'Aragona di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 93-94, 1995, pp. 87-118.

M. Utili, in *La collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Napoli 1995, pp. 31-32.

B. Van den Abeele, *Federico II falconiere: il destino del "De arti venandi cum avibus"*, in *Federico II. Immagine e potere*, catalogo della mostra Bari, Castello Svevo, 4 febbraio - 30 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani e R. Cassano, Firenze 1995, pp. 377-384.

A. Walther, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*, Dresden 1995.

1995-1997

S. Peluso, *Il relitto di Porticello*, in «Miscellanea di studi storici», X, 1995-1997, pp. 75-97.

1996

F. Aceto, *La chiesa di San Pietro a Campovalano*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV/2, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, direzione di L. Franchi Dell'Orto, Pescara 1996, pp. 411-421.

G. Agosti, *La fine della pittura lombarda del Quattrocento*, in «Prospettiva», 81, 1996, pp. 76-82.

Arte e fede a Gerace. XII-XX sec. Guida breve all'esposizione, a cura di M. Cagliostro e M.T. Sorrenti, Roma 1996.

M.G. Balzarini, *Vincenzo Foppa. La formazione e l'attività giovanile*, Firenze 1996.

F. Barbone Pugliese, *Pietro Antonio Ferro: cultura figurativa tridentinaria centro e periferia*, in «Napoli Nobilissima», XXXV, I-II, 1996, pp. 161-200.

F. Bologna, *La Madonna con il Bambino, detta "dei Lumi" di Giovanni di Biasuccio: santuario di Santa Maria dei Lumi. Civitella del Tronto*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV/2, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, direzione di L. Franchi Dell'Orto, Pescara 1996, pp. 483-486.

S. Claut, *Feltre e Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, Milano 1996, pp. 281-302.

S. Coppa, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 64, 332-333.

M. Dell'Omo, schede, in *La pittura del Sei e Settecento nel Novarese*, a cura di M. Dell'Omo e F. M. Ferro, Novara 1996, pp. 234-236, 261.

I Greci in Occidente, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, marzo - dicembre 1996), a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1996.

M. Lucco, *Venezia, 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, Milano 1996, pp. 13-146.

J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roma Baroque*, New Haven-London 1996.

V. Natale, *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in *Primitivi piemontesi nei Musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino 1996, pp. 40-109, in part. 101-103.

M. Paoletti, ad vocem *Porticello*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, II Suppl. (1971-1994), IV, Roma 1996, pp. 444-445.

P. Refice, *Pulchra ut Luna. La Madonna de Braye in San Domenico a Orvieto*, Roma 1996.

A. Rizzi, *Bernardo Bellotto. Dresda, Vienna, Monaco (1747-1766)*, Venezia 1996.

A.R. Staffa, *Contributo per una ricostruzione del quadro insediativo dall'età romana al medieoveo*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV/1, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, direzione di L. Franchi Dell'Orto, Pescara 1996, pp. 252-331.

Le valli della Vibrata e del Salinello, Teramo 1996 (Documenti dell'Abruzzo teramano, 4.2).

Western furniture. 1350 to the Present Day in the Victoria and Albert Museum London, a cura di Ch. Wilk, London 1996.

1997

Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia, catalogo della mostra (Bari, 14 giugno - 19 novembre 1997; Brindisi, 28 maggio - 10 dicembre 1998), a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998.

M.G. Balzarini, *Vincenzo Foppa*, introd. di L. Castelfranchi, Milano 1997.

S.J. Barnes, *La società genovese nei ritratti di Van Dyck*, in *Pittura fiamminga in Liguria, secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 229-258.

La basilica di San Vitale a Ravenna, a cura di P. Angiolini Martinelli, Modena 1997.

P. Boccardo, *Ritratti di collezionisti e committenti*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo - 13 luglio 1997), a cura di S.J. Barnes *et al.*, Milano 1997, pp. 29-63.

A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Olms 1997.

C. Christov-Bakargiev, *Alberto Burri: la superficie a rischio*, in *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 novembre 1996 - 15 gennaio 1997), a cura di C. Christov-Bakargiev e M.G. Speranza, Milano 1996, pp. 47-62.

R.P. Ciardi, ad vocem *Figino, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 552-557.

D. Cottier-Angeli, B. Dubosq, M. Harari, *La couleur de l'argent. Une enquête archeometrique autour des poteries à placage*, in «Antike Kunst», 40, 1997, 2, pp. 124-133.

M. Dalhoff, *Giovanni Bellini Die Verklärung Christi. Rhetorik, Erinnerung, Historie*, Münster 1997.

E.M. De Juliis, *Mille anni di ceramica in Puglia*, Bari 1997.

A.G. De Marchi, *Giovanni Domenico Ferretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997.

C. Di Fabio, *Un reliquiario con le storie di san Paolo e problemi per la storia dello smalto a Genova nel Quattrocento*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. IV, XXI, 1, 1997, pp. 83-88.

Disegni di manieristi lombardi, a cura di G. Bora, introduzione di A.M. Brizio, presentazione di A. Paredi, Vicenza 1971.

L. Falaschi, *Ferri, Ciro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 125-132.

Fiamminghi a Roma, 1508-1608, atti del convegno internazionale (Bruxelles, 24-25 febbraio 1995), a cura di N. Dacos, supplemento in «Bollettino d'arte», C, 1997.

H.D. Flach, *Ludwigsburger Porzellan. Fayence, Steingut, Kacheln, Fliesen. Ein Handbuch,* Stuttgart 1997.

N. Ghiglione, *San Raffaele in Milano, una chiesa tra storia e arte*, in «Terra ambrosiana», XXXVIII, 4, 1997, pp. 66-69.

E. Grendi, *I Balbi. Una famiglia genovese fra Spagna e Impero*, Torino 1997.

S. Iusco, ad vocem *Pietro Antonio Ferro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 47, Roma 1997, pp. 200-204.

R. Lorusso Romito, *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra (Bari, 14 giugno - 19 novembre 1997; Brindisi, 28 maggio - 10 dicembre 1998), a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito e M. Milella, Bari 1998, pp. 351-368.

Il mio paese. Roccalbegna, Cana, Santa Caterina, Triana, Vallerona, s.l. 1997.

S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 14-41.

J. Montagu, *La scultura cortonesca*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, pp. 127-132.

Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997.

Quattrocento aragonese. La pittura al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre - 18 novembre 1997), a cura di P. Leone De Castris, Napoli 1997.

M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1997.

L. Salerno, *Il convento di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli-Casoria 1997.

F. Talarico, M. Coladonato, *Impiego dei parametri di solubilità nel restauro,* in «Materiali e strutture», VII, 1997, pp. 27-42.

G. Valenzano, *Affreschi del IX secolo nell'abbazia di Pomposa: una testimonianza della pittura carolingia nel territorio ravennate*, in «Hortus Artium Medievalium», 3, 1997, pp. 117-124.

Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo - 13 luglio 1997), a cura di S.J. Barnes *et al.*, Milano 1997.

C. Varaldo, *La graffita arcaica tirrenica*, in *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI Congrés de l'AIEMC2* (Aix en Provence, 13-18 novembre 1995), Aix en Provence 1997, pp. 439-451.

1998

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998.

A. Bagnoli, *Una visita al museo civico e diocesano d'arte sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 101-153.

A.F.M. Barton, *Handbook of Solubility Parameters and Other Cohesion Parameters*, Boca Raton 1998.

G. Bora, ad vocem *Giovan Ambrogio Figino. San Matteo e l'angelo*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, p. 201.

M.L. Buseghin, *Alice e la tela delle meraviglie*, Città di Castello 1998.

E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998.

M. Dell'Omo, *Geografia e storia della pittura novarese nel Settecento*, in «Studi Piemontesi», marzo 1998, XXVII, 1, pp. 103-116.

S. Desrosiers, *Les draps d'areste: de nouvelles soieries à la mode en Occident aux XIIe-XIIIe siècles*, in *L'innovation technique au Moyen Âge*, atti del VI congresso internazionale di archeologia medievale (Dijon-Mont Beuvray, 1-5 ottobre 1996), Caen 1998, pp. 43-44.

C. Fausto, *Fragmentos de História e Cultura Tupinambá*, in *História dos Índios no Brasil*, São Paulo 1998, pp. 383-390.

M.C. Galassi, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro 1998.

G.L. Grassigli, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli 1998.

P. Joannides, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 170-171.

L. Martini (a), *Cinquanta capolavori nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1998.

L. Martini (b), *Museo Diocesano di Pienza*, Siena 1998.

M. Marubbi, *La pittura a Lodi nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, chiesa di San Cristoforo, 9 aprile - 5 luglio 1998), a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 67-74.

M. Masci, *I tessuti umbri (storia degli studi)*, in *Antichi tessuti umbri. Tovaglie da mensa dalla collezione Morosini-Spoleto*, catalogo della mostra (Narni, Palazzo Vescovile, 24 aprile - 17 maggio 1998), a cura di A. Morosini, Spoleto 1998, pp. 8-15.

J. Montagu, *Sacra falange. Ciro Ferri nella Chiesa del Gesù*, in «FMR», 128, 1998, pp. 76-90.

N. Penny, *The Study and Imitation of Old Picture-Frames*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 375-382.

S.W. Pyhrr, J.A. Gogoy, *Heroic Armor of the Italian Reinassance. Filippo Negroli and his Contemporaries,* New York 1998.

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo - 21 giugno 1998), a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998.

F. Repishti, *Il tabernacolo di Pio IV (1561-1567)*, in «Civiltà Ambrosiana», 1, 1998, pp. 61-65.

G. Toscano, *La Bottega di Cola e Nardo Rapicano*, in *La Biblioteca reale al tempo della dinastia aragonese*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Napoli 1998, pp. 385-415.

1999

Algardi. L'altra faccia del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio - 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu *et al.*, Roma 1999.

L'Amiata e la Val d'Orcia, a cura di B. Santi, Milano 1999 (I Luoghi della Fede).

M. Bartoletti, *Ai confini della Liguria: la Riviera di Ponente dal Finale a Ventimiglia*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, pp. 86-109, 391-392.

Bernardo Bellotto detto il Canaletto, catalogo della mostra (Mirano, Villa Morosini, 23 ottobre - 19 dicembre 1999), a cura di D. Succi, Venezia 1999.

G. Bora, *Prospettiva lineare e prospettiva dei perdimenti: un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, in «Paragone», L, III, 27 (595), 1999, pp. 3-45.

D. Cardon, *De l'Espagne à l'Italie. Hypothèses concernant un groupe de soieries médiévales à fond de losanges liserés et bandes de samit façonné*, in «Techniques & Culture», XXXIV, 1999, pp. 139-157.

R. Casciaro, *Pietro Bussolo intagliatore milanese del Rinascimento*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, 1450-1550*, a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 45-54.

D. De Jonghe, C. Verhecken-Lammens, *Sur la technique de tissage du tissu aux paons. Une soierie losangée à bandes de samit façonné*, in «Techniques & Culture», XXXIV, 1999, pp. 121-137.

O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

M. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999.

E. Lattanzi, *Il kouros di Reggio e la testa detta di Basilea: due casi di tutela a confronto*, in *La tutela del patrimonio culturale in Calabria*, atti del convegno (Reggio Calabria, 19 febbraio 1999), a cura di G.A. Bruno, Reggio Calabria 1999, pp. 47-58.

M. Lucco, ad vocem *Basaiti*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di M. Lucco, Milano 1999, pp. 1267-1268.

Luigi Lippomano. Visitatiorum Libri diocesis Veronensis annorum 1553 et 1555, Verona 1999.

M. Marcenaro, *L'interesse per le "arti minori" in Liguria fra Otto e Novecento*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio e M. Marcenaro, Pinerolo 1999, pp. 349-402.

S. Mereu, *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo,* in «Studi Sardi», XXXII, 1999, pp. 367-384.

F. Miotti, *La genealogia dei Boxilio, pittori in Tortona*, in «Julia Derthona», XLVII (1999), pp. 21-26.

F. Moro, ad vocem *Giovanni Agostino da Lodi*, in *La pittura il Italia. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1294-1295.

Musée international d'horlogerie. Catalogue d'ouvres choisis, a cura di C. Cardinal e J.M. Piguet, La Chaux-de-Fonds 1999.

R. Orsi Landini, *Il fasto rinascimentale: la ricerca dell'inimitabilità*, in *Velluti e moda tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 maggio - 15 settembre 1999), a cura di A. Zanni, Milano 1999, pp. 45-48.

M. Panarello, *Presenza di pittori monteleonesi del Settecento nel reggino*, in *Sacre visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo)*, catalogo della mostra (*Reggio Calabria*, Rotonda Nervi, 16 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000), a cura di R.M Cagliostro, C. Nostro e M.T. Sorrenti, Roma 1999, pp. 68-74.

La pittura francese, a cura di P. Rosenberg, I, Milano 1999 (*La pittura in Europa*).

Sacre visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo), catalogo della mostra (Reggio Calabria, Rotonda Nervi, 16 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000), a cura di R.M Cagliostro, C. Nostro e M.T. Sorrenti, Roma 1999.

C.M. Suriano, S. Carboni, *La seta islamica. Temi ed influenze culturali*, Firenze 1999.

A. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.

A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia, arte e architettura*, a cura di A. Samaritani e C. Di Francesco, Ferrara 1999, pp. 95-149.

V. Zani, *Camillo Procaccini. Biografia*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1999, p. 201.

2000

Adriatico. Un mare di storia arte e cultura, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, I-II, Ripatransone 2000.

A.A. Amadio, *L'arte paleocristiana e la scultura altomedievale*, in *Beni archeologici. Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo*, a cura di G. de Marinis e G. Paci, Milano 2000, pp. 159-163.

L. Arrigoni, *Morandi a Brera. Due dipinti nascosti*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores D'Arcais, M. Olivari e L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 285-289.

P.L. Bagatin, *Preghiere di legno, tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Lendinara 2000.

G. Calegari. *Il coro ligneo di Sant'Agostino La pala di Pesaro e la città in quegli anni*, in *Adriatico. Un mare di storia arte e cultura*, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, I-II, Ripatransone 2000, II, pp. 129-147.

R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000.

E. e C. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000.

S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

F. Cervini, *Raffaello de' Rossi e la sua stirpe. Tre generazioni di pittori fiorentini in Liguria*, in «Milleottocentosessantanove», n. 24, settembre 2000, pp. 6-10.

B. Colasacco, *Il restauro delle opere d'arte nella chiesa del Gesù a L'Aquila. Problematiche e criteri di intervento*, in *Alle origini della città dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'Età Moderna*, atti del convegno internazionale di studi (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di F. Iappelli e U. Parente, Roma 2000, pp. 679-724.

P. Cremonesi, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Saonara 2000.

M. Cresseri, *Lamberto Vitali*, in *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, coordinamento scientifico M. Ceriana e C. Quattrini, redazione M. Cresseri, Firenze 2000 (Quaderni di Brera, 10), pp. 231-232.

M. Fratini, *Gli affreschi della Cappella di Santa Lucia a Pinerolo*, in «Bollettino della Società storica pinerolese», III s., XVII, 2000, pp. 131-143.

Giubili e santi d'argento, catalogo della mostra (Napoli, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001), a cura di A. Catello e U. Bile, Napoli 2000.

L. Lee, S. Quirke, *Painting materials*, in *Ancient egyptian materials and technology*, a cura di P.T. Nicholson e I. Shaw, New York 2000, pp. 104-120.

R. Lorusso Romito, *Le rotte "adriatiche del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografi*ci, in *Adriatico. Un mare di storia arte e cultura*, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, I-II, Ripatransone 2000, II, pp. 33-51.

G. Mavilla, *L'immensa onda. Le grandi scoperte nel mare di Calabria*, Reggio Calabria 2000.

M. Navoni, *L'Ambrosiana e il Museo Settala*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano 2000, pp. 205-255.

F. Pedrocco, *Tiziano*, catalogo a cura di M.A. Chiari Moretto, Milano 2000.

Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria, 3: la Teverina umbra e laziale, a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Sapori e B. Toscano, Roma 2000.

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano 2000.

A. Stauffer, *Two Late Antique Silks from San Giuliano in Rimini*, in «Bullettin du CIETA», 77, 2000, pp. 22-33.

A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000.

M. Trionfi Honorati, *I cori di Zara e di Ascoli Piceno*, in *Adriatico. Un mare di storia arte e cultura*, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, I-II, Ripatransone 2000, II, pp. 83-90.

G. Valenzano, *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, a cura di G. Lorenzoni e G. Valenzano, Verona 2000, pp. 131-225.

R. Wolbers, *Methods of Cleaning Painted Surfaces*, London 2000.

S. Zanuso, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in «Nuovi Studi», V, 2000, pp. 17-33.

2001

M.E. Avagnina, *L'incontro con la Marca e con Ezzelino. L'eco dell'imperatore: due cicli pittorici federiciani nel territorio della Marca veronese e trevigiana*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli e G. Marcadella, Milano 2001, pp. 147-155.

F. Baldelli, *Revival antiquariale ed inquietudini "neogotiche" nei legni intarsiati del Rinascimento*, in *Mercatello e i Bencivenni. Una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, 16-17 ottobre 1987), a cura di C. Fratini, Sant'Angelo in Vado 2001, pp. 85-102.

Bernardo Bellotto 1722-1780, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 10 febbraio - 27 giugno 2001; Houston, The Museum of Fine Arts, 29 luglio - 21 ottobre 2001), a cura di B.A. Kowalczyk e M. da Cortà Fumei, Milano 2001.

Brera. Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione, 1° giugno - 9 dicembre 2001), a cura della Direzione della Pinacoteca di Brera, Milano 2001.

S. Bruno, *Crevacuore. Antico marchesato e borgo di confine*, Borgosesia 2001.

L. Caburlotto, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 25, 2001, pp. 121-217.

M.S. Calò Mariani, *La cultura di Corte. Federico II ed Ezzelino da Romano* in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli e G. Marcadella, Milano 2001, pp. 123-133.

F. Cannatà, *Scheda*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli e G. Marcadella, Milano 2001, p. 194.

C. Capelli *et al.*, *Ingobbiate monocrome di produzione locale e di importazione a Genova (Palazzo Ducale) tra XI e XIII secolo. Problemi tipologici ed archeometrici*, in *Atti XXXIV Convegno Internazionale della Ceramica* (Savona, 25-26 maggio 2001), Savona 2001, pp. 25-35.

A. Diéguez, A. Romano Rodriguez, A. Vilà, J.R. Morante, *The Complete Raman Spectrum of Nanometric SnO2 particles*, in «Journal of Applied Physics», 90, 2001, 3, pp. 1550-1557.

Giorgio Morandi. I Fiori, catalogo della mostra (Nuoro, Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, 18 maggio - 1 luglio 2001), a cura di M. Pasquali, Milano 2001.

C. Lucandri, *Pier Giuseppe Colarieti Tosti restauratore*, Rieti 2001.

Mercatello e i Bencivenni. Una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti tra Medioevo e Rinascimento, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, 16-17 ottobre 1987), a cura di C. Fratini, Sant'Angelo in Vado 2001.

B. Montevecchi, *Arti rare alla corte di Francesco Maria II*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, III, 2, Venezia 2001, pp. 323, 332.

M.L. Nava, *Le stele daunie*, Foggia 2001.

R. Paoli, *L'attività dei maestri lignari marchigiani in Umbria nel XV e XVI secolo: mappa ragionata*, in *Mercatello e i Bencivenni. Una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, 16-17 ottobre 1987), a cura di C. Fratini, Sant'Angelo in Vado 2001, pp. 43-67.

S. Pasi, *La pittura monumentale in Romagna e nel ferrarese fra IX e XIII secolo*, Bologna 2001.

Pinxit Guillielmus. Il restauro della Croce di Sarzana, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la collaborazione di R. Bellucci, Firenze 2001.

El Renacimiento Mediterráneo, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 18 maggio - 2 settembre 2001), Madrid 2001.

C.B. Strehlke, *The Mediterranean Renaissance. Madrid and Valencia*, in «The Burlington Magazine», 143, 1178, 2001, pp. 318-321.

D. Taverna, *Un tessuto con "rotae" e leoni dalla tomba di San Giuliano di Rimini, problemi d'interpretazione e tipologia*, in «Studi sull'Oriente cristiano», 5, 2, 2001, pp. 203-230.

Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio, a cura di E. Bianchi, A. Civai e P. Rimaboschi, Bergamo 2001.

C. Varaldo, *Graffita arcaica tirrenica*, in *Archeologia urbana a Savona. Scavi e ricerche nel complesso monumentale del Priamàr II. Lo scavo del Palazzo della Loggia*, a cura di C. Varaldo, Bordighera 2001 (Collezione di monografie Preistoriche ed Archeologiche, XI, 2), pp. 131-155.

2002

F. Abbate, *Il Secolo d'Oro. Storia dell'arte nell'Italia Meridionale*, Roma 2002.

F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

F. Benente *et al.*, *Caratterizzazione archeometrica e diffusione in Liguria della ceramica a cobalto e manganese*, in *Atti XXXV Convegno Internazionale della Ceramica* (Savona, 31 maggio - 1 giugno 2002), Savona 2002, pp. 103-111.

R. Bianco, *Giovanni Tantino di Ariano Irpino. Coro (1453)*, in *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Matera 2002, pp. 134-149.

C. Capelli *et al.*, *Nuovi ritrovamenti di ceramiche medievali con smalto su ingobbio a Genova e in Provenza*, in *Atti XXXV Convegno Internazionale della Ceramica* (Savona, 31 maggio - 1° giugno 2002), Savona 2002, pp. 217-222.

D. Castrizio, *Zeus Eleutherios - Zeus Keraunios*, in «Numismatica e Antichità Classiche», 31, 2002, pp. 151-168.

B. Cleri, *Per un Maestro di Staffolo*, in *Il Maestro di Staffolo nella cultura artistica fabrianese del Quattrocento*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Camerano 2002, pp. 59-69.

E. Gabrielli, *La realtà materiale delle opere di Vincenzo Foppa nell'analisi 'autoptica' di Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi (Brescia, 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi e E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 105-115.

G. Gentile, *Il coro dell'Abbazia di Staffarda*, in *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI),* Torino 2002, pp. 303-316.

A. Klumpp, *Vincenzo Foppa (ca. 1430-1515/16)*, Berlin 2002.

P. Leone de Castris, *I segni dell'arte. Le arti figurative nel territorio di Matera*, in *La Provincia di Matera. Segni e luoghi*, Milano 2002, pp. 89-113.

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (*Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002*), a cura di F. Mazzocca *et al.*, Milano 2002.

A. Pillittu, *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, in «Archivio Storico Sardo», XLII, 2002, pp. 327-359.

C. Quattrini, *Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: due percorsi a confronto*, in *Brera mai vista. Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, settembre - dicembre 2002), a cura di C. Quattrini, Milano 2002, pp. 28-40.

M.R. Solajic, *A Collaborative Examination of the Colourfastness of Amazonian Featherwork: Assessing the Effect of Exposure to Light and Laser Radiation*, in *ICOM Committee for Conservation. 13th Triennial Meeting* (Rio de Janeiro, 22-27 settembre 2002), London 2002, pp. 701-707.

M.R. Solajic *et al.*, *Colourful Feathers*, in *The Conservation of Fur, Feather and*

Skin, a cura di M.M. Wright, London 2002, pp. 69-78.

V.I. Stoichita, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'oro dell'arte spagnola*, Roma 2002.

D. Tosato, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 26, 2002 (2003), pp. 353-429.

Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento, guida alla mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 3 marzo - 2 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2002.

2003

G. Agosti, *Foppa da vecchio*, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 51-69.

S. Antonelli, *Il territorium apruziense in età longobarda*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, atti del XVI congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento, 24-27 ottobre 2002), Spoleto 2003, pp. 1151-1168.

Bellini e Vicenza, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 - 25 gennaio 2004), a cura di F. Rigon e E.M. Dal Pozzolo, Cittadella 2003.

A. Bianchi, *Il restauro della cripta di Anagni*, Roma 2003.

P. Carnazza, *Funori: adesivo di origine vegetale. Test di consolidamento di pittura su tela*, in *Lo Stato dell'Arte I*, atti del I congresso nazionale IGIIC (Torino, 5-7 giugno 2003), Torino 2003, pp. 124-131.

La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana, catalogo scientifico di F. Fergonzi, Milano 2003.

C. Contu, in *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 12 settembre 2003 - 2 febbraio 2004), a cura di M. Sframeli, Firenze 2003.

A. Crispo, *Carlo Antonio e l'eredità dei Procaccini*, in «Paragone», LIV, 49, 2003, pp. 42-50.

E.M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 - 25 gennaio 2004), a cura di F. Rigon e E.M. Dal Pozzolo, Cittadella 2003, pp. 13-29.

G. Ganzer, *Con gli occhi dell'Occidente*, in *Odorico da Pordenone: dalle rive del Noncello al trono del drago*, catalogo della mostra (Pordenone, 2003), a cura di G. Ganzer e G. Brunettin, Pordenone 2003, pp. 10-24.

S. Guido, G. Mantella, *Il restauro del Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, in «Bollettino ICR - Nuova serie», 6-7, 2003, pp. 33-49.

E. Ludovici, *Il Maestro dei polittici crivelleschi rivisitato*, in «Arte Cristiana», XCI, 2003, pp. 252-266.

Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 8 marzo - 29 giugno 2003), a cura di O. Bonfait, Milano 2003.

P. Palazzi *et al.*, *Archeologia urbana a Finalborgo (1997-2001). Gli scavi nella piazza e nel complesso monumentale di Santa Caterina*, in «Archeologia Medievale», XXX, 2003, pp. 183-242.

Personal Viewpoints: Thoughts About Paintings Conservation, a cura di M. Leonard, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2003 (http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/personal_viewpoints).

La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio - 11 maggio 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcelona 2003.

G. Prisco, P. Fiorentino, *Prime considerazioni sulla testa da Basilea alla luce dell'intervento di restauro*, in *I Bronzi di Riace. Restauro come conoscenza*, a cura di A. Melucco Vaccaro e G. De Palma, I, Roma 2003, pp. 85-96.

C. Rolley, *Les bronzes grecs et romaines: recherches récents*, in «Revue Archéologique», 2, 36, 2003, pp. 331-359.

G. Romano, *Foppa 1450?*, in «Paragone», 54, 2003, 47-48, 2003, pp. 135-145; nuova ed. in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramante*, Milano 2011, pp. 33-42.

H. Rotolo, *Restauri antichi e nuovi nel Palazzo di Antonello Petrucci in Napoli*, Napoli 2003.

V.M. Schimdt, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi e M. Laclotte, Siena-Cinisello Balsamo 2003, pp. 531-569.

La sepoltura di Henib (Camera funeraria CGT 7001; pareti di sarcofago CGT 10201-10202), a cura di E.M. Ciampini, Torino 2003 (Catalogo del Museo Egizio di Torino, Serie Prima, Monumenti e testi, XI).

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003.

J.H. Taylor, *Theban Coffins from the Twenty-second to the Twenty-sixth Dynasty: Dating and Synthesis of Development*, in *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*, a cura di N. Strudwick e J.H. Taylor, London 2003, pp. 95-121.

Titian, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 19 febbraio - 18 maggio 2003), a cura di D. Jaffé, London 2003.

A. Torresi, *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 2003.

G.C.F. Villa, *Un Bellini in chiaroscuro, indagini infrarosse e problemi cronologici,* in *Bellini e Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 - 25 gennaio 2004), a cura di F. Rigon e E.M. Dal Pozzolo, Cittadella 2003, pp. 73-85.

Vincenzo Foppa, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 3 marzo - 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2003.

2003-2014

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742-1743), ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll., Napoli 2003-2014.

2004

S.J. Barnes *et al.*, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven-London 2004.

L. Borean, *I Capolavori*, in *Carpaccio*, presentazione di M. Cancogni, Milano 2004, pp. 71-169.

V. Cataldo, *Due commissioni del vescovo Scoppa di Gerace: la cappella in marmo e la statua dell'Assunta*, in «Calabria sconosciuta», XXVII, 104, 2004, pp. 65-67.

P. Cremonesi, E. Signorini, *L'uso dei solventi organici neutri nella pulitura dei dipinti: un nuovo test di solubilità*, in «Progetto restauro», 31, 2004, pp. 2-15.

Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 14 luglio - 3 ottobre 2004), a cura di L. Leoncini, Milano 2004.

S. Desrosiers, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Paris 2004.

S.E. Dunkle, J.R. Craig, W.R. Lusardi, *Romarchite and Associated Phases as Common Corrosion Products on Pewter Artifacts from Marine Archaeological Sites*, in «Geoarchaeology», 19, 2004, 6, pp. 531-552.

G. Ferraris, *Catalogo delle opere di uso religioso pubblico o privato progettate ed eseguite da Pietro Piffetti ebanista torinese del XVIII secolo*, Torino 2004.

F. Gandolfo, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004.

R. Leeman, *Cy Twombly*, Paris 2004.

A. Luttringer, *Johann Tanisch, pittore tedesco tra Valsesia e Alsazia*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Seicento e il Settecento*, a cura di V. Natale, Biella 2004, pp. 107-110.

B. Montevecchi, *L'Inventario del Palazzo Ducale di Pesaro (1623-1624)*, in *I Della Rovere*, catalogo della mostra (Senigallia, Urbino, Pesaro, Urbania, 4 aprile - 3 ottobre 2004), a cura di P. dal Poggetto, Milano 2004, pp. 235-240.

V. Natale, *La pittura del Settecento nel Biellese*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Seicento e il Settecento*, a cura di V. Natale, Biella 2004, pp. 111-136.

S.F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2. Idealplastik*, Mainz 2004.

K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture For The Knights of Malta*, Malta 2004.

M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004.

N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini. La visione di San Gerolamo*, in *Dipinti lombardi del Seicento*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano 2004, p. 28.

G.J.M. Weber, *Le vedute di Dresda di Bernardo Bellotto. Nascita e concezione*, in *Arte per i Re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 28 maggio - 12 settembre 2004), a cura di H. Marx, Udine 2004, pp. 87-100.

2004-2005

D. Cassinelli, *Camillo Procaccini nella cappella della* Vergine delle Rocce, in «Nuovi Studi», 11, 2004-2005, pp. 199-211.

2005

M.L. Altamura, R. Bellucci, C. Castelli *et al.*, *La pittura a Pisa nel Duecento: osservazioni sulla tecnica artistica*, in «OPD restauro», XVII (2005), pp. 239-264.

F.P. Arata, *Opere d'arte dal mare. Testimonianze archeologiche subacquee del trasporto e del commercio marittimo di prodotti artistici*, Roma 2005.

M. Baggio, *Gli* emblemata *di Aquileia nella cultura musiva di età romana. Alcune osservazioni*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C. - III secolo d.C.)*, atti della XXXV settimana di studi aquileiesi (Aquileia, 6-8 maggio 2004), a cura di G. Cuscito e M. Verzár-Bass, Trieste 2005 (Antichità Altoadriatiche, LXI), pp. 691-702.

R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Siena-Cinisello Balsamo 2005.

Basilicata - Calabria. L'Italia, 20, Milano 2005 (Guida d'Italia del Touring Club Italiano).

Bernardo Bellotto, genannt Canaletto. Europäische Veduten, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 16 marzo - 19 giugno 2005), a cura di W. Seipel, Milano 2005.

D. Cassinelli, ad vocem *Giovanni Ambrogio Figino. San Matteo e l'angelo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, p. 247.

E.M. Ciampini, *La tradizione religiosa di Qaw el-Kebir: ricerche a margine di un volume di Catalogo del Museo Egizio di Torino*, in *La visione dell'altro' nell'antico Egitto*, atti dell'VIII Congresso nazionale di egittologia e papirologia (Torino, 11-13 aprile 2003), Milano 2005, pp. 169-176.

A. Cifani, F. Monetti, *Capolavori di Pietro Piffetti nella città di Bene*, Savigliano 2005.

R. Corrie, *The Polesden Lacey Triptyc and the Presence of Greek Painters in Italy*, in *Proceedings of the Ernst Kitzinger Memorial Colloquium*, a cura di H. Maguire, Washington DC 2005, pp. 1-13.

M. Cuoghi Costantini, *Sulla via della seta. Testimonianze del Medioevo tra Oriente e Occidente*, in *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia Romagna*, a cura di M. Cuoghi Costantini e I. Silvestri, Bologna 2005, pp. 51-62.

A. Dalerba, *Manfredino Basilio e la scuola dertonina*, in *Storia e arte miscellanea castelnovese*, a cura di A. Brunetti, Castelnuovo Scrivia 2005, pp. 149-164.

D. Erhardt, C.S. Tumosa, M.F. Mecklenburg, *Long-Term Chemical and Physical Processes in Oil Paint Films*, in «Studies in conservation», 50, 2005, 2, pp. 143-150.

Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia Romagna, a cura di M. Cuoghi Costantini e I. Silvestri, Bologna 2005.

G. Fossaluzza, *Marco Basaiti*, in *Pinacoteca Ambrosiana*, I, *Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano 2005, pp. 58-61.

M.D. Gayo García, Á. Arteaga, *Análisis de colorantes de un grupo de tejidos hispanomusulmanes*, in *Tejidos hispanomusulmanes*, in «Bienes Culturales», V, 2005, pp. 123-145.

G. Gentile, *Immagini scolpite e arredi lignei*, in *Valle di Susa. Tesori d'Arte*, Torino 2005, pp. 223-243.

F. Hildebrandt, *Diomedes, tauglich für die römische Herrschafsikonogaphie?,* in *Otium: Festschrift für Volker Michael Strocka*, a cura di T. Ganschow, Remshalden 2005, pp. 149-153.

O. Impey, C. Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Amsterdam 2005.

K.L. Jansen, *Miraculous Crucifixes in Late Medieval Italy*, in «Studies in Church History», XLI, 2005, pp. 203-227.

C. Lacchia, *Lo strappo dei dipinti murali. Perdite e recuperi a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, a cura di V. Natale, Candelo 2005, pp. 33-37.

G. Laquale, G. Poldi, T. Radelet, *Le analisi non invasive sulla Maria Regina*, in *"Alberto Sotio". A Spoleto sul finire del secolo XII*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1 giugno - 3 luglio 2005), a cura di M. Ceriana, V. Maderna e C. Quattrini, Milano 2005, pp. 39-43.

R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, I, Roma 2005 (1964).

M. Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, IV ed., Roma 2005 (1987).

L. Martini, *Antichi tessuti nel Museo Nazionale di Ravenna: dalle acquisizioni classensi al collezionismo ottocentesco*, in *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia Romagna*, a cura di M. Cuoghi Costantini e I. Silvestri, Bologna 2005, pp. 187-192.

M. Marubbi, ad vocem *Callisto Piazza. San Girolamo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, p. 243.

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.

Nike. Ideologia, iconografia e feste della vittoria in età antica, a cura di D. Musti, Roma 2005.

R. Orsi Landini, *La produzione tessile fiorentina*, in *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora da Toledo e la sua influenza*, a cura di R. Orsi Landini e B. Niccoli, Firenze 2005, pp. 183-195.

O. Pächt, *La pittura veneziana del Quattrocento. I Bellini e Andrea Mantegna*, a cura di M. Vyiral-Tschapka e M. Pächt, Torino 2005.

M. Paoletti, *La scultura greca: i bronzi del relitto di Porticello*, in *Lo stretto di Messina nell'antichità*, a cura di F. Ghedini *et al.*, Roma 2005, pp. 515-523.

Restauri e riscoperte del Barocco Romano a Malta, catalogo della mostra (La Valletta, Concattedrale di San Giovanni Battista, 19 maggio - 19 giugno 2005), a cura di S. Guido, Malta 2005.

San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico, a cura di R. Tollo, Milano 2005.

B. Santi, *Un episodio controverso nella Donazione Contini Bonacossi: il trittico di Ugolino di Nerio da San Giovanni d'Asso*, in *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, catalogo della mostra (Siena e provincia, 24 settembre 2005 - 9 gennaio 2006), a cura di L. Bellosi, G. Fattorini e A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2005, pp. 94-101.

K. Schütz, *Bernardo Bellottos Wirklichkeit. Die Korrektur der Realität zum Kunstwerk,* in *Bernardo Bellotto, genannt Canaletto. Europäische Veduten*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 16 marzo - 19 giugno 2005), a cura di W. Seipel, Milano 2005, pp. 51-58.

G. Semenza, *La quadreria roveresca da Casteldurante a Firenze. L'ultima dimora della collezione di Francesco Maria II*, in T. Biganti, *L'eredità dei Della Rovere. Inventari dei beni in Casteldurante (1631)*, Urbino 2005, pp. 69-137.

P. Skubiszewski, *Maiestas Domini et liturgie*, in *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, atti del colloquio per il 50° del CESCM (Poitiers, 1-4 settembre 2003), a cura di C. Arrignon *et al.*, Turnhout 2005, pp. 309-408.

Sotheby's, *Fine British & European Ceramics & Glass*, catalogo d'asta, 22 novembre 2005, lotto 30, London 2005.

E. Villata, ad vocem *Gaudenzio Ferrari e bottega. San Girolamo penitente con devoto*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 237-238.

2006

G. Airaldi, *Blu come il mare. Guglielmo e la saga degli Embriaci*, Genova 2006.

S. Antonelli, *Il territorio*, in A.M. Giuntella, S. Antonelli, *Teramo nel Medioevo e il suo territorio*, in *Museo Civico Archeologico "F. Savini" - Teramo*, a cura di P. Di Felice e V. Torrieri, Teramo 2006, pp. 205-210.

Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra (Cosenza, Palazzo Arnone, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007), a cura di S. Abita, Napoli 2006.

G. Baldissin Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara 2006.

B. Blass-Simmen, *Studi dal vivo e dal non più vivo: Carpaccio's Passion Paintings with Saint Job*, in «Metropolitan Museum Journal», 41, 2006, pp. 75-90.

F. Bologna, *Due scomparti di polittico con i Santi Bonaventura e Sebastiano Pinacoteca Civica Teramo,* in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VII, *Teramo e la valle del Tordino*, Teramo 2006, pp. 472-473.

A.R. Calderoni Masetti, G. Ameri, *Genova e le Fiandre: dialogo fra pittura e oreficeria*, in *Genova e l'Europa atlantica. Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti e committenti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006, pp. 17-33.

Ceramiche. Porcellane, biscuit, terraglie, maioliche, catalogo del Museo di Capodimonte, Napoli 2006.

F. Coltrinari, *scheda n. 11*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legname tra Umbria e Marche,* catalogo della mostra (Camerino, Complesso di San Domenico - Pinacoteca Civica, 5 maggio - 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Milano 2006, pp. 128-129.

C. Déléry, *Dynamiques économiques, sociales et culturelles d'al-Andalus à partir d'une étude de la céramique de cuerda seca (seconde moitié du Xe siècle-première moitié du XIIIe siècle*), Tesi di dottorato, Université Toulouse II - Le Mirail 2006.

M.P. Di Dario Guida, *Alla ricerca dell'arte perduta: il Medioevo in Italia meridionale*, Roma 2006.

G. Fedozzi, *I cosiddetti Pancalino. Vita e opere di Raffaello, Giulio e Orazio De Rossi*, San Bartolomeo al Mare 2006.

F. Gandolfo, *Introduzione*, in *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati*, Milano 2006, pp. 11-16.

P. Melli, F. Benente, *Nuovi dati sulla circolazione della ceramica d'importazione islamica e bizantina a Genova. Il contesto di S. Maria delle Grazie La Nuova*, in *Atti IV Congresso nazionale di Archeologia* medievale (Chiusdino - Siena, 26-30 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 642-643.

Rinascimento scolpito. Maestri del legname tra Umbria e Marche, catalogo della mostra (Camerino, Complesso di San Domenico - Pinacoteca Civica, 5 maggio - 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Milano 2006.

G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006.

2007

Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 14 settembre - 2 dicembre 2007), a cura di D. Cassinelli e P. Vanoli, Cinisello Balsamo 2007.

S. Canepa, *Monsignor Giovanni Francesco Negrone: "spirito e fuoco" per la Chiesa del Gesù di Roma*, in «La Casana», 49, 2, 2007, pp. 12-23.

E.M. Ciampini, *Two New Coffin Sides from the Tomb of Henib*, in «KASKA. Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico», 4, 2007, pp. 115-120.

A. Cristilli, *Alcune osservazioni sulla Nike tipo Paionios da Napoli*, in *Oebalus – Studi sulla Campania nell'Antichità*, Roma 2007, pp. 187-201.

La Croce dipinta dell'Abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini e R. Bellucci, Firenze 2007.

J.-P. Cuzin, *Marguerite et son maître*, in *Le cardinal Fesch et l'art de son temps. Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 15 - 30 settembre 2007), a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris 2007, pp. 50-97.

D. Di Castro, *Musica nei palazzi romani: gli strumenti dei Pallavicini e dei Rospigliosi*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno - 4 novembre 2007), a cura di F. Falletti, R. Meucci e G. Rossi Rognoni, Firenze 2007, pp. 131-136.

F. Falletti, *Meraviglie sonore: la bellezza del suono*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno - 4 novembre 2007), a cura di F. Falletti, R. Meucci e G. Rossi Rognoni, Firenze 2007, pp. 23-27.

B.O. Gabrieli, *La bottega dei Boxilio tra lo Scrivia e il Curone*, in *Uno spazio storico. Committenze, istituzioni e luoghi nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Spione e A. Torre, Torino 2007, pp. 41-61.

G. Gandolfi, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in «Proporzioni», n.s., VI, 2005 (2007), pp. 81-96.

C. Limentani Virdis, *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna*, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Virdis e M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 147-156.

P. Lurati, *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Locarno 2007.

Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno - 4 novembre 2007), a cura di F. Falletti, R. Meucci e G. Rossi Rognoni, Firenze 2007.

A. Monciatti, *La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata*, in *La croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosininie R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 49-70.

Il Museo Nazionale di Reggio Calabria. I tesori della Magna Grecia, a cura di E. Lattanzi, Roma 2007.

Il Museo sannitico di Canpobasso. Catalogo della collezione provinciale, a cura di A. Di Niro, Campobasso 2007.

M. Novello, M. Salvadori, "Discedunt Nereides undis". *Figure marine femminili da Aquileia fra I sec. a.C. e IV sec. d.C.*, in *Atti del XII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Padova-Brescia, 14-17 febbraio 2006), a cura di C. Angelelli e A. Paribeni, Tivoli 2007, pp. 55-64.

C. Partearroyo Lacaba, *Tejidos andalusíes*, in «Artigrama», XXII, 2007, pp. 371-419.

C. Sabbione, *Il relitto di Porticello. I Bronzi*, in *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria. I tesori della Magna Grecia*, a cura di E. Lattanzi, Roma 2007, pp. 183-187.

B. Ulianich, *Il crocefisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli 2007, III, pp. 187-223.

A. van de Sandt, *Jacques Sablet et Joseph Fesch*, in *Le cardinal Fesch et l'art de son temps. Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 15-30 settembre 2007), a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris 2007, pp. 28-49.

G. Vitolo, *Culto della croce e identità cittadina a Napoli*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli 2007, II, pp. 101-125.

2007-2008

S. Foresta, *Lo sguardo degli dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 62-63, III s., 2007-2008, pp. 93-112.

2008

C. Boschetti, A. Corradi, P. Baraldi, *Raman Characterization of Painted Mortar in Republican Roman Mosaics*, in «Journal of Raman Spectroscopy», numero speciale, a cura di P. Baraldi e A. Tinti, *Raman Spectroscopy in Art and Archaeology*, 39, 8, 2008, pp. 1085-1090.

M. Burrini, *Il Maestro di Cabestany a Sant'Antimo*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni e G. Tucci, Firenze 2008, pp. 31-44.

A. Cerasuolo, *Dalla Galleria dei pittori napoletani al Museo di Capodimonte. Sul restauro dei dipinti napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, II: *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Milano 2008, pp. 24-42.

F. Checa, *Lo stile maturo di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi-Scirè, Venezia 2008, pp. 63-69.

La chiesa di San Paolo Apostolo a Firenze detta di San Paolino. Restauri Recenti, a cura di L. Pescatori, Firenze 2008.

C. Damianaki, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Verona 2008.

La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 29 aprile - 6 luglio 2008), a cura di M.L. Catoni, Milano 2008.

S. Frangioni, *Repertorio delle cornici*, in L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale. I dipinti del Grande Appartamento Reale, catalogo generale, volume primo*, Milano 2008, pp. 301-308.

G. Gentile, *Percorsi di immagini nel Medioevo alpino*, in *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura per progettare il futuro*, catalogo della mostra (Susa, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 7 luglio - 26 ottobre 2008), a cura di A. De Rossi, G. Sergi e A. Zonato, Borgone Susa 2008, pp. 62-81.

A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi-Scirè, Venezia 2008, pp. 239-245.

M. Giorgio, I. Trombetta, *Vasellame privo di rivestimento depurato: aggiornamenti crono-tipologici su contenitori di produzione pisana provenienti da un contesto chiuso dello scavo di Via Toselli a Pisa*, in *Atti XL Convegno Internazionale della Ceramica 2007* (Savona, 11-12 maggio 2007), Firenze 2008, pp. 149-155.

Giorgio Morandi 1890-1964, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 settembre - 14 dicembre 2008; Bologna, MAMbo, 22 gennaio - 13 aprile 2009), a cura di M.C. Bandera e R. Miracco, Milano 2008.

Giovanni Bellini, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008.

S. Guido, G. Mantella, *Il restauro del reliquiario del braccio di San Giovanni Battista*, in *Storie di restauri nella chiesa conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta*, a cura di S. Guido e G. Mantella, Malta 2008, pp. 284-321.

L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale. I dipinti del Grande Appartamento Reale. Catalogo generale, volume primo*, Milano 2008.

Lezioni di petrografia applicata, ad vocem *Pietra Molera*, a cura di R. Bugini e L. Folli, Roma 2008 <http://www.icvbc.cnr.it/didattica/petrografia/9.htm>.

M. Lucco, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 148-150.

M. Maggi *et al.*, *Analisi strutturali mediante micro-PIXE su un gruppo di ceramiche ligure del XIII secolo: primi risultati*, in *Atti XLI Convegno Internazionale della Ceramica* (Savona, 30-31 maggio 2008), Savona 2008, pp. 189-194.

G.A. Massari, *Rivelare la forma della materia. Le mappe della facciata*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Pavia, Certosa, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 91-116.

B. Moiso, *Le campagne di scavo di Ernesto Schiaparelli in Egitto dal 1903 al 1920*, in *Ernesto Schiaparelli e la tomba di Kha*, Torino 2008, pp. 199-269.

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie, II: *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Milano 2008.

G. Napoleone, *La facciata: i restauri dal XIX secolo*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Pavia, Certosa, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 83-90.

Nuove ricerche su Sant'Antimo, a cura di A. Peroni e G. Tucci, Firenze 2008.

A. Paolucci, *Introduzione*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008.

C. Paratico, *La bottega dei Marinoni (XV-XVI secolo)*, Bergamo 2008.

M.C. Parra, *L'arte greca in Italia meridionale tra scoperta, riscoperta e ricezione*, in *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 29 aprile - 6 luglio 2008), a cura di M.L. Catoni, Milano 2008, pp. 79-91.

Salpia vetus. Archeologia di una città lagunare. Le campagne di scavo del 1967-1968 e del 1978-1979, a cura di E. Lippolis e T. Giammatteo, Venosa 2008.

V. Sapienza, *Il committente del San Gerolamo di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, malfattori e penitenti*, in «Venezia Cinquecento», 18, 2008 (2009), 35, pp. 175-204.

E. Simi Varanelli, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo*, Roma 2008.

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi-Scirè, Venezia, 2008.

G. Tigler, *Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni e G. Tucci, Firenze 2008, pp. 13-30.

S. Verger, *Notes sur les vêtements féminins complexes figurés sur les stèles dauniennes*, in *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, atti delle giornate di studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, pp. 103-131.

C. Wilson, *Giovanni Bellini e il dipinto d'altare. Solennità dell'intento, "pieta" necessaria e devozione assoluta: la Natività e la Trasfigurazione*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 117-129.

2009

S. Antonelli, *Il territorio di Aprutium. Aspetti e forme delle dinamiche insediative tra VI e XI secolo*, Roma 2009.

A. Bagnoli, *Considerazioni e novità sui cicli pittorici delle navate e del transetto*, in *La collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena 2009, pp. 373-443.

F. Bologna, *Le arti nel monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in *Sant'Angelo d'Ocre*, a cura di C. Savastano, Castelli 2009, pp. 183-209.

A. Buono, *Tupi Featherwork and the Dynamics of Intercultural Exchange in Early Modern Brazil,* in *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, atti del congresso internazionale (Melbourne 13-18 gennaio 2008), a cura di J. Anderson, Melbourne 2009, pp. 349-355.

L. Calzona, scheda 137, in *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, a cura di M.G. Barberini e M.S. Sconci, Roma 2009, p. 123.

E. Cazzani, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milano 2009 (ristampa anastatica).

J. Coll Conesa, *La Cerámica Valenciana. Apuntes para una Síntesis*, Manises 2009.

F. Coltrinari, *Apollonio di Ripatransone, Tommaso di Antonio da Firenze e la tradizione lignaria ascolana del Quattrocento: cori e intagli tra Perugia, Assisi e le Marche,* in *Percorsi. Studi in onore di Eleonora Bairati*, a cura di P. Dragoni, Pollenza 2009, pp. 117-142.

G. Comino, *Chiesa e Sinagoga: l'iconografia della "croce vivente" come specchio della polemica antiebraica, con particolare riferimento alla cappella di Santa Croce a Mondovì*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 141, 2009, pp. 7-19.

N. Cullinan, *Espressionismo abietto: "Ferragosto"*, in *Cy Twombly*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 5 marzo - 24 maggio 2009), a cura di N. Serota, Verona 2009, pp. 107-111.

T. Dean, *Un panegirico*, in *Cy Twombly*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 5 marzo - 24 maggio 2009), a cura di N. Serota, Verona 2009, pp. 35-43.

M. Dell'Omo, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa nel Verbano in epoca barocca*, in *Pittori lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Salone Merzagora, 12 settembre - 25 ottobre 2009), a cura di M. Dell'Omo, Gravellona Toce 2009, pp. 9-44.

A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del Cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009.

P. Giusti Maccari, *Lucca pittrice nelle sue chiese: dalla sua scrittura al presente*, in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, pp. 403, 404.

Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, a cura di M.G. Barberini e M.S. Sconci, Roma 2009.

P. Karanastasi, ad vocem *Zeus*, in LIMC, suppl. I, Düsseldorf 2009, p. 499.

S. Mason, *Il caso Mocenigo di San Samuele*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009, pp. 173-191.

A. Mussa, *Meu destino è ser onça*, II ed. Rio de Janeiro-São Paulo 2009.

E. Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 33, 2009 (2010), pp. 109-164.

C. Palombi, *Nuovi studi sulla Basilica di San Valentino sulla via Flaminia*, in «Rivista di archeologia cristiana», 85, 2009, pp. 469-540.

E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

G. Perini, *Bernardi e la letteratura artistica italiana*, in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, pp. 152-153.

D. Picchi, *Le antichità egiziane di Pelagio Palagi e il mercato antiquario veneziano*, in «Edal 1», 2009, pp. 35-40.

Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali, a cura di C. Gasparri, Verona 2009.

M.G. Terenzi *et al.*, *Il cassone rinascimentale in pastiglia dorata della Galleria Nazionale delle Marche: ricerche e restauro*, VII Congresso Nazionale IGIIC Lo Stato dell'Arte (Napoli, 8-10 ottobre 2009), <https://www.academia.edu/25741207/IL_CASSONE_RINASCIMENTALE_IN_PASTIGLIA_DORATA_DELLA_GALLERIA_NAZIONALE_DELLE_MARCHE_RICERCHE_E_RESTAURO> (20/12/2017).

Wunschbilder. Sehnsucht und Wirklichkeit, Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 15 febbraio - 2 giugno 2009), a cura di H. Marx, Köln 2009.

2010

H. Amouric *et al.*, *Le marché de la céramique entre Moyen Age et époque moderne, en Provence et Languedoc, du renversement des flux à la guerre économique*, in *Archéologie des rivages méditerranéens, 50 ans de recherches*, atti del colloquio (Arles, Bouches du Rhône, 28-30 ottobre 2009), a cura di *X.* Delestre e H. Marchesi, Paris 2010, pp. 281-290.

M. Angheben, *Scultura romanica e liturgia*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 131-179.

S. Antonelli, *Decorazione architettonica altomedievale e arredi dai contesti monastici abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, atti del convegno (Chieti, San Salvo, 16-18 maggio 2008), Spoleto 2010 (De Re Monastica, II), pp. 187-234.

R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, Torino 2010.

O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana*, L'Aquila 2010

S. Armando, *Avori "arabo-siculi" nel tesoro della Cappella Palatina di Palermo. La tecnica, la classificazione, le botteghe*, in *Medioevo: le officine*, XII Convegno Internazionale di Studi (Parma 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 169-178.

A. Ballarin (a), *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M.L. Menegatti e B.M. Savy, 4 voll., Verona 2010.

A. Ballarin (b), *32. A proposito del polittico di Foppa a Brera*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, III, Padova 2010, pp. 1049-1051.

F. Benente (a), *La ceramica d'importazione dal Mediterraneo tra X e XIV secolo. Aggiornamenti e dati di sintesi per la Liguria*, in *Pensare/classificare. Studi e ricerche sulla ceramica medievale per Graziella Berti*, a cura di S. Gelichi e M. Baldassarri, «Ricerche di Archeologia Altomedievale e Medievale», XXXVII, Firenze 2010, pp. 53-70.

F. Benente (b), *Produzione e circolazione della ceramica da mensa in Liguria (XI-XVI secolo). Aggiornamenti e problemi aperti*, in *Terre Genovesi. Ceramica a Genova tra Medioevo e rinascimento,* atti della giornata di studi in memoria di Guido Farris (Genova, 27 maggio 2010), a cura di L. Pessa e P. Ramagli, Genova 2010, pp. 63-84.

G. Berti, M. Giorgio, *Ceramiche con coperture vetrificate usate come bacini: importazioni a Pisa e in altri centri della Toscana tra fine X e XIII secolo*, Firenze 2010 (Ricerche di Archeologia Altomedievale e Medievale, 38).

M. Brogi, M. Lorenzoni, *L'Archivio comunale di San Giovanni d'Asso. Inventario della sezione storica*, Siena 2010.

F. Canali, V.C. Galati, *Leon Battista Alberti, gli 'Albertiani' e la Puglia Umanistica. 'Attorno' a Leon Battista Alberti, Michelozzo di Bartolomeo, Pisanello e i Dalmati (Giorgio da Sebenico e i Laurana) nel basso Adriatico, dal principato di Giovannantonio Del Balzo Orsini, alla committenza degli Aragona e dei Del Balzo*, in *Brunelleschi, Alberti ed oltre*, a cura di F. Canali, in «Bollettino della società di studi fiorentini», 16-17, 2007-2008 [ma 2010], pp. 132-153.

F. Fiori, schede, in *Per conoscere il Museo d'arte religiosa "Padre Augusto Mozzetti". Dipinti, arredi e suppellettili dal XIV al XIX secolo*, a cura di F. Fiori, Comignago 2010, pp. 184-185.

C. Giometti, *Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 101, 2010, pp. 33-40.

I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di G. Valagussa e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2010.

S. Mara, *Il* Libro di disegni *della Biblioteca Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», 158-159, 1-2, 2010, pp. 74-118, nn. 11-12.

M. Mazzei, *I Dauni. Archeologia dal IX al V secolo a.C.*, Foggia 2010.

V. Pace, *Introduzione al colloquio: contesti di devozione alla croce e al crocifisso*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38, 2007/2008 (2010), pp. 53-58.

M.C. Perazzo, *Aspetti della storia del San Marco di Vercelli tra operosità, oblio e riscoperta*, in *La chiesa di San Marco in Vercelli*, Vercelli 2010, pp. 19-90.

Pinacoteca Ambrosiana, VI, *Collezioni Settala e Litta Modignani. Arti applicate da donazioni diverse. Numismatica*, Milano 2010.

A. Preìti, *Tra espressione rituale, identità cittadina e devozione: il tesoro della cattedrale di Tropea. Committenze, realizzazioni e dispersioni*, in «Rivista Storica Calabrese», n.s., XXX, nn. 1-2 (2009), 2010, pp. 125-181.

La Puglia centrale dall'Età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia, atti del convegno di studi (Bari 15-16 giugno 2009), a cura di L. Todisco, Roma 2010 (Archaeologica).

B.S. Ridgway, *The Porticello Bronzes Once Again*, in «American Journal of Archaeology», 114, 2, 2010, pp. 331-342.

I ritratti Roncioni. Una famiglia pisana e la pittura fra XVIII e XIX secolo, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 27 marzo - 18 aprile 2010), a cura di M. Luzzati e S. Renzoni, Firenze 2010.

M.L. Rosati (a), *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», I, 2010, pp. 58-88.

M.L. Rosati (b), *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie ed esotismo nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», II, 2010, pp. 40-63.

A. Tambini, *Bitino da Faenza, pittore di Rimini*, in «L'Arco», 8, 1/3, 2010, pp. 2-22.

Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, a cura di B. Marx e A. Henning, Leipizig 2010.

2010-2012

M.A. Madonna, *Santa Maria Aprutiensis. Nascita e tramonto di un'antica cattedrale picena*, tesi di dottorato in Studi umanistici, XXV ciclo, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, 2010-2012.

2011

C. Bardelloni, R. Bartalini, *Goro di Gregorio*, in *Scultura gotica senese. 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, Siena-Torino 2011, pp. 233-261.

S. Bendfeldt, *Die Restaurierung des Canaletto-Blicks und Betrachtungen zur Malweise Bellottos*, in *Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick, Das restaurierte Meisterwerk*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 26 agosto - 20 novembre 2011), a cura di A. Henning, S. Oesinghaus e S. Bendfeldt, Dresden 2011, pp. 68-85.

S. Benedetti (a), *Architettura del Cinquecento romano*, a cura di L. Marcucci, Roma 2011.

S. Benedetti (b), *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano*, in S. Benedetti, *Architettura del Cinquecento romano*, a cura di L. Marcucci, Milano 2011b, pp. 327-342.

F. Benente, *Mediterranean and Ligurian Ceramics in Genoa in the XII and XIII Centuries. New Data from the Excavation of the Embriaci Tower*, «Medieval Ceramics», XXXI, 2011, pp. 27-22.

Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick. Das restaurierte Meisterwerk, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 26 agosto - 20 novembre 2011), a cura di A. Henning, S. Oesinghaus, S. Bendfeldt, Dresden 2011.

C. Bertelli, *Masolino a Castiglione Olona*, in *La storia di Varese. Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M.L. Gatti Perer, Varese 2011, I, pp. 294-325.

C. Boschetti, *Vitreous Materials in Republican and Early Imperial Mosaics (2nd Century B.C-1st Century A.D.) from Italy: Faience, Egyptian Blue and Glass*, in «Journal of Glass Studies», 53, 2011, pp. 59-91.

M. Bueno, *Mosaici e pavimenti della Toscana (II sec. a.C.-V- sec. d.C.)*, Roma 2011 (*Antenor* Quaderni, 22).

D. Castrizio, *La cd. Testa di Basilea. Lo Zeus Liberatore*, in Id., *Guida alla statuaria reggina*, Reggio Calabria 2011, pp. 67-85.

M. Ceriana, A. Markham Schulz, *New Works by Cristoforo Solari and His Shop*, in «Nuovi Studi», XVI, 17, 2011, pp. 5-17.

J. Curzietti, *Giovanni Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, 2011.

T. Foffano, *Un profilo del cardinale Branda Castiglioni, diplomatico e mecenate dell'arte e della cultura (circa 1358-1443)*, in *La storia di Varese. Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M.L. Gatti Perer, Varese 2011, I, pp. 246-261.

A. Franci, S. Tomasini, *Scultura lignea rinascimentale a Gandino «omnes vero auratae»*, Gandino 2011.

GAM Collezioni. Allestimento 2009-2011, II, *Opere*, a cura di D. Eccher, Torino 2011.

R. Groh, *Bellotto in 3D. Was lehrt der Vedutenmaler den Computergrafiker?*, in *Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick. Das restaurierte Meisterwerk*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 26 agosto - 20 novembre 2011), a cura di A. Henning, S. Oesinghaus e S. Bendfeldt, Dresden 2011, pp. 48-57.

A. Henning (a), *Bernardo Bellotto und der Blick auf Dresden*, in *Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick. Das restaurierte Meisterwerk*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 26 agosto - 20 novembre 2011), a cura di A. Henning, S. Oesinghaus e S. Bendfeldt, Dresden 2011, pp. 12-21.

A. Henning (b), *Bernardo Bellotto pittore di corte nella Dresda di re Augusto III*, in *Bernardo Bellotto. Il Canaletto delle corti europee*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 11 novembre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di D. Succi, Venezia 2011, pp. 104-119.

Maîtres vénitiens et flemands. Bellini, Titien. Canaletto, Van Eyck, Bouts, Jordaens... Chefs-d'œuvre de l'Accademia Carrara de Bergame et du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011.

G. Metze, *Die Schauseiten von Dresden. Bellottos radierte Veduten*, in *Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick. Das restaurierte Meisterwerk*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, 26 agosto - 20 novembre 2011), a cura di A. Henning, S. Oesinghaus e S. Bendfeldt, Dresden 2011, pp. 36-41.

N. Montesano, *Se non fosse per quel santo. Tolve, la storia, il prete, il patrono*, Matera 2011.

Pagine di pietra. I Dauni tra VII e VI secolo a.C., catalogo della mostra (Roma, Palazzo Montecitorio, 2-18 marzo 2011), a cura di A.M. Tunzi, Foggia 2011.

L. Pagnotta, *Per Antonio Solario: un riesame critico e alcune proposte attributive*, in «Bollettino d'Arte», XCVI, s. VIII, 9, 2011, pp. 59-108.

Il paliotto di San Filippo, a cura di L. Facchin, Torino 2011.

D. Picchi, *Il pittore Pelagio Palagi e l'egittologia "in miniatura": amuleti, scarabei e placchette della terza collezione Nizzoli*, in *Aegyptiaca et Coptica. Studi in onore di Sergio Pernigotti*, a cura di P. Buzi, D. Picchi e M. Zecchi, Oxford 2011 (International Series 2264), pp. 277-301.

L. Arbace, in *Il Rinascimento danzante, Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, Castello Piccolomini, 28 luglio - 1° novembre 2011), a cura di L. Arbace e D. Ferrara, Torino 2011, pp. 15, 58-66.

G. Rocco *Iconografie greche nel mondo indigeno della Daunia tra VII e VI secolo a.C.: le decorazioni figurate sulle vesti delle statue-stele*, in *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*, atti del XVII Convegno Internazionale di Archeologia Classica (Roma, 22-26 settembre 2008), in «Bollettino di Archeologia on line», 2011, pp. 1-17.

G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011.

A. Rovetta, *I grandi cantieri architettonici rinascimentali tra cultura umanistica e nuove forme devozionali,* in *La storia di Varese. Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M.L. Gatti Perer, Varese 2011, I, pp. 327-355.

F. Scholten, *The Robert Lehman Collection. European Sculpture and Metalwork*, XII, New York 2011.

C.E. Spantigati, S. De Blasi, *Il restauro degli arredi lignei. L'ebanisteria piemontese. Studi e ricerche*, Firenze 2011.

D. Succi, *La "magna densità" delle acqueforti di Bellotto. Venezia, Dresda, Pirna, Königstein, Varsavia*, in *Bernardo Bellotto. Il Canaletto delle corti europee*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 11 novembre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di D. Succi, Venezia 2011, pp. 120-155.

P. Venturelli, *Oreficerie e orefici nel territorio di Varese tra XV secolo e 1932*, in *La storia di Varese. Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M.L. Gatti Perer, Varese 2011, I, pp. 408-429.

M. Webb, *The Autofluorescence of Asian lacquer*, in *East Asian Lacquer. Material Culture, Science and Conservation*, a cura di S. Rivers, R. Faulhner e B. Pretzel, London 2011, pp. 148-158.

2011-2012

M. Laffranchi, *Johann David Passavant in Lombardia nel 1834-1835*, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

2012

A. Aimi, *The Exotica of the Settala Museum and Other Northern Italian Collections*, in *Turquoise in Mexico and North America*, a cura di J.C. King *et al.*, London 2012, pp. 155-164.

A. Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il* Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro *del Museo di CApodimonte*, in «Prospettiva», 147-148, 2012 [2014], pp. 126-149.

P. Brambilla Barcilon, M. Caldera, D. Russo, *I dipinti nell'ex chiesa di San Marco a Vercelli*, in *Cronache 3. L'attività della Fondazione Centro Conservazione e Restauro 'La Venaria Reale' 2006-2012*, a cura di S. Abram e S. De Blasi, Torino 2012, pp. 66-82.

C. Castelli, *Le costruzioni lignee delle croci dipinte del secolo XII*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 65-79.

A. Cristilli, *Statua di Nike tipo Paionios*, in *Le Sculture da Neapolis nelle Collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 2012, pp. 114-117 (con bibliografia).

S. Engel (a), *Das Lieblingsbild der Venezianer.* Christus und die Ehebrecherin *in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2012.

S. Engel (b), *Disciplinare le donne attraverso la pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolò de' Barbari (c. 1506)*, in A. Bellavitis, N.M. Filippini, T. Plebani, *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 31-42.

E. Fiore Marochetti, *I beni archeologici di Qau el-Kebir nell'ambito del progetto di schedatura dei magazzini del Museo Egizio di Torino*, in *Frammenti d'Egitto. Progetti di catalogazione, provenienza, studio e valorizzazione delle antichità egizie ed egittizzanti*, a cura di E. Ciampini e P. Zanovello, Padova 2012, pp. 64-70.

S. Morag Martin, *The Ontology of the Venetian Halo in its Italian Context*, tesi di dottorato, University of Plymouth, Faculty of Arts and Humanities, a.a. 2012.

M. Panarello, *Committenza, mecenatismo e raccolte d'arte dei vescovi in Calabria tra XVI e XIX secolo*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria viceregnale borbonica e* postunitaria, a cura di A. Anselmi, Roma 2012, pp. 373-406.

P. Perpignani, F. Maselli Scotti, Asaroton Oecon *di Aquileia*, in P. Perpignani, C. Fiori, *'Il mosaico non spazzato'. Studio e restauro dell'*asaroton *di Aquileia*, Ravenna 2012, pp. 11-37.

La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012.

A.C. Quintavalle, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 107-118.

M. Riccomini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo Ragionato*, Torino 2012.

S. Romano, *"Alberto So", il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, atti del convegno (Firenze, 8-9 gennaio 2009), a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 175-182.

M. Santanicchia, *Il mobile in Umbria, aspetti storici, artistici, tecnici e produttivi dal Medioevo al primo Novecento*, Città di Castello 2012.

Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting 1100-1300, atti del convegno internazionale (Berlino, 6-8 luglio 2007), a cura di D. Knipp, Munchen 2012.

V. Tavernese, *L'insigne Collegiata e Parrocchiale di S. Simeone Profeta in Alvito. Appunti per la storia e per l'arte*, Piedimonte San Germano 2012.

2012-2013

R. Jucker, *Il carteggio Layard-Morelli*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2012-2013 (relatore G. Agosti).

2013

L. Agus, *Il Maestro di Castelsardo, la genesi della scuola di Stampace e i rapporti con il ponente ligure*, in «Parol», XXIV, luglio-dicembre, 2013, pp. 315-345.

C. Arnaldi, *Manifattura piemontese. Carrozzino da giardino per bambini,* scheda in *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re,* catalogo della mostra (Reggia di Venaria Reale, 28 settembre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti e F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013, pp. 110-111.

C. Cairati, *Novità per il secondo Quattrocento vogherese*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta e F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 65-79.

Capolavori dell'archeologia: recuperi, ritrovamenti, confronti, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 21 maggio - 5 novembre 2013), a cura di M.G. Bernardini e M. Lolli Ghetti, Roma 2013.

S. Caporaletti, *Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano: un contributo allo studio dei rapporti Italia Fiandre alla metà del Quattrocento*, tesi di dottorato XXV ciclo, Università degli Studi di Padova, a.a. 2013.

Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re, catalogo della mostra (Reggia di Venaria Reale, 28 settembre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti e F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013.

X. Chen, M. Grandbois, *In situ Raman spectroscopic observation of sequential hydrolysis of stannous chloride to abhurite, hydroromarchite, and romarchite*, in «Journal of Raman Spectroscopy», 44, 2013, pp. 501-506.

Divitiae Nauli. Ori, argenti e sete della cattedrale di San Pietro in Noli, a cura di C. Gamberini, Savona 2013.

F. Fergonzi, *Filologia del '900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013.

F. Gandolfo, *Un "jubé" in Molise? A proposito del pulpito di Santa Maria di Canneto*, in *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura di A. Dagnino *et al.*, Genova 2013, pp. 117-127.

M.C. Giannini, *Negroni, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 180-182.

C. Giometti, *Nuvolone, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma 2013.

A. Koller, ad vocem *Orsini, Vicino (Pier Francesco)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Catanzaro 2013, pp. 710-712.

M. Lattanzi, *Ditta Cesare Sala. Carrozzella a tre ruote per bambini,* scheda in *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re,* catalogo della mostra (Reggia di Venaria Reale, 28 settembre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti e F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013, pp. 168-169.

A. Markham Schulz, *The Youth of Cristoforo Solari*, in «Arte Lombarda», 167, 1, 2013, pp. 96-105.

Il Maestro di Castelsardo, atti delle giornate di studi (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari 2013.

M.M. Melardi, *Vicino Orsini tra Firenze e Bomarzo. Cultura, storia e immaginario*, in *Architettura e arte del principato mediceo (1512-1737. Firenze e la Toscana, Vasari e gli Uffizi*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 22, 2013, pp. 287-298.

U. Mende, *Die Mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskataloge des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2013.

Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age, catalogo della mostra (Lovanio, Museum Leuven, 31 ottobre 2013 - 23 febbraio 2014), a cura di K. Jonckheere, London 2013.

B. Montevecchi, *Nell'età dei della Rovere. Due nuove acquisizioni per la Galleria Nazionale delle Marche*, a cura di C. Bernardini e C. Maggini, Urbino 2013.

M.A. Paulin, F. Leblanc, *Memo on the Restoration of Boulle Furniture at the Louvre: Cleaning Metal Marquetry*, in «techne», 38, 2013, pp. 101-103.

C. Rizzardi, *L'affresco del Museo Nazionale di Ravenna con raffigurazione di "missio petrina" nella cultura artistica carolingia*, in *"Ars auro gemmisque prior". Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Turnhout 2013, pp. 197-203.

M.G. Scano Naitza, *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in *Il Maestro di Castelsardo*, atti delle giornate di studi (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari 2013, pp. 11-68.

L. Siddi, *Le vicende dei restauri*, in *Il Maestro di Castelsardo*, atti delle giornate di studi (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari 2013, pp. 151-166.

M. Steen Hansen, *In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, The Pennsylvania State University, Old Main 2013.

D. Valenti, *Alle origini del polittico veneziano: il motivo a conchiglia*, in *Aldèbaran II. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2013, pp. 25-54.

G. Zanelli, *La Madonna con il Bambino del Belvedere e qualche nota sul patrimonio artistico della chiesa della Natività*, in *La Madonna con il Bambino del Belvedere. Una testimonianza riscoperta per la pittura ligure di primo Quattrocento*, a cura di A. Acordon e G. Zanelli, Genova 2013, pp. 8-25.

Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, catalogo della mostra (Francoforete s.M., Liebieghaus Skulpturensammlung, 8 febbraio - 26 maggio 2013), a cura di V. Brinkmann, München 2013.

2013-2014

E. Pusceddu, *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, tesi di dottorato, dir. R, Alcoy, Universitat de Barcelona, a.a. 2013-2014.

2014

Archivio di Piacenza. Carte e manoscritti di storici ed eruditi piacentini. Carte Schenoni Visconti, a cura di P. Schenoni Visconti, Piacenza 2014.

F. Bologna, *Saturnino Gatti. Pittore e scultore del Rinascimento aquilano*, L'Aquila 2014.

Bonhams, *The Hasse Collection of German Porcelain,* catalogo d'asta, 8 ottobre 2014, London 2014.

Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 - 10 gennaio 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2014.

Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa, catalogo della mostra (Monaco, Alte Pinakothek, 17 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015), a cura di A. Schumacher, A. Gottdang e J. Thoma, München 2014.

G. Corso, *A proposito del Cuzzio. Le chiese di San Vittore nella chiesa parrocchiale di Sizzano*, in *Forme che volano. 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, atti delle giornate di studio (Novara, Archivio di Stato, 17-29 maggio 2012), a cura di M. Dell'Omo e S. Monferrini, s.l. 2014, pp. 260-267.

A. De Marchi, *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura*

veneziana dal Duecento al Tardogotico, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 9-35.

Doni d'Amore. Donne e rituali nel Rinascimento, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 12 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di P. Lurati, Cinisello Balsamo 2014.

Ernesto Schiaparelli e la tomba di Kha, a cura di B. Moiso, Torino 2014.

L. Facchin, *Il paliotto di San Filippo Neri a Torino: capolavoro di padre Giovanni Battista Prever e dell'ebanista Pietro Piffetti*, in «Annales Oratorii», 12, 2014, pp. 39-59.

F. Fiori, *Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio, pittore novarese fra tradizione e innovazione*, in *Forme che volano. 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, atti delle giornate di studio (Novara, Archivio di Stato, 17-29 maggio 2012), a cura di M. Dell'Omo e S. Monferrini, s.l. 2014, pp. 252-259.

C. Guarnieri, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio della pittura veneziana delle origini*, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 37-61.

Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane: Santa Maria Capua Vetere – Paestum, a cura di C. Rescigno e F. Sirano, [Napoli] 2014.

L. Lodi, D. Tolomelli, *La serie di incisioni raffiguranti la Certosa di Pavia delle collezioni dei musei civici*, in *Disegni e vedute della Certosa di Pavia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. Lodi, Pavia 2014, pp. 19-28.

A.M. Ludovici, *Pitture murali in Valle di Susa. I cicli affrescati al servizio della fede. Itinerari e luoghi*, Susa 2014.

L. Meloni, *L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio*, Milano 2014.

D. Picchi, *Dai Nani di San Trovaso a Pelagio Palagi: formazione e diaspora di una collezione veneziana*, in *Antichità egizie in Italia. Prospettive di ricerca e indagini sul campo*, a cura di E.M. Ciampini e P. Zanovello, Venezia 2014 (Antichistica 6. Serie di Studi Orientali, 2), pp. 89-103.

G. Poldi, *Materiali pittorici e metodi esecutivi della Croce n. 432 degli Uffizi. Analisi non invasive*, in «Paragone Arte», XLV, 114-115 (769-771), marzo-maggio 2014, pp. 15-19.

V. Poletto, *Oro e pittura a Venezia attorno all'anno 1300: consuetudini di bottega tra incisione e granitura*, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 63-93.

Roma/Seicento verso il barocco, catalogo della mostra (Pechino, National Museum, 29 aprile 2014 - 28 febbraio 2015), a cura di D. Porro e G. Leone, Roma 2014.

M. Ruggiero, *Angiolillo Arcuccio. Pittura e miniatura a Napoli nel '400*, Napoli 2014.

G. Signorotto, *L'apprendistato politico di Teodoro Trivulzio, principe e cardinale*, in «librosdelacorte.es», numero monografico 1, a. 6, 2014, pp. 1-22.

L'Underdrawing del disegno genovese. Dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esame nell'infrarosso, a cura di M.C. Galassi e M. Priarone, Genova 2014.

T. Wagener, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Ein venezianischer Blick auf Mitteleuropa,* in *Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa*, catalogo della mostra (Monaco, Alte Pinakothek, 17 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015), a cura di A. Schumacher, A. Gottdang e J. Thoma, München 2014, pp. 114-143.

2014-2015

O. Piccolo, *La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla History di Giovanni Battista Cavalcaselle*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione, a.a. 2014-2015 (relatore G.C.F. Villa).

2015

G. Agosti, *Per le* Memorie *milanesi di Stefano B.*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, ms. s.d. [ca 1773/1778], ed. a cura di S. Bruzzese, prefazione di G. Agosti, Milano 2015, pp. VII-LXIII.

Altamura e il suo territorio. Natura, storia, tradizioni, a cura di D. Venturo, Altamura 2015.

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015.

T. Bainbridge *et al.*, *Goberge Shimbari Go Bars the Use of Flexible Sticks for Clamping*, in «Journal of the American Institute for Conservation», 2015, 54, pp. 65-73.

E. Braun, *The Burri Effect*, in *Alberto Burri. The Trauma of Painting*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 9 ottobre 2015 - 6 gennaio 2016; Düsseldorf, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 5 marzo - 3 luglio 2016), a cura di E. Braun, New York 2015, pp. 72-89.

A.J. Buono, *"Their Treasures are the Feathers of Birds": Tupinambá Feather Work and the Image of America*, in *Images take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*, a cura di A. Russo, G. Wolf e D. Fane, Trento 2015, pp. 179-189.

G. Camperio Ciani *et al.*, *Popolazioni native del Sud America: biodiversità e antropologia museale*, in «Archivio per l'Antropologia e l'Etnografia», CXLIV, 2015, pp. 3-21.

Carpaccio: Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 7 marzo -28 giugno 2015), a cura di G. Romanelli, Venezia 2015.

S. Chiarugi, *Cassoni con "rilievi in gesso"*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Signa 2015, pp. 73-79.

A. Cosma, G. Pittiglio, *Iconografia Agostiniana. Il Quattrocento*, XLI/2, Roma 2015.

M.R. Depalo, *Età classico-ellenistica*, in *Museo Nazionale Archeologico di Altamura*, a cura di F. Radina, Altamura 2015, pp. 121-123.

A.M. De Strobel, C. Mazzetti Di Pietralata, *Gli arazzi con gli Atti degli Apostoli e la loro fortuna*, in *Raffaello. Il Sole delle Arti*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 26 settembre 2015 - 24 gennaio 2016), a cura di G. Barucca e S. Ferino-Pagden, Città di Castello 2015, pp. 81-93.

L. Donati, O. Cocco, *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*, Roma 2015.

P. Larratt-Smith, *L'esperienza psichedelica*, in *Cy Twombly. Paradise*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 6 maggio - 13 settembre 2015), a cura di J. Sylvester e P. Larratt-Smith, Bologna 2015, pp. 13-31.

E. Lunghi, *Il Crocifisso di Porziano nella basilica papale di San Francesco in Assisi*, in «Arte cristiana», CIII, 890, 2015, pp. 321-326.

L.W. Mackie, *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, New Haven-London 2015.

M.A. Madonna, *Da ecclesia a cathedralis. La testimonianza dell'arredo*, in *Atri e la sua cattedrale prima degli Acquaviva*, atti del convegno (Atri, 11 maggio 2013), a cura di M.A. Madonna e M.C. Rossi, Pescara 2015, pp. 50-61.

F. Mazzocca, *III. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, in *Il fascino e il mito dell'Italia. Dal Cinquecento al contemporaneo*, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, 26 aprile - 6 settembre 2015), a cura di C. Bon Valsassina *et al.*, Milano, 2015, pp. 103-104.

Le opere e i giorni. Exempla virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali, a cura di G. De Marchi e L. Sbaraglio, Signa 2015.

M. Papini, *Frederick Stibbert e il mobile artistico in Toscana: due "troni" inventati con frammenti di cassoni antichi*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Signa 2015, pp. 57-69.

L. Partridge, *Art of Renaissance Venice. 1400-1600*, Oakland (California) 2015.

D. Picchi, *Amalia Sola Nizzoli (1805-1845/49), Archaeologist* ante litteram *in Egypt and the Origins of the Third Nizzoli Collection*, in *Every Traveller Needs a Compass. Travel and Collecting in Egypt and the Near East*, a cura di N. Cooke e V. Daubney, Oxford-Philadelphia 2015, pp. 131-142.

M. Piwocka, *The Story of Noah and the Story of the Babel Tower from the Tapestry Collection of King Sigismund Augustus*, in «Folia Historiae Artium», XIII, 2015, pp. 73-118.

A. Re *et al.*, *Ion Beam Analysis for the Provenance Attribution of Lapis Lazuli used in Glyptic Art: the Case of the "Collezione Medicea". Nuclear Instruments and Methods*, in «Physics Research», B 348 (2015), pp. 278-284.

F. Repishti, *Corpus dei disegni di architettura del Duomo di Milano* <http://www.disegniduomomilano.it/page/home/>, 2015.

S. Rutherglen, C. Hale, *In a New Light: Giovanni Bellini's St. Francis in The Frick Collection*, New York-London 2015.

R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano 2015.

M. Salis, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan 2015.

G. Trotta, *Sant'Angelo a Legnaia. Fede arte e storia in un borgo suburbano della Toscana*, Firenze 2015.

V. Vezzoli, *Céramique de Fustat*, in *En Harmonie. Art du monde islamique au musée du Cinquantenaire*, a cura di M. Van Raemdonck, Bruxelles 2015, pp. 197-215.

2016

L. Agus, *La scuola di Stampace. Da Pietro a Michele Cavaro*, Cagliari 2016.

Bellotto e Canaletto. Lo stupore e la luce, a cura di B.A. Kowalczyk, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 novembre 2016 - 5 marzo 2017), Cinisello Balsamo 2016.

F. Benente, *La cucina, la mensa e la dispensa: i reperti ceramici del riempimento della torre degli Embriaci,* in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Sant'Agostino, 19 marzo - 9 ottobre 2016), a cura di P. Melli, C. Di Fabio e L. Pessa, Genova 2016, pp. 116-133.

A.J. Buono, *Crafts of Color: Tupi Tapirage in Early Colonial Brazil*, in *The Materiality of Color: The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments 1400-1800*, a cura di A. Feeser, M, Daly Goggin e B. Fowkes, New York 2016.

E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016.

C. Cairati, *Breve profilo di Bussolo, intagliatore «vagabundus» nella Lombardia del Rinascimento*, in *Pietro Bussolo scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 28 aprile - 3 luglio 2016), a cura di M. Albertario, M. Ibsen e A. Pacia, Bergamo 2016, pp. 50-61.

A. Cerasuolo, *La* Trasfigurazione *di Capodimonte vista da vicino*, in *Giovanni Bellini: la Trasfigurazione*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 7 ottobre - 11 dicembre 2016), Venezia 2016, pp. p. 74-94.

F. Coltrinari, *Persistenze medievali nell'intaglio adriatico del '400: il caso dell'intagliatore Giovanni di Matteo schiavo tra Marche e Umbria*, in *Il Medioevo dopo il Medioevo. Iconografie, tipologie, modelli,* atti del convegno internazionale di studi organizzato nell'ambito del dottorato di ricerca in "Arti, storia del territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i Paesi del Mediterraneo" (Lecce, 10-12 maggio 2012), a cura di R. Casciaro, Monteroni di Lecce 2016, pp. 49-65.

O. D'Albo, ad vocem *Procaccini, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma 2016, pp. 457-461.

C. Di Fabio, *Giovanni di Pietro. Un pittore pisano nel primo Quattrocento. Approfondimenti, inediti e questioni di contesto*, in «Predella», 39, 2016 (ma 2017), pp. 81-107.

R.S. Ferri, *I Domenicani di Andria in età moderna*, Andria 2016.

O. Foglia, I. Maietta, *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli, storia e restauro*, Napoli 2016.

G. Gardini, *La cappella del Sancta Sanctorum nella basilica di San Vitale. Brevi note tra archeologia e agiografia*, in «La Bellezza della Fede. I quaderni dell'Istituto di Scienze Religiose Sant'Apollinare di Forlì», 5, 2016, pp. 249-272.

I. Gennarelli, *L'Anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere: Immagine Storica e Nuova Funzione*, in «Confronti – il restauro delle architetture per lo spettacolo, Quaderni di Restauro Architettonico», 6-7, 2016, pp. 108-117.

Giovanni Bellini: la Trasfigurazione, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 7 ottobre - 11 dicembre 2016), Venezia 2016.

T. Greub, *Les Antiques chez Cy Twombly*, in *Cy Twombly*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 30 novembre 2016 - 24 aprile 2017), a cura di J. Storsve, Paris 2016, pp. 99-110.

Y. Kondo, M. Michelozzi, C. Rigacci, *Il restauro dell'Album Horne in Tiepolo. Disegni dall'Album Horne*, a cura di E. Nardinocchi e M. Casati, Firenze 2016.

C.G. Lalli *et. al.*, *Funori: adesivo naturale per pitture murali e materiali cartacei*, San Salvo 2016.

Linee lumi et ombre finte. Disegni dei maestri genovesi dal Cinquecento al Settecento, catalogo della mostra (Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 5 marzo - 13 giugno 2016) a cura di M.C. Galassi, Novi Ligure 2016.

M.A. Madonna, *Spolia e arredi dalla basilica medievale*, in *La collegiata dei Santi Cesidio e Rufino a Trasacco. Un santuario nella Marsica*, a cura di G. Curzi, Roma 2016, pp. 71-84.

I. Maietta, *L'evoluzione del convento e le vicende del suo patrimonio artistico attraverso i secoli* in *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia e I. Maietta, Napoli 2016, pp. 89-137.

P. Melli, A. Boato, *Indagini archeologiche nella curia degli Embriaci,* in *Genova nel Medioevo, Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Sant'Agostino, 19 marzo - 9 ottobre 2016), a cura di P. Melli, C. Di Fabio e L. Pessa, Genova 2016, pp. 104-115.

C.R. Morscheck, *Cristoforo Solari: una nuova cronologia*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 22-24 maggio 2014), a cura di S. Buganza e M. Rainini, «Memorie Domenicane», 47, 2016, pp. 435-444.

P. Novara, *Sepolture privilegiate nei monasteri alto medievali ravennati*, in «Hortus Artium Medievalium», 23/2, 2016, pp. 629-639.

Pietro Bussolo scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 28 aprile - 3 luglio 2016), a cura di M. Albertario, M. Ibsen e A. Pacia, Bergamo 2016.

P. Ranjan, A.D. Thakur, *Solvent free tin oxide nanoparticle for gas sensing application*, in *AIP conference proceedings 1728*, Melville 2016, pp. 1-3.

M. Santucci, *Da Vicenza a Napoli: la* Trasfigurazione *di Giovanni Bellini del Museo di Capodimonte*, in *Giovanni Bellini: la Trasfigurazione*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 7 ottobre - 11 dicembre 2016), Venezia 2016, pp. 60-73.

C. Seccaroni, J.P. Haldi, *Cobalto, zaffera, smalto dall'antichità al XVIII secolo*, Roma 2016.

F. Toniolo, *Creature fantastiche, naturalismo e ascendenze classiche nella miniatura italiana, in* «Revistes Cientifiques de la Universitat de Barcelona», 10-11 (2016), <http//handle.net/11577/3217800>.

J.H. Townsend, *Microfanding: a Useful Tool of Paintings Conservators?*, in *Colour Change in Painting*, a cura di R. Clarricoates, H. Dowding e A. Gent, London 2016, pp. 77-89.

2016-2017

V. Gucciardi, *Lo studio e il restauro di un paravento cinese con decorazione in lacca coromandel del Castello di Santena*, tesi di Laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Università degli Studi di Torino, relatori: F. Moretti, M.B. Failla; correlatori: E. Diana, P. Croveri, a.a. 2016-2017.

2017

Ambrogio Lorenzetti, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Cinisello Balsamo 2017.

M. Bacci, *Un ibrido di successo, il dittico Sterbini, la Madonna del risvolto bianco e la Vergine Konevskaja*, in *Survivals, revivals, rinascenze: studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 469-483.

M. Baldassarri, *La ceramica invetriata da cucina: produzioni e commercializzazione in area alto-tirrenica tra XII e XIII secolo,* in *Storie [di] ceramiche 3. Importazioni mediterranee*, a cura di M. Giorgio, Firenze 2017, pp. 49-49.

G. Bandini, *Rapporto di restauro*, in *Restituire Bellezza. Il restauro del prezioso clavicembalo dei Musei Civici di Treviso*, Treviso s.d. [2017], pp. 34-91.

F. Benente, *Circolazione e produzione della ceramica in Liguria (XI-XIII secolo). I reperti dello scavo della torre degli Embriaci a Genova,* in *Storie [di] ceramiche 3. Importazioni mediterranee*, a cura di M. Giorgio, Firenze 2017, pp. 19-30.

F. Boggero, *Le vicende del polittico dei Santi Nazario e Celso*, in «Sacro e Vago Giardinello», n. 3, 2017, pp. 21-30.

S. Buganza, *Un avvio per Giovanni Solari scultore: la croce della Certosa di Pavia*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano e F. Gemelli, Milano 2017, pp. 583-594.

D. Ciofini *et al.*, *Conservation of Ethnographic Artefacts: Selective Laser Ablation of Deposits from Doum Palm Fibers*, in «Journal of Cultural Heritage», 27, 2017, pp. 143-152.

V. Delieuvin, *Andrea Solario en Normandie*, in *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*, catalogo della mostra (Évreux, Musée d'Art, Histoire et Archéologie, 8 luglio - 22 ottobre 2017), a cura di F. Calame-Levert, M. Etremont e G. Toscano, Paris 2017, pp. 95-99.

M.E. Gerhardinger, *Il fondo di strumenti musicali antichi dei Musei Civici di Treviso e il cembalo inv. SM 3*, in *Restituire Bellezza. Il restauro del prezioso clavicembalo dei Musei Civici di Treviso*, Treviso s.d. [2017], pp. 23-25.

Giovanni Bellini. Landscapes of Faith in Renaissance Venice, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Getty Center, 10 ottobre 2017 - 14 gennaio 2018), a cura di D. Gasparotto, Los Angeles 2017.

S. Guido, *Vittoria Pericoli, pittrice 'piena di spirito e di coraggio', 'fornaciara' per la Fabbrica di San Pietro*, in *Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano. Artiste, artigiane e imprenditrici dal XVI al XIX secolo*, a cura di A. Di Sante e S. Turriziani, Foligno 2017, pp. 171-211.

P.B. Kerber, *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum-Getty Center, 9 maggio - 30 luglio 2017; Minneapolis, Institute of Art, 10 settembre - 31 dicembre 2017; Cleveland, Museum of Art, 25 febbraio - 20 maggio 2018), Los Angeles 2017.

L. Leoncini, *I Durazzo di Palazzo Reale tra Genova e Santa Margherita Ligure*, in *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia, arte e architettura. In ricordo di Susanna Canepa*, a cura di S. Bianchi e G. Rossini, Genova 2017, pp. 79-85.

A. Lo Giudice *et al.*, *Protocol for Lapis Lazuli Provenance Determination: Evidence for an Afghan Origin of the Stones used for Ancient Carved Artefacts Kept at the Egyptian Museum of Florence (Italy)*, in «Archaeological and Anthropological Sciences», 9 (2017), pp. 637-651.

G. Pace, *Il restauro del Codice Resta di Palermo. Questioni metodologiche sulla conservazione degli Album*, in *Padre Sebastiano Resta. Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia e S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 365-380.

S. Pandozy *et al.*, *Sperimentazioni sull'uso del laser per la pulitura delle piume presenti nella collezione etnologica dei Musei Vaticani*, in *APLAR 5. Applicazioni laser nel restauro*, atti del convegno (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 18-20 settembre 2014), a cura di A. Brunetto, Firenze 2017, pp. 423-441.

I pavimenti romani di Aquileia. Contesti, tecniche, repertorio decorativo, a cura di F. Ghedini, M. Bueno, M. Novello e F. Rinaldi, Padova 2017 (*Antenor* Quaderni, 37).

E. Pearlstein, *Conservation of Featherwork from Central and South America*, London 2017.

G. Porzio, *La* Flagellazione di Cristo *di Caravaggio*, in *Caravaggio nel patrimonio del Fondo edifici di culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie nazionali di arte antica, Palazzo Barberini, 21 giugno 2017 - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia e C. Strinati, Roma 2017, p. 55.

M.L. Rosati, *De opere Lucano. Le produzioni seriche suntuarie a Lucca nel corso del XIV secolo*, in I. Del Punta, M.L. Rosati, *Lucca una città di seta. Produzione, commercio e diffusione dei tessuti lucchesi nel tardo Medioevo*, Lucca 2017, pp. 19-97.

M.A. Scanu, *Il retablo di Tuili. Depingi Solempniter. Uomini, viaggi e vicende attorno al Maestro di Castelsardo*, Ghilarza 2017.

E. Santangelo, *Per l'arte in Abruzzo. Nuovi studi*, Teramo 2017.

L.F. Tagliavini, *Il costruttore fiammingo Mattia De Gand*, in *Restituire Bellezza. Il restauro del prezioso clavicembalo dei Musei Civici di Treviso*, Treviso s.d. [2017], pp. 28-33.

A. Valerio, *Maria di Nazareth. Storia, tradizioni, dogmi*, Bologna 2017.

Voglia d'Italia: il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, Vittoriano, 7 dicembre 2017 - 4 marzo 2018), a cura di E. Pellegrini, Roma 2017.

2018

<https://archive.org/stream/missaleromanumme01cath#page/n7/mode/2up> (10/01/2018).

M. Albertario, cat. 81, in *Accademia Carrara. Bergamo, Dipinti del Trecento e del Quattrocento, catalogo completo*, a cura di G. Valagussa, Bergamo 2018.

M. Coladonato, *Lucidi dalle lezioni ICR sul Rischio chimico nel laboratorio e nel cantiere di restauro*, <http://www.iscr.beniculturali.it/images/stories/file/TriSolv/doc/rischio_chimico.pdf> (2008).

La collezione Contini-Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi, Firenze 2018.

A.M. Palladino, *Analisi storico-artistica*, in *Restauro del Complesso Monastico "San Domenico" tra 1888 e 1991*; *1991*, in *Chiesa di Santa Maria dell'Umiltà (San Domenico). Raccolta, documenti e letture*, in *Biblioteca. Documenti: San Domenico e restauro 1988-91*, *Andriarte*: <www.andriarte.it>, a cura di S. di Tommaso (2018).

Le pietre impiegate nell'architettura milanese e lombarda, in *Lezioni di petrografia applicata*, a cura di R. Bugini e L. Folli, CNR - Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali, <http://www.icvbc.cnr.it/didattica/petrografia/lezioni_petrografia.htm> (14/01/2018).

S. Zanuso, *Cristoforo Solari and Milan Cathedral: new works/ Cristoforo Solari e il Duomo: nuove opera*, Milano 2018.

c.d.s.

Accademia Carrara, Bergamo. Dipinti del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo, a cura di G. Valagussa, in corso di stampa.

G. Ameri, *L'oro di San Paragorio: appunti sul reliquiario del braccio di sant'Eugenio nella concattedrale di Noli*, in *Archeologia e arte a San Paragorio di Noli. L'area del complesso di culto dalle origini al secolo XI*, a cura di A. Frondoni, Firenze in corso di stampa.

M. Bartoletti, *San Paragorio tra età Romanica e Rinascimentale: lacerti della veste pittorica e reperti di scultura*, in *Archeologia e arte a San Paragorio di Noli. L'area del complesso di culto dalle origini al secolo XI*, a cura di A. Frondoni, Firenze in corso di stampa corso di stampa.

G.G. Borrelli, *La circolazione delle merci e delle opere d'arte nel Porto di Napoli del XVII Secolo*, in *Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte in un contesto mondiale*, atti del convegno (Napoli, 12-14 ottobre 2017), in corso di stampa.

M. Caldera, *Gli affreschi dell'ex chiesa di San Marco: da Gian Giacomo da Lodi a Giovanni Martino Spanzotti*, in *VII congresso storico vercellese. Vercelli fra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Vercelli, 30 novembre - 2 dicembre 2017), in corso di stampa.

O. Chillé, A. Dore, M. Marchesi, *"Meglio di qualunque descrizione fan conoscere gli usi...": la Galleria delle pitture etrusche del Museo Civico Archeologico di Bologna*, in *Musées de peinture étrusque et documentation graphique. Les collections de dessins modernes reproduisant la peinture étrusque. Organisation des fonds, contextes de production et d'utilisation*, atti del convegno (Roma, école Française, 11 dicembre 2017), a cura di N. Lubtchansky, S. Sarti e L. Cuniglio, Les Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité (MEFRA), in corso di stampa.

M. Flamine, ad vocem *Gaudenzio Ferrari. San Girolamo penitente*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Novara, Vercelli e Varallo, marzo-luglio 2018), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano, in corso di stampa.

M. Grosso, «col sacco a spalla»: l'Accademia Tadini nei taccuini di viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle, in corso di stampa.

A. Mazzotta, *In His Father's Workshop: Giovanni Bellini's Paintings for the Scuola di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in «The Burlington Magazine», in corso di stampa.

G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo: Siena's Itinerant Painter in the Early Reniassance*, in corso di stampa.

Referenze fotografiche

Accademia Carrara, Bergamo. Foto Studio Fotografico Da Re, Bergamo
Antonio Adduci
© The Albertina Museum, Vienna
Alfa Restauri s.n.c.
Nicola Amato
Marco Ambrosi
Giuseppe Ammendola, Davide Canali
Archivio Museo Nazionale di Ravenna
Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Barletta-Andria-Trani Foggia
Archivio Castello Ducale di Aglié
Archivio del Museo Archeologico dell'Antica Capua. Foto Ortensio Fabozzi
Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Bari
Archivio Fotografico ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata. Beatrice Carriero e Giuseppe Maino
Archivio Fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo
© Archivio fotografico G.A.VE.
Archivio Museo Egizio, Torino
Archivio Museo Poldi Pezzoli, Milano
Archivio Palazzo Reale di Genova
Archivio Restauri Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino
Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova e le Province di Imperia, La Spezia e Savona. Sandro Papa
Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo
Barbara Ferriani srl.
Isabella Bellinazzo, Alessandra Zambaldo
Mauro Benedetti; L'Officina Consorzio, Roma
Mauro Benedetti
Giuseppina Bertolotto
Adolfo Bezzi
Massimo Bonino
Camera Photo, Venezia
Simonetta Capetta (Conservazione e Restauro dei Beni Culturali)
Maria Vittoria Carloni
Beatrice Carriero, Luca Centola, Sario Manicone
Ottaviano Caruso
Ciro Castelli
Luca Centola e Sario Manicone
Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"
Fiorentina Cirelli
Mauro Coen
Consorzio CROMA - Conservazione e Restauro di Opere e Monumenti d'Arte, Roma
Matteo De Fina, Venezia
Pino dell'Aquila
Daniele Demonte (Laboratorio Imaging Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale")
Anna Dezio
Gino Di Paolo
Doneux e soci Restauro d'opere d'arte, Torino
Emmebi Diagnostica Artistica
Elke Estel/Hans-Peter Klut
Fabio Cattabiani 2016 © Lovere, Accademia Tadini, Archivio fotografico
Vincenzo Facciolla (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro Cosenza e Crotone)
Delfina Fagnani
Marco Fanelli, Archivio Galleria Nazionale delle Marche
Annalisa Ferrante
© Fondazione Burri
Foto Ghilardi
Fotodarte di Giuseppe e Luciano Malcangi
Camilla Fracassi
Franco Canziani Fotografia
Serena Francone
Neva Gasparo (Archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)
Beppe Gernone (Polo Museale della Puglia)
© Foto Giusti Claudio
Viviana Goggi
Roberta Grazioli
Luciano Gritti
Sante Guido
Antonio Iachini
Keorestauro, Roma
Hans-Peter Klut
Laboratorio analisi L.A.R.A. snc, Genova
Laboratorio Riccardo Bonifacio
Laboratorio di restauro della Pinacoteca di Brera, Antonio Carini
L'Officina Consorzio, Roma
Luigi Baldin fotografo d'arte, Treviso
Demetrio Messineo (Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria)
Lucia Miazzo
Antonio Mignemi
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Palazzo Reale di Genova
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale del Friuli Venezia Giulia
Su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Campania
Su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Campania
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali - Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria
© Musei Reali di Torino
© Museo Diocesano d'Arte Sacra, Susa
© Museo Nazionale del Bargello, Firenze
© Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte
Nicola Restauri
Maria Ludovica Nicolai
Cinzia Oliva
Attilio Onofrio (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro Cosenza e Crotone)
Open Care - Servizi per l'arte, Milano
Michele Pagani
Martina Panuccio
Michele Paoletti
Gianluca Paoletti Barsotti
Giuliano Parente
Luigi Parma
Teobaldo Pasquali
Luciano Pedicini
Giovanni Pintori (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna)
Gianluca Poldi
Adele Pompili
Marco Rabatti
Marco Ravenna
Arch. Paolo Robino, Torino
Guia Rossignoli
Paolo Ruffini
Luciano Sabadini, Mario Verdelli, Michelangelo Verdelli
Ornella Salvadori
Marco Santi
Silvio Scafoletti (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea)
Antonio Sena
Settima Parete
Nino Silvestri
Nazario Spadoni Fotografo - foto di Caterina Spadoni
Fabio Speranza
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Studio d'Arte e Restauro Gabbantichità
Studio d'Arte e Restauro di Iaccarino Luigi Valerio e Zingaro Giuseppe, Andria. Foto Beppe Gernone
Studio Fotografico Da Re, Bergamo
Studio Fotografico Marcello Chiappini, Ravenna
Studio Fotografico Daniela Antonucci – Sarzana
Studio di Restauro Carlotta Beccaria
© Lucia Tarantola
Bruno Tatafiore
Davide Tormen
I. Tosini, Opificio delle Pietre Dure, Firenze
Eliana Tovagliaro
Paolo Triolo (Settima Parete)
L. Triolo
Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia
Carlo Vannini, fotografo d'arte
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano
Pino Zicarelli, Opificio delle Pietre Dure, Firenze

In copertina
Mosaico con raffigurazione di Nereide, Aquileia (Udine), Museo Archeologico Nazionale, particolare durante il restauro (cat. 6a)

Realizzazione
Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Redazione e impaginazione
Rosanna Alberti
Liberink, Padova
Elisabetta Righes

© 2018 Intesa Sanpaolo
Tutti i diritti riservati

Prima edizione digitale: marzo 2018
ISBN 978-88-317-2959-8

www.marsilioeditori.it

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore. È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.