

Da Antiveduto
della Gramatica
a Venanzio l'eremita



OCTAVO

Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita

Il volume documenta il restauro di una serie di tele conservate a Camaldoli e finora sconosciute al grande pubblico.

Il testo si configura come un itinerario di scoperta - a partire dalle circostanze di rinvenimento dei dipinti e alla loro identificazione nei valori figurativi di chiara matrice caravaggesca - fino al riferimento ad una 'querelle', che da tempo intriga la critica d'arte sull'opera di Antiveduto della Gramatica per i camaldolesi. Di grande rilievo la conclusione che, a dipingere il nuovo ciclo, fu un eremita pittore di nome Venanzio, un religioso presente a Camaldoli per un breve arco temporale, in circostanze di grande interesse storico.

96 pagine, 20 illustrazioni a colori e 36 in bianco e nero, sovracoperta.

Comune di Poppi
Congregazione camaldolese dell'ordine di San Benedetto
Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Arezzo

DA ANTIVEDUTO DELLA GRAMATICA
A VENANZIO L'EREMITA

Nuovi dipinti caravaggeschi
a Camaldoli

a cura di
Lucilla Conigliello

OCTAVO
Franco Cantini Editore

DA ANI IVEDUTO
DELLA GRAMATICA
A VENANZIO L'EREMITA

Nuovi dipinti caravaggeschi
a Camaldoli

Poppi, Castello dei Conti Guidi
5 agosto - 31 ottobre 1995

Patrocinio

Alessandro Vettori, Cassa di
Risparmio di Firenze, Comunità
Montana del Casentino, Ditta
MiniConf di Ortignano (AR)

Enti organizzatori

Biblioteca Comunale Rilliana
di Poppi
Comune di Poppi, Assessorato
alla Cultura
Congregazione camaldolese
dell'ordine di San Benedetto
Soprintendenza ai Beni Ambien-
tali, Architettonici, Artistici
e Storici di Arezzo

Prestatori

Sacro Eremo e Monastero
di Camaldoli

Progetto

Lucilla Conigliello

Organizzazione

Alessandro Brezzi

Direzione scientifica

Laura Speranza, Soprintendenza
ai Beni A.A.A.S. di Arezzo

Fotografie

PANARI s.n.c. Diagnostica
e consulenza nell'arte
di Cristiana Massari e Teobaldo
Pasquali - Firenze
Soprintendenza ai Beni Ambien-
tali, Architettonici, Artistici
e Storici di Arezzo
Soprintendenza ai Beni Artistici
e Storici di Napoli
Soprintendenza per i Beni Arti-
stici e Storici di Roma
Istituto Centrale per il Catalogo
e la Documentazione
Claudio Garofalo - Napoli
Tommaso Sensini - Arezzo
Alessandro Benci - Arezzo

Restauro

Direzione scientifica:
Laura Speranza, Soprintendenza
ai Beni A.A.A.S. di Arezzo

Studio l'Re snc Tecnologia e
Restauro di Conti, Merli, Sensini,
Arezzo:

San Pietro e San Paolo
San' Agnese e Sant' Orsola
Santo Papa e San Benedetto
Santa Caterina e Santa Cecilia
San Michele Arcangelo
e San Giovanni Battista
San Carlo Borromeo e Sant' Osofrido
San Sebastiano e San Giorgio
Angeli del Giudizio

Arca Studio, Associazione
restauro e conservazione d'arte
Arezzo:

Cristo benedicente col globo
Vergine in preghiera
San Giuseppe col Bambino e i santi
Francesco e Filippo Neri
Giovane santo orante (San Martino
di Tours?)

Ringraziamenti

Il lavoro di preparazione della
mostra e del relativo catalogo
non avrebbe potuto andare a
buon fine senza la cortese dispo-
nibilità di Don Emanuele Bar-
gellini, Alessandro Bernardini,
Padre Renato Cappelletto, Mons.
Giuseppe Croce, Mons. Bernar-
do D'Onorio, Padre Winfried
Leipold, Padre Lanfranco Lon-
ghi, Anna Maria Maetzke, Linda
Martino, Antiquari Sestieri
Roma, Claudia Tempesta, Signo-
ra Trezzani (Finarte Roma), Don
Pietro Vittorelli, dei monaci dei
Camaldoli di Napoli, del perso-
nale della Soprintendenza ai
Beni A.A.A.S. di Arezzo, della
Biblioteca Città di Arezzo, e
dell'Archivio di Stato di Firenze

Un particolare ringraziamento
a Don Ugo Fossa, Don Salvatore
Frigerio, Mina Gregori, Gianni
Papi



CASSA
DI RISPARMIO
DI FIRENZE

MINICONF

Sommario

- 11 *Laura Speranza*
I dipinti di Camaldoli esposti dopo il restauro
- 14 *Lucilla Conigliello*
Da Antiveduto della Gramatica
a Venanzio l'eremita
- 33 TAVOLE
- 84 *Lucilla Conigliello*
Schede dei dipinti
- 89 *Studio TRe, Arca Studio*
Relazioni sul restauro
- 94 Bibliografia

I dipinti di Camaldoli esposti dopo il restauro

Laura Speranza

Quando tre anni fa seguivono i lavori di restauro di alcuni dipinti di Jacopo Ligozzi che furono poi esposti nella mostra sul pittore, tenutasi al Castello dei Conti Guidi a Poppi, con la curatrice Lucilla Conigliello cominciammo a pensare di preparare un'altra esposizione per presentare una serie di dipinti inediti conservati all'Eremo di Camaldoli che versavano in cattivissime condizioni e che risultavano molto vicini alle due tele inserite nel mobile di Sacrestia dello stesso complesso che le guide locali riferivano erroneamente al Ligozzi.

Al competente ministero dei Beni Culturali fu pertanto richiesta la somma necessaria per il restauro dei dipinti camaldolesi. Ottenuta l'approvazione del piano di spesa si è affidato il lavoro di restauro alle ditte specializzate STUDIO TRE di Conti, Cobbi, Merli e Sensini ed ARCA Studio di Cardinali, Spurio Pompili e Ugolini di Arezzo sotto la direzione scientifica della scrivente e quella tecnica di Oriana Sartiani e di Fedele Fusco della Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici, Artistici e Storici di Arezzo. I restauratori dello Studio Tre hanno lavorato su sette tele di misure pressoché identiche raffiguranti coppie di santi o sante (*Sebastiano e Giorgio, Michele Arcangelo e Giovanni Battista, Agnese ed Orsola, un Pontefice e Benedetto, Pietro e Paolo, Carlo Borromeo e Onofrio, Caterina d'Alessandria e Cecilia*) e su un'ottava tela di dimensioni minori raffigurante gli Angeli del Giudizio universale, mentre i restauratori dell'Arca Studio hanno restaurato la coppia di dipinti su tela raffiguranti *Cristo benedicente con il globo e la Vergine* e la tela con *San Giuseppe col Bambino e i Santi Francesco e Filippo Neri*.

Mentre proseguivano i lavori di restauro andava avanti anche l'organizzazione della Mostra per opera di Alessandro Brezzi, infaticabile direttore della Biblioteca Rilliana di Poppi, promotore di tante interessanti iniziative culturali al Castello dei Conti Guidi che hanno trovato favorevole accoglienza presso l'Amministrazione Comunale. Il primitivo progetto della mostra ha dovuto purtroppo essere notevolmente ridimensionato per problemi di ordine economico che hanno reso irrealizzabile il trasferimento e le necessarie assicurazioni di molte opere provenienti da Frascati, Napoli e Montecassino. Nel catalogo comunque vengono ugualmente riprodotte le foto delle opere in questione per consentire di ripercorrere l'iter critico seguito dalla curatrice della mostra Lucilla Conigliello che è giunta a formulare una affascinante quanto credibile ipotesi, suffragata da numerose prove documentarie, che rappresenta, a mio avviso, un importantissimo contributo per la soluzione del problema su Antiveduto della Gramatica e sulla "questione camaldolese" che negli ultimi quindici anni ha interessato la critica specialistica.

Come storico dell'arte della Soprintendenza aretina, responsabile del territorio casentino, ho collaborato veramente con molto piacere a questa operazione che ha portato al recupero e alla valorizzazione di un importante gruppo di dipinti su tela (ben undici!) pressoché sconosciuti, se non attraverso la nostra catalogazione, che è stato possibile inquadrare criticamente anche grazie al restauro che ha fornito preziosissimi elementi conoscitivi relativamente ai materiali usati ed alla tecnica di esecuzione, ma che ha anche riservato gustosissime sorprese e conseguenti importanti scoperte.

La tela di supporto dei dipinti è la stessa, probabilmente di canapa a trama piuttosto fitta, con un filato caratterizzato da una notevole pelosità e da numerosi piccoli nodi, ancora perfettamente visibili sul retro delle opere che non sono state rifoderate.

Prima del restauro lo Studio Tre ha eseguito indagini riflettografiche e analisi chimiche su alcuni microframmenti della superficie pittorica già distaccati che hanno consentito di approfondire quanto non era possibile appurare anche con la più attenta osservazione delle opere.

È stato così possibile conoscere sia la tavolozza del pittore, pressoché invariata in tutti i dipinti, sia precisare la tecnica di esecuzione, già piuttosto chiara dall'osservazione dei dipinti.

L'artista ha preparato la tela con una mestica piuttosto spessa di colore bruno, realizzata con terre legate con colle proteiche e sostanze oleose. Su questa preparazione ha poi steso, come fondo, un colore bruno verde realizzato con ocre, poco bianco e del pigmento verde, sul quale ha poi tracciato in nero, col pennello, il disegno molto sommario delle figure, tracciando soltanto le linee principali sia dei panneggi che delle parti anatomiche.

Le campiture di colore risultano molto sottili negli incarnati che sono realizzati con bianco di piombo e poco rosso cinabro lasciando trasparire il fondo scuro che è sfruttato per le ombre. Anche nei panneggi, realizzati con campiture di colore più coprente, le ombre non sono mai ottenute aggiungendo nuovo colore, ma lasciando visibile la base di colore bruno verde. I colori usati per i panneggi sono il giallo, il rosso ed il verde, stesi con una o due mani, talvolta rinforzati con velature a lacca rossa o con un pigmento aranciato più chiaro. Nel campire il colore, l'artista non ha sempre coperto il disegno tracciato sul fondo che è quindi spesso visibile, come nel bellissimo pannello giallo che avvolge San Pietro.

Con le analisi chimiche si sono individuati diversi pigmenti finemente macinati e legati con olio. Sono il bianco di piombo, il giallo di piombo, l'ocra, il cinabro, l'azzurro di smalto, il verderame trasparente, la terra d'ombra e il nero carbone.

Non troviamo traccia di oro se non nelle aureole del Santo Papa, forse Gregorio II, e nel San Benedetto, in abito eremitico, mentre le aureole degli altri santi o sono mancanti o sono eseguite con color ocra. Si tratta forse di un omaggio speciale per santi particolarmente cari all'ordine camaldolese?

Il dipinto raffigurante *Gesù Bambino coi Santi Giuseppe, Francesco e Filippo Neri* è quello che ha riservato le maggiori sorprese in fase di restauro. L'opera innanzitutto aveva subito un precedente intervento di foderatura per ampliare le dimensioni originali del dipinto e adattarlo ad una cornice più grande non pertinente. Questo intervento aveva praticamente squilibrato la composizione che risultava spostata verso il basso e verso destra per l'aggiunta di due strisce a sinistra (di cm 4) ed in alto (di cm 11). Eliminando la nuova tela di rifodero si sono ritrovate le dimensioni originali del dipinto che presentava lungo tutti i bordi i consueti buchi dei chiodi, a volte estremamente slargati, ma le normali piegature della tela che si formano per il tensionamento della stessa sul telaio ed il conseguente fissaggio sul retro non si trovavano sulle parti che erano state interessate dall'ampliamento. Questo, assieme al buono stato di conservazione, ci ha fatto ritenere che originariamente la tela dipinta fosse stesa e appuntata lungo il suo perimetro sulla superficie frontale di un pannello di legno e non su un telaio.

Ad una attenta osservazione della superficie dipinta ci siamo resi conto che il pavimento bicolore, rosso e grigio ed il grande cuscino verde su cui poggiava Gesù Bambino, senza affondarvi, erano quasi privi del craquelé che invece caratterizzava tutto il resto. Inoltre queste parti, assieme alle aureole, avevano una diversa consistenza materica. Le indagini riflettografiche gentilmente eseguite da Tommaso Sensini hanno rivelato l'estensione delle ridipinture e la presenza, al di sotto del cuscino, di un motivo architettonico dal taglio molto preciso e netto. Piccoli saggi per rimuovere il colore verde hanno riportato alla luce una materia pittorica molto resistente e perfettamente conservata, con lo stesso craquelé del resto del dipinto. Si è quindi deciso di rimuovere la ridipintura e si è ritrovata, davanti ad un gradino in pietra, sul quale adesso il Bambino Gesù poggiava in modo più credibile, una cornice lignea dipinta con una lunghissima iscrizione all'interno, eseguita con minuta e precisa grafia ad inchiostro bruno, con alcune rubriche in caratteri capitali ad inchiostro rosso e con una minuziosa illustrazione grafica raffigurante un ostensorio col Santissimo.

Questa estesa iscrizione termina con "S.Eremo Cam. Die XXII Decb. A.D. MDCXXXX" che sicuramente costituisce la datazione del dipinto che trova conferma con le notizie di archivio trovate dalla Conigliello. Si tratta di una cartagloria col testo dell'Offertorio e quello del "Gloria". Anche la figurina del Bambino Gesù era appesantita da varie ridipinture: i riccioloni biondi, l'abitino azzurro con alcune puerili pieghe, le pesanti ombre disegnate sulle gambe. Anche le aureole, dall'aspetto di dischetti metallici, erano posticce, come pure il bastone fiorito di San

Giuseppe ed il suo manto che, non più marrone ma giallo squillante, presentava la stessa consistenza materica e lo stesso stile pittorico del manto di San Pietro nei dipinti con le coppie di santi, confermandoci, senza ombra di dubbio, la stessa mano.

Pesanti ridipinture del volto edulcorato di San Filippo Neri sono state rimosse e si è ritrovata l'originaria espressione del santo, con gli occhi rivolti verso il cielo e non più verso il basso e l'aspetto piuttosto tormentato del suo incarnato, prossimo a quello dei santi in coppia che ci hanno confermato, assieme al manto di San Giuseppe con la medesima consistenza materica e la stessa tessitura pittorica del manto di San Pietro, una identica mano. Il dipinto col Bambino e con *San Giuseppe i santi Francesco e Filippo Neri* aveva quindi subito una trasformazione per opera di un vero e proprio pittore che con una certa maestria aveva camuffato alcuni elementi salienti e ne aveva aggiunti altri, come la mazza fiorita del San Giuseppe, sicuramente con l'intenzione di rendere l'opera più accattivante e comprensibile.

Tutti i personaggi avevano avuto trasformazioni tali da renderli più simili a santini, con espressioni di pietismo esteriore, legate ad una devozione convenzionale e rassicurante. Frano state aggiunte vistose aureole per dare maggior sacralità alla scena, ma in realtà si era avuto un risultato di maggior superficialità ed esteriorità. Col restauro l'opera ha riacquisito tutta la sua forza espressiva e l'originario significato religioso improntato ad una visione molto intimistica della Fede che nulla concede ad abbellimenti superflui. Sembra quasi che il pittore non abbia cercato di comunicare con lo spettatore, ma abbia semplicemente fatto un omaggio a Dio che si intuisce presente per la luce che discende, discreta, dall'alto.

Il restauro degli undici dipinti di Camaldoli ha permesso di appurare che sono stati eseguiti con la stessa rapida tecnica pittorica, con gli stessi colori stesi su fondi scuri che spesso trapassano sotto le campiture per ottenere gli effetti dell'ombra, con la stessa tela a fitti nodini.

I dipinti non sono giunti a noi nelle stesse condizioni, probabilmente perché conservati in luoghi e modi diversi. Il gruppo con le doppie figure è caratterizzato da un craquelé diffuso, profondo che ha preso l'aspetto di scodelle perché le tele sono state esposte a forte umidità, confermata dalla massiccia presenza di muffe sul retro. Gli *Angeli del Giudizio*, *Gesù col Globo* e la *Virgine in preghiera*, nonché *Il Gesù Bambino fra i tre santi* invece presentavano un craquelé assai meno rimarcato. L'ultimo dipinto ha senz'altro avuto un'ottima protezione col pannello di legno che doveva avere al posto del telaio. Questo supporto ligneo diverso rispetto a quello degli altri dipinti è forse spiegabile con una sua collocazione all'interno di una struttura lignea, probabilmente una sorta di dossale di altare, come farebbe supporre il richiamo alla Comunione entro la cartagloria dipinta in primo piano in basso.

Possiamo immaginare che il dipinto fosse montato proprio come le due telette inglobate nel mobile della sacrestia dell'Eremo che giustamente la Conigliello riferisce allo stesso pittore e che non ci siamo sentiti di togliere dal loro contesto per esporle in mostra. In quel caso le tele erano appuntate con chiodi direttamente su un tavolato di legno, sul quale poi erano state fissate le cornici in noce.

Questi undici dipinti assieme ai due della sacrestia dell'Eremo raffiguranti *Gesù flagellato* e *Gesù nell'orto*, restaurati sempre di recente dalla ditta Piacenti di Prato, costituiscono un gruppo piuttosto consistente ed omogeneo che, grazie alle ricerche della Conigliello ed ai risultati del restauro, gettano nuova luce su una importante e dibattuta questione che ci auguriamo possa in futuro essere oggetto di una costruttiva giornata di studi.

Proprio dell'ultima ora è il ritrovamento di un altro dipinto riferibile senza ombra di dubbio allo stesso artista. Si tratta di una tela raffigurante un giovane santo orante (forse San Martino di Tours?), proveniente sempre dall'Eremo di Camaldoli che era sfuggita anche alla catalogazione della Soprintendenza. Il dipinto viene presentato nel catalogo prima del restauro, ma si confida di esporlo in mostra a lavoro ultimato.

Relazioni sul restauro

STUDIO I'Re, DI CONTI, GOBBI, MERLI, SENSINI

San Sebastiano e San Giorgio,
cm 175,5x122,1

San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista,
cm 174x122

Sant'Agnese e Sant'Orsola,
cm 175,5x121,5

Santo Papa e San Benedetto,
cm 175x122

San Carlo Borromeo e Sant'Onofrio,
cm 175,5x122

Santa Caterina d'Alessandria e Santa Cecilia,
cm 175x122

Angeli del Giudizio Universale,
cm 84x106,5

Tecnica: olio su tela

STATO DI CONSERVAZIONE

Supporto

Il supporto è costituito da un tessuto ad armatura tela, a trama fitta apparentemente in canapa, senza giunture e contraddistinta da un filato che presenta una marcata "pelosità" e numerosissimi nodi ben apprezzabili dal retro.

Il telaio è in abete, senza traverse e giunzioni a mezza mortasa rinforzati da un cavicchio in legno. Lo stato conservativo del supporto è mediocre: i telai sono risultati instabili e attaccati da tarli e muffe, la tela di alcuni dipinti presenta degli strappi e qualche buco localizzato nella parte bassa dove, tra tela e telaio, si era accumulato materiale diverso come calcinaccio e segatura.

In alcuni dei dipinti era presente sul retro una proliferazione di muffe di colore biancastro.

Parte dipinta

Le opere presentano una condizione simile, fatta eccezione per il dipinto raffigurante *Angeli del Giudizio Universale*.

In tutti i dipinti la superficie è caratterizzata dal vistoso craquelé e conseguente sollevamento in scodelline dello strato pittorico, con contrattura anche del supporto, in particolare su alcuni colori e non su tutti i quadri. Sotto questo aspetto risultano meglio conservati *San Sebastiano e San Giorgio*, *San Pietro e San Paolo*, *San Carlo Borromeo e Sant'Onofrio*.

Alcune perdite di colore interessano, oltre, ovviamente, alle parti dove la tela manca e ai margini degli strappi, altre parti della pittura come una zona, presumibilmente una bruciatura di candela, per l'andamento caratteristico; localizzata sul volto del Santo guerriero nel dipinto *San Sebastiano e San Giorgio* che è, peraltro, quello che accusa le perdite maggiori: infatti, oltre alla bruciatura, un buco è in basso a destra in corrispondenza del piede del San Giorgio, e un taglio malamente sfrangiato è su quello del San Sebastiano. Gli altri quadri che presentano tagli e buchi sono gli *Angeli* e il *San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista*. Quest'ultimo inoltre mostra in alcuni punti una consunzione del filato della tela che ha causato piccole perdite del colore.

Una particolare forma di caduta del colore è rappresentata da una fitta serie di piccoli crateri localizzati in zone circoscritte e sempre sul pigmento verde ed in un caso sul rosso. Queste piccole cadute sono conseguenza di rigonfiamenti della preparazione o quant'altro sottostante la stesura che ha spinto, fino a farlo saltare, il colore in quelle zone. Queste piccole bolle, di consistenza solida, sono ancora visibili contigualmente alle parti dove il colore è già caduto ma non è dato sapere se il fenomeno è pregresso o ancora in atto.

Due abrasioni provocate dal fregamento di qualche oggetto tagliente sono sul manto della Santa Cecilia. Su alcune figure si ha la consunzione dei colori dei carnati avvenuta sia per l'esiguità dello spessore dell'impasto in queste parti, propria della tecnica pittorica, sia anche per incorse manutenzioni o "lavaggi" che hanno interessato i volti dei santi. In particolare è degradato il *San Carlo Borromeo*, il *San Pietro*, il *San Giorgio*.

Una spessa vernice, già pigmentata ed oggi ulteriormente inscurita, è stesa su tutti i dipinti; la ragione di questo intervento, relativamente recente, è stato quello di uniformare le svelature e riequilibrare i contrasti, all'origine assai marcati, tra le diverse campiture ma ove alcuni pigmenti hanno sofferto del loro naturale degrado, come gli azzurri che, ottenuti con azzurro di smalto, per l'ingiallimento del legante oleoso hanno virato su toni verdastri come nel manto di *San Pietro*, nelle ali del *San Michele* e nel cielo degli *Angeli*.

Uno strato di sporco generico e l'ossidazione della vernice offuscava inoltre la superficie e rendeva illeggibili numerosi elementi del disegno e della cromia.

Si è rilevata la presenza di una ridipintura nel collo del *San Carlo Borromeo*, peraltro fuori tono, coprente colore originale per nulla deteriorato. Invece il dipinto con gli *Angeli* aveva subito un restauro più invasivo con vaste stuccature che coprivano lacune abbastanza estese nella parte alta a destra e in basso sulla scritta strabordando con l'integrazione pittorica anche sul colore originale e

completando la parte di scritta perduta. Nella zona rovinata del San Giorgio del colore era steso direttamente sulla tela in un approssimato tentativo di ripristino.

Cornici

Si tratta di grosse cornici modanate a cassetta realizzate in legno di abete dipinto. Sopra ad una leggera preparazione a gesso e colla è stesa la pittura di colore azzurro mentre i rilievi delle scorniciature e la parte esterna è in ocre gialla. Una di queste cornici, appartenente al dipinto coi santi Pietro e Paolo, è dipinto in bianco rosato anziché in azzurro.

Il colore originale era totalmente coperto da una spessa mano di vernice pigmentata con un colore bruno che conferiva a tutte una tonalità marrone opaca e disomogenea. Alcuni listelli sono danneggiati e qualche sconnessione interessa le giunzioni; l'applicazione alla parete ha provocato fori da chiodo sul bordo esterno nonché qualche mancanza per l'inserimento di qualche elemento, oggi perduto.

INDAGINI PRELIMINARI E TECNICA PITTORICA

Sono state eseguite una serie di analisi fisiche e chimiche per determinare la tecnica pittorica e l'effettivo stato conservativo. In particolare le indagini hanno riguardato il colore con analisi del legante e del pigmento; i tratti del disegno e la tecnica; le vernici. Le analisi condotte sono state: microscopia, riflettografia IR, riprese fotografiche UV, stratigrafia, analisi microchimica dei costituenti.

L'analisi microscopica è avvenuta con stereo microscopio ad ingrandimenti da 5 a 125 x. Ha consentito di verificare la successione delle campiture ed evidenziare particolari materici e pittorici altrimenti non visibili. Sono state eseguite micro e macrofotografie.

Per la riflettografia si è utilizzata telecamera Hamamatsu con tubo sensibile fino a 2200 nm. Abbiamo ricercato tratti di disegno, elementi sottostanti, pentimenti. Un particolare risultato è stato realizzato illuminando dal retro l'opera ottenendo immagini risultanti dagli spessori delle campiture. Infine la telecamera è stata utilizzata per l'analisi dell'UV riflesso anteposando un filtro speciale all'obiettivo ed illuminando il soggetto con una lampada di Wood.

La fluorescenza da UV è stata registrata con riprese fotografiche utilizzando tecniche e filtri speciali. Ha consentito di evidenziare soprattutto la disomogeneità della vernice consentendo il controllo durante la rimozione e, nel caso del drappo rosso del San Giorgio, visualizzare la stesura sottostante che proponeva la gamba con il calzare successivamente coperto dall'artista stesso.

Alcuni campioni, prelevati in prossimità di cadute e fratture e quindi casuali e non statisticamente rappresentativi, sono stati inglobati in resina, sezionati e quindi al microscopio si è visualizzata la stratigrafia che ha determinato la successione e la composizione degli strati.

Su microframmenti di questi campioni si è altresì eseguita l'analisi chimica per riconoscere il legante ed i pigmenti.

È emerso dalle analisi condotte che la pittura è a legante oleoso, la tavolozza dell'artista era costituita dai seguenti pigmenti: bianco di piombo, giallo di piombo, ocre, cinabro, azzurro di smalto, verderame trasparente, terra d'ombra, nero carbone. Va notata la qualità dei pigmenti e la loro sottile granulometria, quasi impercettibile nei rossi e nei neri, e sempre ricco il rapporto pigmento/legante. Notevole è l'intensità dei gialli e dei rossi, la profondità del verderame e delle lacche rosse nei panneggi, la trasparenza del nero di fondo. Solo nel caso delle aureole dei santi Gregorio e Benedetto l'artista ha utilizzato oro in polvere, altrove le aureole sono ad ocre. La stratigrafia tipica è: tela - strato preparatorio con terre a legante oleoso e proteico - strato di fondo di colore bruno verdastro costituito da ocre e poco verderame; nel fondo: sottile strato resinoso con pigmento nero a granulazione molto fine probabilmente nero carbone; nelle figure: strato di colore giallo costituito da bianco di piombo e poco cinabro (carnati); cinabro, verderame, azzurro, bruno, bianco (pannaggi e altri elementi) - velature e lacche rosse - vernice finale.

Nella conduzione della pittura l'artista ha preparato la tela con la mestica ed ha steso il colore di fondo. In seguito ha tracciato i contorni delle figure e le linee principali dei panneggi con pennello e colore nero, quindi ha dipinto il fondo scuro scontornando le figure. Sulla base verdastra ha riportato con bianco rosato i carnati modulando i volumi con l'uso esclusivo della luce, mai riportando ombre con il colore ma ottenendole solo per trasparenza. Infine ha eseguito alcune sottilissime velature con solo rosso per esaltare i lineamenti e le muscolature; laddove le figure sono vestite, ha coperto la base con una o due mani del colore desiderato (giallo, rosso, verde), rinforzando le pieghe con velature a lacca rossa e talvolta di un colore aranciato più chiaro. Il colore è steso a buon corpo con evidente traccia del *ductus* che esalta, rimarcandoli, i volumi.

Pochi i casi di pentimento come il caso della gamba destra del San Giovanni Battista corretta leggermente in avanti, o la testa del San Carlo Borromeo che era leggermente più grande ma, più celatante, la copertura con il drappo rosso, originariamente più corto, della gamba completa di calzare del San Giorgio.

FASI DEL RESTAURO

Foderatura (solo negli Angeli)

Il quadro è stato protetto con veline di carta giapponese e coltetta e, staccata dal telaio, si è pulito il retro rimuovendo le toppe che vi erano incollate.

La foderatura è stata eseguita con pasta da intelaggio applicando il dipinto su una nuova tela di lino precedentemente trattata, stirando per ottenere l'adesione ed il miglioramento della superficie e quindi montando la tela su nuovo telaio a biette.

Risarcimento degli strappi e dei buchi, fermatura del colore, miglioramento della superficie

Vista la buona consistenza del filato e della tessitura, si è cercato di mantenere l'integrità del supporto, peraltro testimonianza interessante della tecno-

logia del luogo e dell'epoca, anche per trattenere in maniera diversificata un gruppo di opere destinate ad una stessa collocazione. La presenza di alcuni buchi e strappi andava però risolta per conferire continuità alla tela e uniformità durante la trazione per la ricollocazione sul telaio e come base per la successiva integrazione pittorica.

La nostra proposta muove da una serie di sperimentazioni su modelli con prodotti e tecniche diverse e si è giunti ad individuare la metodologia che fornisse i risultati più soddisfacenti.

I vecchi telai sono stati sostituiti con nuovi telai a biette perché, anche se ottimamente costruiti, non erano più in buone condizioni ed erano privi di meccanismo di estensibilità.

Tutti i dipinti sono stati protetti con veline e colletta, mentre la fermatura del colore è stata eseguita in maniera diffusa solo sui dipinti che mostravano effettivamente problemi di tenuta degli strati pittorici alla tela ed è stata effettuata con impregnazione di colletta dal retro e stiratura dal fronte. Per gli altri invece si è trattato di interventi localizzati, prevalentemente dal davanti, con iniezioni di collante e stiratura con termocauterio.

Viste le caratteristiche della pittura e lo stato delle opere si è scelto di mantenere una moderata movimentazione della superficie non appiattendola eccessivamente con pressione e collagi che potrebbero esercitare in futuro tensioni sconvenienti.

I buchi sono stati risarciti da intarsi in tela antica, di aspetto e caratteristiche affini all'originale, applicati a livello e saldati perimetralmente con una resina a caldo con termocauterio. I tagli sono stati ricuciti con ponticelli di fibra, simile alla tela, applicata con Beva liquido e quindi stirati leggermente per abbasarli. In alcuni casi, in quelle zone ove i tagli erano sfrangiati e contigui, oltre alla ricucitura si è aggiunta una toppa sagomata in tessuto poliestere applicata con Bevafilm.

Il fronte della lacuna è stato stuccato con una base di stucco cellulosico acrilico per rinforzare l'adesione anche dal davanti mantenendo una certa elasticità e quindi si è proceduto alla stuccatura a gesso e colla. Per poter ritensionare i quadri, è stato necessario incollare a pasta delle strisce perimetrali ottenute da tela di lino trattata, quindi i dipinti sono stati fissati ai telai con sellerine di rame. I bordi sono stati protetti da strisce di carta gommatata.

Il retro dei dipinti è stato trattato con neo Desogen per inibire eventuali attacchi micotici.

Pulitura della superficie dipinta

La scelta operativa è stata quella di rimuovere quanto non pertinente senza tuttavia giungere alla pittura originale per non intaccare la patina e la smaltatura del colore anche se, purtroppo, è probabile che passati provvedimenti di manutenzione e

'tripistino' abbiano danneggiato il colore oltre a quanto già avviene per naturale degrado dei pigmenti e dei leganti.

Con la pulitura si è provveduto alla rimozione delle polveri e dello sporco generico utilizzando un solvente composto da isopropanolo, ammonio idrato, acqua deionizzata in rapporti 9-1-1 e 2-1-1 sempre in emulsione cerosa neutra (pappina), in concentrazioni dal 5 al 20%. Nei soli verdi di rame si è optato per una miscela di dimetilformammide, toluolo e acetato di etile 1-2-0,25. L'uso della pappina si è reso opportuno per limitare la migrazione dei solventi negli strati e nel supporto e per l'uniformità d'intervento evitando inoltre le ossidazioni caratteristiche. Per l'assottigliamento del vernicione si è usata la stessa miscela solvente ma supportata da una emulsione liquida di cera sbiancata e resina. Questo sistema ha consentito di poter operare superficialmente e in modo rapido; peraltro, la parziale trasparenza del prodotto ha consentito un buon controllo dell'operazione.

Le ridipinture sono state asportate con impacco della stessa miscela solvente e poi a bisturi e pennelli di setola.

In alcune parti è stato necessario rifinire la pulitura a bisturi per rimuovere la vernice ammorbidente per non intaccare gli strati pittorici, in particolare dove era a vista la preparazione, più porosa, non protetta dal colore.

La pulitura è stata controllata in continuo al microscopio e con luce di Wood per determinare, attraverso la fluorescenza, l'omogeneità delle vernici.

Integrazione pittorica e verniciatura

Nelle lacune, precedentemente stuccate, è stata imitata la superficie modellandola a mano con il bisturi o riapplicando stucco a pennello.

Sono state poi preparate con una base a tempera, di tono simile alla preparazione originale. Su queste, con colori a vernice a selezione e tratteggio, si è condotta l'integrazione pittorica ricollegando la cromia e ricostruendo sulla base delle tracce il disegno ove mancante.

Si è optato per questa tecnica perché ci pare che risponda meglio al tipo di pittura mantenendo comunque i criteri di reversibilità e riconoscibilità. In alcune zone particolarmente deteriorate, per conferire equilibrio e non penalizzare eccessivamente la lettura complessiva dell'opera, sono state eseguite minime velature con colori a vernice.

La superficie dipinta è stata preventivamente riverniciata con una stesura molto sottile di resina Damar in White Spirit. Questa vernice, assai trasparente, essicca rapidamente e consente di non applicare, direttamente sul colore, diluenti terpenici.

La verniciatura finale è stata eseguita con resina mastice in essenza di trementina applicata a spruzzo.