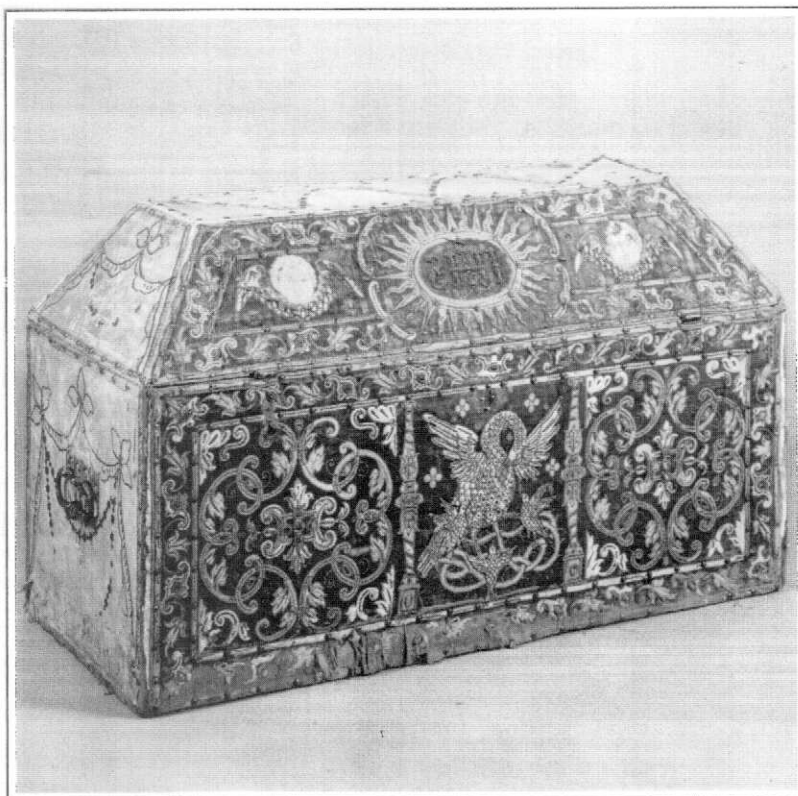
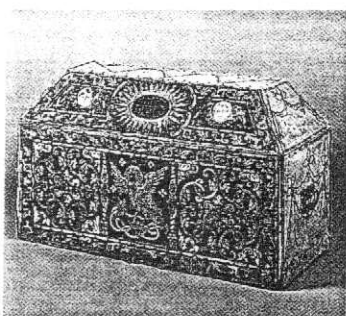

kermes

arte e tecnica del restauro

22



NARDINI EDITORE



arte e tecnica del restauro
Kermes

Anno VIII - numero 22
gennaio-aprile 1995

SOMMARIO

LA RICERCA

*Andrea Casini, Amedeo Corallini,
Franco Lotti, Lorenzo Stefani*

Un metodo di rilevazione e di ricostruzione
del dipinto a grisaglia perduto applicato
ad un manufatto d'arte vetraria del XVI secolo.....3

*

*Anna Maria Bonfatti, Elena Rossi, Antonio Sardella,
Giovanna C. Scicolone, Alberto Seves, Giovanni Testa*

Indagine sugli effetti del consolidamento di supporti
cellulosici tessili a diversi stadi di degradazione..... 11

CRONACHE DEL RESTAURO

Arnaldo Boldrini, Renato Carnevali

Il restauro della spinetta
di Silvestro Albana (Roma 1617).....18

*

Stefano Casciu, Isabella Droandi

L'inganno e la meraviglia:
la finta cupola di Padre Andrea Pozzo
nella Badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo.....26

LE TECNICHE

Maria Rosaria Mancino, Lucia Nucci

Un repository spagnolo del 1618:
il restauro al fine di una ricostruzione storica.....37

LA PROFESSIONE

Enzo Pagliani

Considerazioni sul restauro dell'arte antica
e dell'arte contemporanea49

*

Commissione Normal

Il capitolato speciale
per il restauro dei dipinti su tavola58

TEMI D'ARTE

Maria Maugeri

Restauri e restauratori a Firenze
al tempo di Pietro Leopoldo66

AGENDA

Convegni avvenuti76

Prossimi convegni76

Corsi77

Mostre77

Notizie dalle Associazioni79

Notizie dalle Aziende80

La sapienza del fare. Restauro 95
Salone dell'arte, del restauro
e della conservazione81

CRONACHE DEL RESTAURO

L'inganno e la meraviglia: la finta cupola di Padre Andrea Pozzo nella Badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo

Stefano Casciu, Isabella Droandi

Non sono numerose, nel corpus pittorico del Padre gesuita Andrea Pozzo, pittore e progettista di architetture reali ed effimere, le tele che imitano con perfetto artificio prospettico una finta cupola. Eppure, questo particolare inganno dell'occhio, che fonde architettura e pittura in uno sfoggio di grande virtuosismo e con lo scopo dichiarato di provocare nello spettatore l'illusione e la meraviglia, è centrale nella teoria e nella pratica artistica del Pozzo. La fama del pittore è stata da sempre legata alla finta cupola della chiesa di Sant'Ignazio a Roma, la prima da lui realizzata nel 1685, e il Pozzo ne era pienamente consapevole. Nel suo *Autoritratto*, contemporaneo alla conclusione dei lavori per la grande tela di Sant'Ignazio (Firenze, Galleria degli Uffizi), egli raffigura se stesso nell'atto di indicare la finta cupola romana, a significare che quella realizzazione, unica e nuovissima per i suoi tempi, poteva ben esemplificare e riassumere la sua attività di architetto attraverso la pittura e di pittore di architetture illusionistiche ed effimere.¹

La serie delle finte cupole realizzate dopo l'*exploit* di Sant'Ignazio del 1685 comprende gli esemplari di Frascati, Montepulciano, Arezzo, L'Aquila e Vienna. Per lo più questi grandi dipinti risultano eseguiti dal Pozzo in collaborazione con i suoi allievi, se non del tutto da questi ultimi su progetto del maestro. La finta cupola della Badia benedettina di Arezzo (fig. 1), della quale si presenta qui il restauro, ha in questa serie un posto centrale sia per la data di esecuzione, 1702, sia per la sua notevole qualità artistica, superiore forse a tutte le altre, con l'esclusione della prima e più celebre cupola romana, della quale ripete quasi esattamente con poche varianti il disegno, sebbene in dimensioni

molto ridotte.² Il dipinto del Padre Pozzo in Arezzo è stato di recente oggetto di un restauro, condotto dalla Soprintendenza per i B.A.A.A.S. di Arezzo e che ha interessato anche la complessa struttura di sostegno dell'opera. L'intervento ha comportato notevoli difficoltà dovute alle dimensioni della tela e alle particolari condizioni nelle quali questa era giunta sino ad oggi, che hanno imposto di eseguire l'intervento senza rimuovere il dipinto dalla sua collocazione, a 15 metri da terra al di sopra dell'altar maggiore della chiesa (per i dati sul restauro si rimanda alla scheda tecnica). Il restauro, oltre a risolvere i gravi problemi conservativi del dipinto ed a realizzarne il completo recupero, ha permesso di studiarne attentamente la tecnica di esecuzione e di confermare che la finta cupola di Arezzo è da ritenere con certezza opera autografa del Pozzo.

«L'inganno dell'occhio»

L'«invenzione» e la «prospettiva» della finta cupola della Badia delle Sante Flora e Lucilla discendono direttamente dalla figura 91 del primo volume del trattato del Padre Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, due volumi pubblicati nel 1693 e nel 1700), nella quale è riprodotta con qualche variante la finta architettura dipinta nella tela di Sant'Ignazio. La tavola è accompagnata da un ironico commento dell'artista, elegantemente polemico nei confronti dei suoi critici:

«La cupola che qui vedete, avrà senza dubbio vita più lunga di quella, che io sopra un telaro piano grandissimo, dipinsi l'anno 1685 nella Chiesa di Sant'Ignazio del Collegio Romano. Per tanto se quella disgratiata-

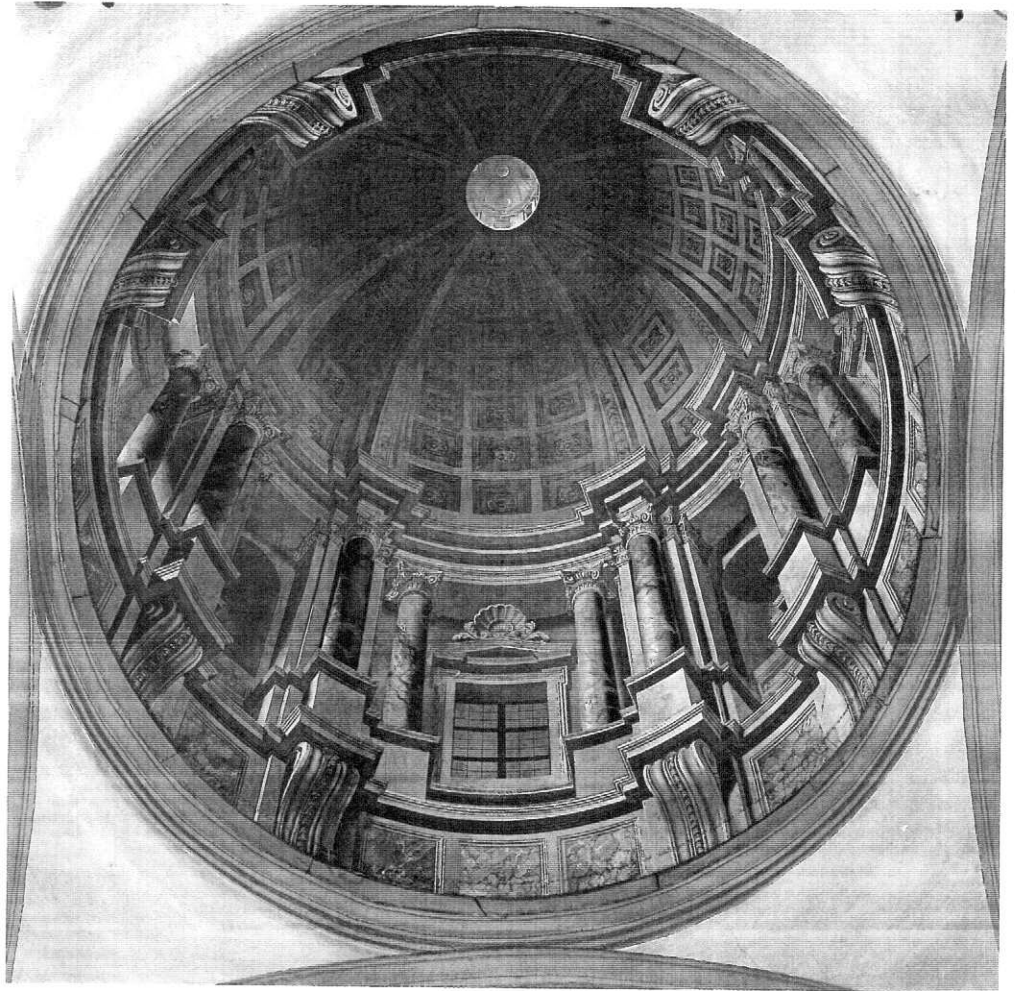
Stefano Casciu

Dopo gli studi presso l'Università di Firenze con Mina Gregori, sul collezionismo mediceo nel Settecento, i cui risultati sono stati in parte pubblicati in un volume dedicato ad Anna Maria Luisa de' Medici, è entrato in servizio come Ispettore Storico dell'Arte nella Soprintendenza per i B.A.A.A.S. di Arezzo. Segue, tra l'altro, la Valdichiana e la Valtiberina, dirigendo numerosi restauri. Ha scritto sui musei di Cortona e di San Giovanni Valdarno, su argomenti di pittura nell'Aretino dal Quattrocento al Settecento e, più recentemente, dell'età della Maniera.

Isabella Droandi

Restauratrice di dipinti su tela e tavola, collabora da anni con la Soprintendenza di Arezzo, in proprio e come socia di Ricerca, consorzio aretino di restauratori. Ha lavorato, tra le altre, su opere di Luca Signorelli, Giorgio Vasari e Santi di Tito. Laureata in storia dell'arte all'Università di Perugia e qualificata in conservazione preventiva nei musei presso l'ICCROM, è responsabile, incaricata in convenzione, del progetto di conservazione e ordinamento della Collezione Bartolini della Fraternita dei Laici di Arezzo, diretto dalla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti e in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure.

Fig. 1 - Andrea Pozzo, Finta cupola, 1702, Arezzo, Badia delle Sante Flora e Lucilla, tempera magra su tela, intero dopo il restauro



1

mente si guastasse, per mezzo di questa si potrà rifare meglio di prima. Si maravigliarono alcuni Architetti, che io appoggiassi le colonne davanti sopra mensole, ciò che essi non farebbono in una fabbrica vera e reale. Ma tolse loro ogni sollecitudine un Pittore mio amico, il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiaccandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo».

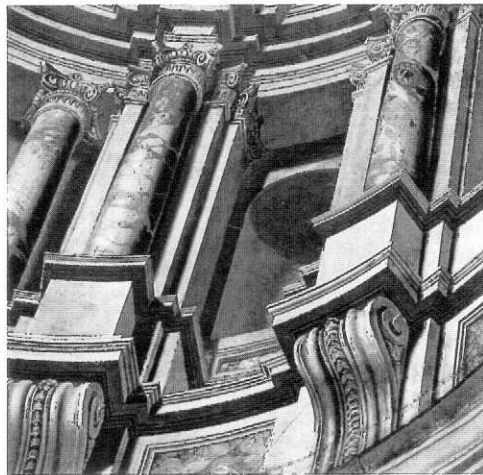
A parte piccole varianti nel disegno,³ la novità stilistica più rilevante della tela di Arezzo rispetto al prototipo romano è la presenza del colore, nelle marmorizzazioni del fascione alla base del tamburo e nelle colonne. L'illuminazione interna dell'opera, che investe la finta architettura da sinistra, è di

grande bellezza ed effetto illusionistico, e si può pienamente apprezzare grazie al restauro, che ha restituito al dipinto i suoi valori spaziali e cromatici (figg. 2a, 2b, 2c). La luce, reale o a sua volta «finta», cioè dipinta, contribuiva in maniera determinante al risultato dell'artificio prospettico, e quindi alla meraviglia, come lo stesso Padre Pozzo sottolinea nel suo trattato a proposito delle architetture effimere e delle scenografie teatrali, che venivano illuminate con candele a vista o nascoste (vedi ad esempio il commento alla figura 65).

Il tema della finta cupola nell'opera di Andrea Pozzo è già stato illustrato dal Carboneri, che per primo ha studiato la tela di Arezzo,⁴ ed è stato recentemente riconside-



2a

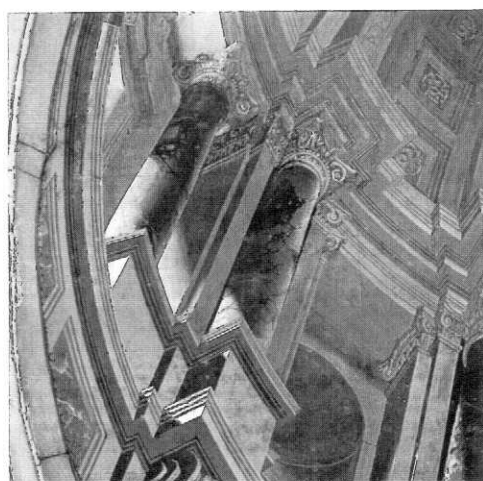


2b

rato con esauriente ed approfondita ampiezza e rinnovata consapevolezza critica da Maurizio Fagiolo dell'Arco, nell'ambito della giornata di studio sull'attività del Pozzo in Toscana, svoltasi ad Arezzo nel settembre 1992 in occasione del completamento del restauro della tela della Badia.⁵ In questa sede potrà essere quindi sufficiente inquadrare l'importante dipinto aretino nel suo contesto storico, motivando le ragioni di un intervento conservativo che si è rivelato di notevole complessità tecnica. Crediamo che questo restauro possa offrire alcuni motivi di interesse, oltre che per il recupero di un'opera di eccezionale importanza per comprendere il passaggio dall'illusionismo barocco al razionalismo del Settecento,⁶ anche per la conoscenza della tecnica di esecuzione e di montaggio, nonché per le soluzioni di alcuni problemi specifici sorti nel corso dell'intervento conservativo.

Padre Pozzo e Arezzo

La ricostruzione dei dati storici relativi alla finta cupola della Badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo, citata sin dal 1725-1730 da Francesco Saverio Baldinucci,⁷ si appoggia su notizie documentarie reperite negli archivi aretini e da tempo pubblicate.⁸ Il Carboneri citava difatti un manoscritto della Biblioteca Comunale di Arezzo (ms. 521) redatto dal Marchese Antonio Albergotti (*Memorie delle chiese e monasteri e confraternite della Diocesi di Arezzo*), nel quale il



2c

nobile aretino parafrasava a sua volta un brano tratto da un libro di ricordi della Badia da lui consultato, dove si parlava della sistemazione finale della tela nella chiesa, con una certa ambiguità tra le date 1702 e 1703. L'ipotesi del Carboneri era quindi che il Pozzo avesse eseguito la finta cupola a Roma poco prima di partire per Vienna, in un momento anteriore al soggiorno in Toscana, documentato nel 1702-1703. L'avvio della esecuzione della tela si sarebbe potuto porre, per il Carboneri, qualche tempo prima del 1702 e il completamento dell'opera avrebbe potuto essere stato affidato più tardi agli allievi,⁹ come nel caso della cupola del Gesù di Montepulciano, dipinta

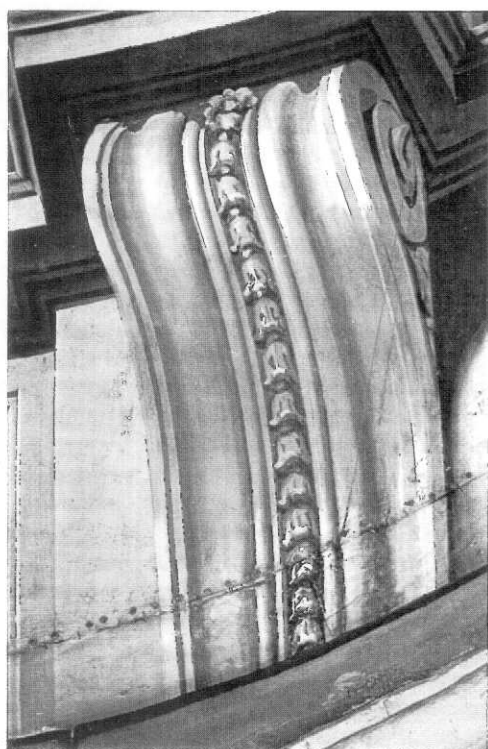
Fig. 2a-2b-2c - Particolari dopo il restauro

Fig. 3 - Particolare del retro della tela con la scritta che indicava la direzione per il montaggio

Fig. 4 - Particolare prima del restauro della connessione tra la tela e il telaio: si nota la parte aggiunta dipinta direttamente sul telaio e la serie dei chiodi che reggono la tela



3



4

da Antonio Colli. Il definitivo chiarimento sulla datazione della cupola aretina, e su alcune circostanze relative alla sua esecuzione, è venuto però dal ritrovamento da parte di Silvano Pieri di quel *Libro di ricordanze del convento di Sante Fiore e Lucilla di Arezzo (1690-1808)* parafrasato dall'Albergotti (Biblioteca Comunale di Arezzo), nonché di un terzo importante documento nell'Archivio della Curia Vescovile di Arezzo.⁹ Quest'ultima fonte, trascritta solo parzialmente dal Pieri, è stata poi riletta e trascritta integralmente da Isabella Droandi in occasione della ricerca preliminare al restauro della tela. Riteniamo utile riportarla qui per intero:¹⁰

«[27 luglio 1702] Fu scoperta la cupola fatta fare in Roma dal celebre P. Pozzi Gesuita dal M.R.P. Priore Vincenzo de' Chiasserini da Monterchio nostro comprofesso. Qual fatta tirare qua ne' suoi telari e ritirata su secondo l'istruzione del suddetto P. Pozzi, riuscì corta, che però fu giunta qua verso il coro sopra l'Altar Maggiore per il che forse non fa quella lontananza et elevazione di cupola come sarebbe riuscito se fosse stata giunta verso la porta della chiesa. Tuttavia vien commendata et è d'ornamento alla Chiesa e di utile e grande alla medesima e coro riparando il freddo che si calava sendovi tirate solo assi d'abeto sopra legnoli a traverso. Che spesa si facesse non volse dirlo, benché ricercato, perciò non si pone». Vale la pena di commentare questo ricordo d'archivio, anche alla luce del restauro odierno, per le sue importanti indicazioni storiche e tecniche. Oltre alla precisazione della data del dipinto, che risulta eseguito certamente nel 1702, viene confermato dall'anonimo cronista il fatto che l'opera giunse da Roma e che fu montata da maestranze locali («fatta tirare qua ne' suoi telari e ritirata su secondo l'istruzione del suddetto P. Pozzi»). L'opera risultò però troppo piccola e, secondo il cronista, fu necessario ampliarla con una giunta «verso il coro sopra l'Altar Maggiore». A questo problema viene attribuito il presunto difetto di prospettiva che probabilmente fu rilevato dagli aretini del tempo («non fa quella lontananza ed elevazione di cupola»).

Che l'opera fosse arrivata ad Arezzo arrotolata e fornita di una sorta di «istruzioni per il

montaggio» ci viene confermato dalla osservazione fatta durante il restauro della presenza della scritta «Verso la porta maggiore» (fig. 3) sul retro della tela in prossimità del bordo. La scritta suggeriva cioè la corretta direzione della tela per il montaggio nella chiesa. Una conferma del fatto che l'opera sia arrivata da Roma fornita anche del telaio originale smontato, può venire inoltre indirettamente dalla circostanza che il legno con il quale è stato realizzato il telaio circolare è pioppo, mentre le traverse e i regoli sono in abete, una differenza sostanziale che denuncia una esecuzione in tempi e luoghi diversi.

Osservando il dipinto, si nota una fascia di larghezza irregolare dipinta direttamente sul telaio ad integrazione del disegno architettonico. Questa aggiunta, che non risulta però sbilanciata verso il coro della chiesa, come voleva il cronista settecentesco, ma è quasi regolare per tutta la circonferenza della tela, fu realizzata perché il dipinto non risultasse più piccolo dell'apertura della volta. La sua esistenza pone il problema di un eventuale intervento imprevisto del Pozzo o di qualcuno dei suoi allievi in Arezzo. La fascia infatti, seppure di aspetto e di conservazione molto differenti dal resto della pittura su tela, per evidenti ragioni tecniche (fig. 4), non appare affatto eseguita frettolosamente e da una mano inesperta, come si potrebbe pensare nel caso di un intervento improvvisato ad opera di maestranze non specializzate. Viceversa, essa risulta condotta con cura, rispettando la tecnica della tela e con una precisa attenzione al rapporto con l'architettura già dipinta su di essa.

Si potrebbe pensare che Padre Pozzo, operoso nello stesso anno 1702 a Montepulciano, a poca distanza da Arezzo, sia intervenuto direttamente per la sistemazione definitiva della finta cupola aretina. Riesaminando però la documentazione d'archivio, credo che questa ipotesi sia in definitiva improbabile. Un avvenimento del genere sarebbe stato difatti certamente segnalato, se non da altre fonti locali, almeno dall'estensore dei ricordi del monastero aretino, così circostanziati per tutti gli altri particolari del montaggio dell'opera. È più probabile invece un intervento diretto, sollecitato dalle particolari circostanze, di uno degli aiuti del Pozzo attivi,

in quel momento a Montepulciano, forse lo stesso Antonio Colli, autore della finta cupola del Gesù, o Paolo Greco. In una lettera del Pozzo prima della sua partenza da Roma per Montepulciano, l'artista afferma che avrebbe condotto con sé almeno «sei dei [suoi] giovani». ¹¹ Con il loro aiuto il Pozzo portò a compimento varie opere di pittura e architettura a Montepulciano e Lucignano e probabilmente, tramite uno di essi, poté intervenire anche nella corretta sistemazione della finta cupola di Arezzo.

La tecnica di esecuzione

Conosciamo il procedimento di esecuzione dell'enorme tela di Sant'Ignazio a Roma da un passo della «Vita» dedicata al Pozzo da Francesco Saverio Baldinucci, il quale ricorda che il pittore gesuita si serviva «d'un pennello che sembrava piuttosto una granata da spazzare che un pennello da dipingere, e con esso [faceva] con tutta franchezza macchie informi oltremodo stravaganti...». ¹² La tela di Arezzo, sia pure di dimensioni relativamente minori, è stata certamente eseguita dal Pozzo secondo un identico procedimento in qualche stanzone dell'immenso Collegio gesuitico romano e poi smontata, arrotolata ed inviata (o portata?) in Toscana.

Il restauro ci ha offerto la migliore opportunità di verificare, a distanza ravvicinata, la notevolissima qualità dell'esecuzione del grande dipinto e di apprezzare l'abilità del pittore nello sfruttare le possibilità tecniche del mezzo scelto, una tempera magra stesa su una sottilissima preparazione a colla. Il fondo della tela è usato spesso a risparmio, come colore di fondo con il quale il Pozzo gioca con disinvoltura delineando abilmente l'architettura con pochi colori, il bianco, il nero, l'ocra e i vivaci tocchi di rosa e azzurro delle marmorizzazioni. Particolarmente efficace è l'uso del bianco di piombo per sottolineare l'incidenza della luce, il cui recupero nel restauro contribuisce non poco a restituire alla finta architettura lo spazio e il respiro originali e con essi l'effetto illusionistico voluto da Padre Pozzo. Un uso sapiente, raffinato ma anche minimale della materia pittorica, una tempera magra attentamente utilizzata in funzione illusionistica, ad imitazione del-

l'affresco. Possiamo affermare che dopo il restauro l'«inganno dell'occhio» della tela aretina risalta nuovamente in tutta la sua evidenza.

Per la grande qualità e disinvoltura tecnica ritengo che la tela di Arezzo si debba riferire sostanzialmente alla mano di Andrea Pozzo, non solo per la parte progettuale ma anche per l'esecuzione. Ciò non esclude naturalmente che nell'organizzazione del lavoro Andrea Pozzo non si sia appoggiato, per alcune operazioni di routine, all'aiuto degli assistenti. Ma certamente egli ha condotto direttamente la maggior parte del lavoro, dando ad esso un'impronta decisiva.

Ad ulteriore dimostrazione della grande qualità di quest'opera, Maurizio Fagiolo dell'Arco, nel ricordato intervento aretino,¹³ ha sottolineato come la finta cupola di Arezzo si adatti mirabilmente all'architettura vasariana della Badia, rigorosamente e toscanamente bianca e grigia. Ma allo stesso tempo lo studioso ha notato che l'uso del colore, mai sottolineato prima dalla critica, è la novità assoluta della finta cupola di Arezzo rispetto alle altre del Pozzo. Il pittore trentino ha voluto introdurre il colore nell'architettura della chiesa vasariana dipingendo le specchiature del fascione alla base della finta architettura con un finto marmo brecciato che imita il marmo «Porta Santa», mentre nelle colonne ha realizzato un finto marmo d'invenzione, ottenuto per dilatazione dello stesso «Porta Santa».

Questa nuova e raffinata attenzione agli effetti del colore in rapporto con l'architettura reale, che il Pozzo aveva forse già visto prima dell'esecuzione della tela durante un sopralluogo del quale non abbiamo però alcuna prova documentaria se non quella della coerenza dell'opera stessa, conferma l'impegno diretto dell'artista in questo dipinto, tra i più affascinanti ed efficaci del pittore gesuita. Come ulteriore contributo alla com-

preensione dell'opera del Pozzo ad Arezzo si possono notare inoltre le precise affinità con le contemporanee realizzazioni architettoniche reali del Pozzo a Montepulciano. Si veda, ad esempio, la somiglianza della finestra centrale nel dipinto della Badia con i coretti della chiesa del Gesù di Montepulciano.¹⁴

Ciò che va assolutamente sottolineato è che l'adattamento della tela alle maggiori dimensioni del vano nella volta della Badia non ha affatto alterato l'effetto prospettico voluto dal Pozzo, come viene affermato invece dall'anonimo cronista settecentesco. In verità, come in tutte le opere del Pozzo, l'osservatore ottiene il completo effetto illusionistico solo collocandosi nel punto di vista previsto dal pittore, oggi opportunamente segnalato da un disco di metallo nel pavimento della chiesa. Spostandosi di lato o verso la porta della chiesa la prospettiva si distorce, creando una sensazione di incertezza e quasi di imminente pericolo di rovina dell'architettura, che si risolve solo tornando nel corretto punto di osservazione.¹⁵ Questo artificio, che rappresenta uno dei motivi di maggior interesse e di novità nell'opera di Padre Pozzo, e che si collega direttamente alla sostanza della sua meditazione sulla prospettiva e sul gioco continuo tra finzione e realtà, tra illusione e meraviglia, non fu compreso dagli aretini del tempo, che credettero di riscontrare invece un difetto nell'opera. Ma poiché un «difetto» di tal genere non poteva evidentemente essere attribuito alla mancanza di un «celebre pennello» come quello del Pozzo,¹⁶ si pensò a un errore nel montaggio dovuto alle maestranze locali. In realtà l'ampliamento quasi regolare realizzato sul telaio in tutta la circonferenza della tela ha semmai assecondato l'effetto prospettico voluto dal pittore, che oggi, dopo il restauro, possiamo nuovamente ammirare in tutta la sua forza illusionistica e scenografica.

Stefano Casciu

IL RESTAURO

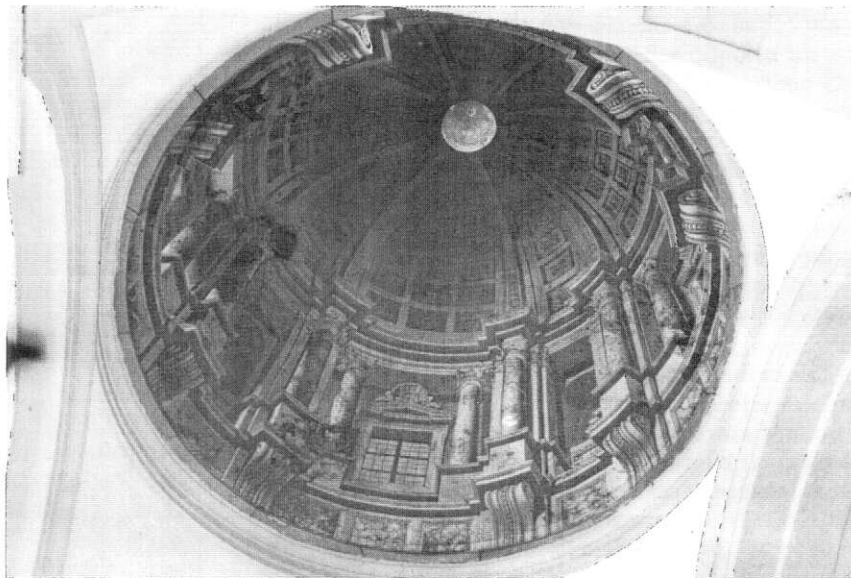
Il dipinto è posto a 15 metri da terra, nell'apertura circolare della volta all'intersezione della navata centrale con il transetto, proprio sopra l'altar maggiore della Badia delle Sante Flora e Lucilla (fig. 5).

Di forma irregolarmente rotonda, i suoi assi longitudinale e trasversale misurano, compresa la parte dipinta di telaio, metri 8,20x8, con una circonferenza di circa 25 metri ed una superficie dipinta di quasi 52 metri quadrati, sorretta da un telaio con circonferenza in pioppo e regoli in abete.

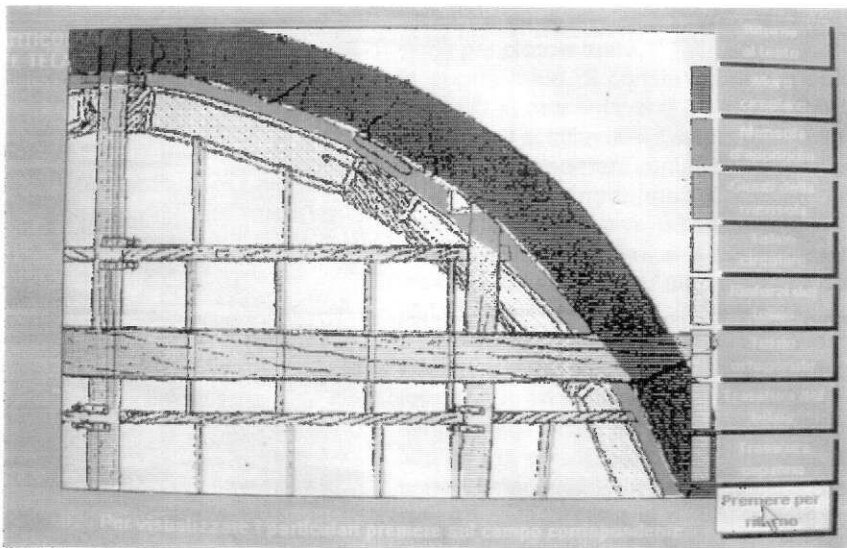
La tela di supporto, composta di otto vele cucite assieme, è ancorata al telaio in legno con grossi chiodi lungo tutta la circonferenza, infissi direttamente sulla parte dipinta, ma con la testa isolata da dischi di tessuto. Infatti il dipinto, alla messa in opera, risultò di dimensioni inferiori di almeno cm 80, in senso longitudinale, a quelle del vano della volta, che serve di solito per tirare e fissare una tela al supporto, fu fissato sul fronte del telaio e nella parte a vista fu esteso il disegno, con tecnica pittorica imitativa, direttamente sul legno (fig. 4). Il dipinto appoggia su un sistema di mensole in legno e in muratura, posate su un cordolo che rifinisce l'apertura della volta, ed è agganciato con fasce in ferro battuto a tre travi trasversali appoggiate su un muretto circolare in pietra, costruito nel sottotetto (figg. 6-7).

La tela del supporto è in lino ad armatura tela, in strisce di misure diverse, cucite e incollate l'una all'altra. Gli spaghi, che erano stati fissati ai travetti del telaio ad intervalli regolari per sostenerla ulteriormente in tutta la superficie, non furono mai utilizzati e si preferì invece inchiodare il dipinto lungo tutti i regoli del telaio.

Sull'orditura dei travetti del telaio, dal retro erano state distese delle stuoie di canna palustre ed infine era stata costruita una capanna circolare in muratura con solaio in campigiane, a protezione dell'intero sistema. Un accurato esame delle caratteristiche peculiari del dipinto e del suo stato di conservazione ha costituito la prima fase di un lungo impegno progettuale, diretto dalla Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. di Arezzo.¹



5



6

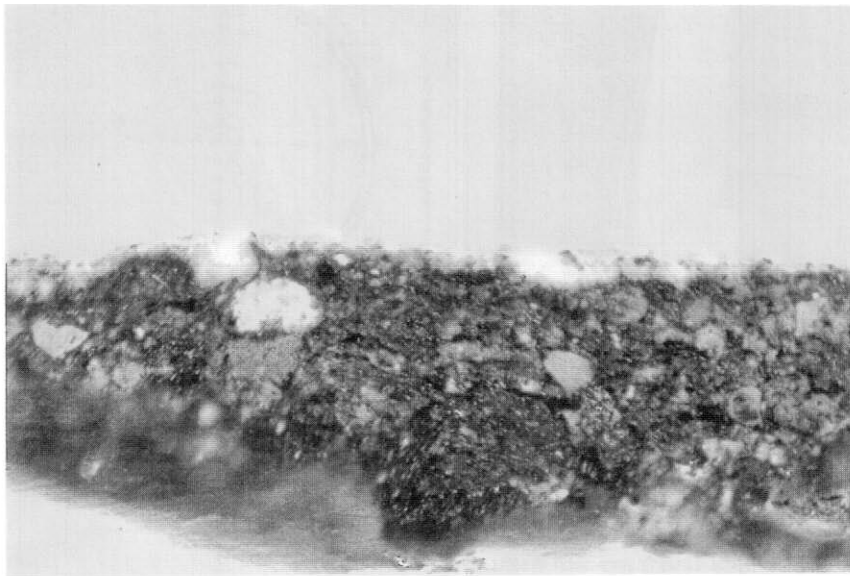


7

Fig. 5 - Intero prima del restauro

Fig. 6 - Grafico rielaborato al computer del sistema travi/telaio/regoli di sostegno della tela

Fig. 7 - Veduta dal retro della tela e della sua struttura di sostegno durante il restauro: si notano il muretto di appoggio delle travi, il sistema di travi e il telaio ad esse collegato



8



9

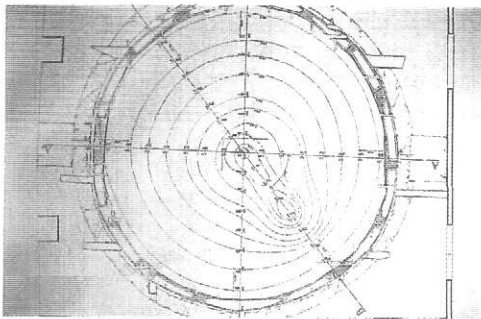
Fig. 8 - Sezione stratigrafica sottile del film pittorico estratto dall'area delle colonne marmorizzate: il colore grigio a base di nero carbone ed ocre appoggia direttamente sulla tela; al di sopra un sottilissimo strato di colore rosso corrisponde alle venature del finto marmo

Fig. 9 - Particolare del dipinto prima del restauro: è evidente lo stato di grave degrado del colore nei punti di ristagno di materiale inorganico ed organico e di concentrazione dell'umidità

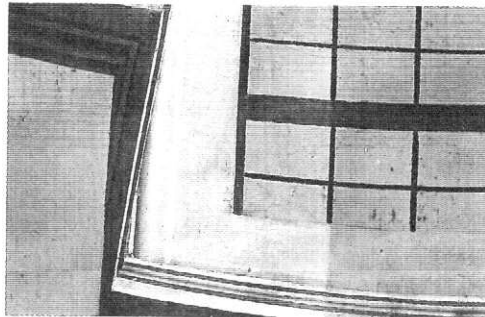
L'estrazione dalla superficie pittorica di alcuni microprelievi, sottoposti ad analisi chimica e a microscopia ottica, ha confermato trattarsi di pittura a tempera con pigmenti di origine minerale, legati con colla animale e stesi su una preparazione di sola colla sulla tela, e, nella parte dipinta sul legno del telaio, a gesso e colla (fig. 8).² Il disegno preparatorio, che traccia esclusivamente le linee prospettiche e le forme architettoniche principali, è stato eseguito a graffito e a pennello.

L'opera, che non sembra aver subito precedenti restauri, appariva coperta da uno spesso strato di polveri e nerofumo che, uniformando i contrasti tra zone di luce e d'ombra, diminuiva notevolmente l'effetto illusionistico voluto all'origine, interrotto anche da numerose ed estese macchie scure dovute ad infiltrazioni d'acqua piovana dal tetto e da depositi di natura organica accumulatisi sul retro del dipinto (fig. 9). Inoltre, il crollo di parti della struttura di protezione in muratura e del canniccio, aveva causato il distacco del dipinto dai regoli del telaio a cui era fissato con circa seicento chiodi, procurando altrettante lacune di profondità, qualche strappo ed un generale allentamento del supporto, calcolato al centro in circa mezzo metro di cedimento, rilevato in piano quotato (fig. 10). Nonostante ciò le fibre del tessuto risultavano ancora resistenti e dotate di sufficienti capacità elastiche,³ e gli strati pittorici saldi, fatta esclusione per piccole zone.

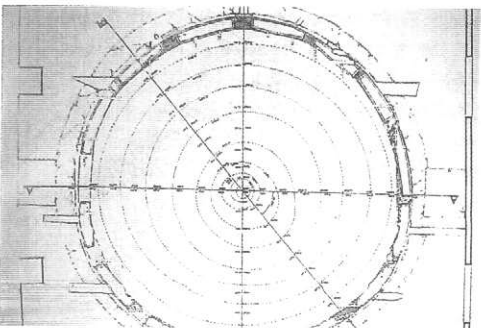
In buono stato di conservazione e senza parassiti si presentavano il telaio e tutte le parti lignee costituenti il sistema di sostegno. Valutate le condizioni complessive del dipinto e dei suoi singoli materiali costitutivi, sostanzialmente buone, ed esaminate le sue caratteristiche tecniche, si è posto il problema della foderatura. Per affrontare una completa foderatura di tipo tradizionale, si sarebbe dovuto rimuovere il dipinto dalla sua collocazione e trasportarlo, con tutte le difficoltà del caso, in un luogo abbastanza ampio. Ciò avrebbe significato inoltre rimuovere tutto il fitto giro di chiodi, con la testa dipinta, che unisce tenacemente la tela al telaio e separare traumaticamente la pittura su tela dalla pittura su legno, unite senza soluzione di continuità. Ma il problema maggiore era costituito dal fatto che il recupero delle deformazioni della tela avrebbe causato un aumento di superficie, tale che le linee prospettiche del dipinto, inevitabilmente, non avrebbero più potuto coincidere con quelle dell'ampliamento su legno, provocando una sostanziale alterazione dell'effetto prospettico e illusionistico che costituisce invece la ragione profonda dell'opera. Si è pertanto deciso di operare sul posto, intervenendo sul supporto e senza ripristinarne la tensione, confortati dal complessivo discreto stato



10



12



11

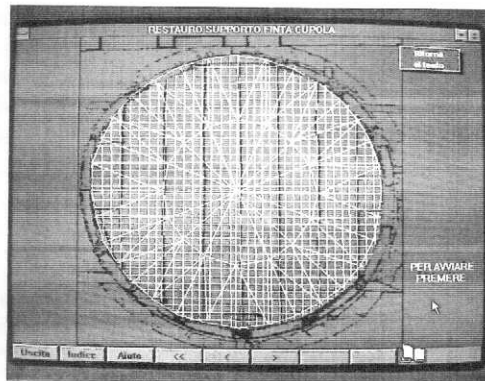
di conservazione dell'opera, progettando un'armatura di sostegno in grado di accompagnare i naturali movimenti della tela e di sorreggerla insieme al fitto giro di chiodi della sua circonferenza.

Eseguite, quindi, le fermature necessarie della pellicola pittorica,⁴ si è proceduto, dopo aver smontato la capanna di protezione in muratura, alla rimozione dei detriti depositatisi nel tempo sul retro del dipinto, valutati in circa kg 40, ottenendo un'immediata spontanea riduzione dell'allentamento della tela. È stata quindi eseguita una leggera pulitura meccanica della superficie pittorica con spugne autoriducenti, liberandola dallo spesso ma non tenace strato di sporco che la alterava (fig. 12).

I numerosissimi fori dei chiodi sono stati suturati con piccolissime toppe poligonali in tela poliestere applicate con Beva film e con gli stessi materiali sono state rinforzate dal retro anche tutte le altre lacerazioni, precedentemente risanate con inserti di tela antica. Ricostituita l'unità strutturale del supporto e raggiunto un soddisfacente ritiro del cedimento (fig. 11), è stato realizzato un sistema di rinforzo del supporto, appositamente studiato per soddisfare le molteplici esigenze di

tenuta, resistenza, elasticità, omogeneità, reversibilità e non invasività. La struttura è costituita da un modulo radiale (settori triangolari ca. 80x200) sovrapposto ad un reticolo ortogonale (settori quadrangolari ca. 10x10), formato da strisce sottilissime in fibra poliestere (ca. cm 0,5/1) applicate con Beva film, e fissate ad un controtelaio circolare, ancora-

13



14

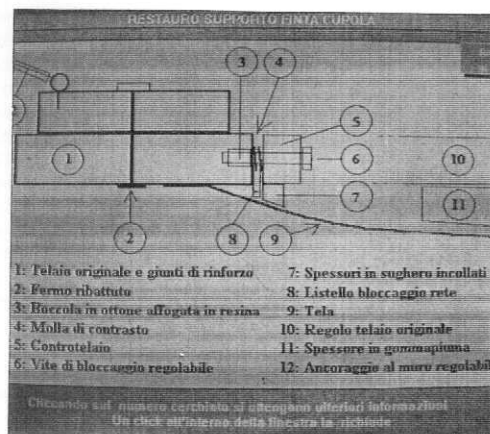


Fig. 10 - Grafico relativo all'allentamento della tela prima del restauro: si nota in basso a destra la grave deformazione subita dal dipinto per il consistente deposito di materiali sul retro

Fig. 11 - Grafico del piano quotato della tela dopo il restauro: la tela ha recuperato l'andamento normale dovuto alla gravità

Fig. 12 - Particolare durante il restauro con un saggio di pulitura

Fig. 13 - Grafico elaborato al computer del sistema di sostegno a doppio modulo sovrapposto, radiale (moduli triangolari di cm 80x200 con strisce di cm 1), ed ortogonale (modulo quadrato di cm 10x10 con strisce di cm 0,5)

Fig. 14 - Grafico elaborato al computer del sistema regolabile di aggancio al telaio della struttura di supporto della tela in strisce di poliestere

to a quello originale, con un meccanismo per la calibratura delle tensioni (figg. 13-14). Il peso complessivo dei materiali aggiunti, incluso l'adesivo, non raggiunge un chilogrammo. Sotto i regoli del telaio, infine, sono stati fissati dei cuscinetti sagomati, allo scopo di ammortizzare l'eventuale impatto della tela contro il telaio, dovuto ad un accidentale sventolamento. Si è quindi proceduto alla stuccatura delle numerosissime piccole lacune, che sono state integrate ad acquerello a selezione cromatica. Nel rispetto della

tecnica originale e per non alterare in alcun modo l'evidente equilibrio raggiunto dall'opera con l'ambiente circostante, non si è ritenuto opportuno applicare protettivi né naturali né sintetici (figg. 2a, 2b, 2c, 2 quater). È stata infine ripristinata una struttura protettiva in legno in sostituzione dell'originaria capanna in muratura, nel sottotetto, non sigillata, fornita di feritoie che evitano all'interno una totale oscurità, e facilmente ispezionabile.

Isabella Droandi

Abstract

The restoration of the false dome painted by the Jesuit Andrea Pozzo for the Badia delle Sante Flora e Lucilla in Arezzo in 1702 using thin tempera on canvas was problematic on account of the size of the work (approx. 8 metres in diameter) and its position, in the opening of the vault 15 metres above the high altar, from where it could not be removed. The canvas was sent up from Rome and when it was found to be too small for the opening of the vault it was nailed to a larger frame, which was painted to complete the architectonic design. Since the use of lining was ruled out by the position of the canvas and by the buckling caused by the large amounts of deposit which had built up on the back, a supporting system was devised using thin strips of polyester glued to the back of the canvas with Beva and attached to the circular frame. This structure supports the canvas and favours its elasticity and natural movements. It is moreover satisfactory in terms of resistance, elasticity and homogeneity; it is non-invasive and reversible. The space and colour values which constitute the perspective and illusionistic inventiveness so characteristic of Pozzo's poetics of 'the marvellous' have returned with the restoration. The false dome is of very high artistic quality and is entirely autograph.

NOTE

¹ Parlano delle finte cupole di Padre Pozzo tutti i suoi biografi e i suoi detrattori. Si ricordano tra le fonti F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1725-1730), ed. a cura di A. Matteoli, Roma 1975, pp. 314-337; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, II, Roma 1736, pp. 245-276; tra i detrattori soprattutto F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti*, Roma 1768, pp. 384-385; Idem, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, II, Bassano 1785, pp. 208-210.

² Cfr. N. Carboneri, *La finta cupola della chiesa di Badia in Arezzo e le finte cupole di Andrea Pozzo*, in «Atti del XII Congresso Nazionale di Storia dell'architettura» (Arezzo 1961), Padova 1969, pp. 245-259. La tela di Arezzo misura metri 8,20 al diametro massimo, contro i circa 18 metri di diametro di quella romana.

³ Rispetto alla finta cupola di Sant'Ignazio, l'architettura illusionistica del dipinto di Arezzo differisce

soprattutto nelle mensole sulle quali poggiano le colonne, doppie nella cupola di Roma e singole nella nostra cupola; nel finestrone che è qui chiuso e coronato da un timpano triangolare decorato da un conchiglione; nel cupolino che è molto più luminoso, quasi una camera di luce, e nel quale, a distanza ravvicinata, è stato possibile leggere l'iscrizione (altrimenti invisibile dal basso) «Nomen domini benedictum».

⁴ Cfr. Carboneri, op. cit. La tela era stata già ricordata di sfuggita da P. Della Pergola, *Le opere toscane di Andrea Pozzo*, in «Rivista del R. Istituto di architettura e storia dell'arte», 5, 1935-36, pp. 203-214.

⁵ M. Fagiolo dell'Arco, *Finte cupole di Fratel Pozzo. Propaganda, artificio e meraviglia nell'«architectura picta» di Andrea Pozzo*, comunicazione alla giornata di studio Padre Pozzo nella Toscana orientale, Arezzo, 24 settembre 1992, in corso di pubblicazione.

⁶ Cfr. Fagiolo dell'Arco, op. cit.

⁷ «In Arezzo, nella Chiesa de'

Monaci Benedettini, finse col suo pennello, in tela piana, una cupola alla foggia di quella della Chiesa di Sant'Ignazio di Roma: anch'essa bella molto», F. S. Baldinucci, op. cit., p. 329.

⁸ Cfr. Carboneri, op. cit., p. 257, nota 2; S. Pieri, *Documentazione minore per la storia aretina*, in «Bollettino di informazione della Brigata aretina degli Amici dei Monumenti», 1986, 42, pp. 27-33 (28).

⁹ Cfr. Pieri, op. cit., p. 28.

¹⁰ Archivio della Curia Vescovile di Arezzo, Gualtieri ricordi, c. 24v.

¹¹ La lettera è pubblicata da N. Carboneri, *Andrea Pozzo architetto*, Trento 1961, p. 52.

¹² Cfr. F. S. Baldinucci, op. cit., pp. 325-326.

¹³ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, op. cit.

¹⁴ Cfr. M. Russo, *Andrea Pozzo a Montepulciano. 1. La chiesa del Gesù*, Montepulciano 1979, figg. a pp. 31, 33, 49.

¹⁵ Sul valore ideologico dell'uso della prospettiva e delle sue distorsioni nell'opera di Padre Pozzo

vedi R. Assunto, *L'universo come spettacolo e l'unità di finito e infinito*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura A. Palladio», XVII, 1975, pp. 47-68; V. De Feo, *Andrea Pozzo, architettura e illusione*, Roma 1988; L. Vecere, *Le evidenze della ragione. Osservazioni sul pensiero architettonico del '700*, Livorno 1991, pp. 17-26; M. Fagiolo dell'Arco, op. cit.

¹⁶ A tal proposito è interessante l'affermazione attribuita al Pozzo dal Baldinucci (op. cit., p. 320) circa gli affreschi che l'artista si accingeva a dipingere nella chiesa di San Francesco Saverio di Mondovì, dalla sgraziata architettura: «Lasciate fare a me! Ché quello che voi chiamate difetto io farò apparire fatto apposta per migliore ornamento!».

IL RESTAURO

¹ Il restauro è stato effettuato dal 1988 al 1992, grazie a finanziamenti della Legge speciale 449/1987. La direzione dei lavori,

<p>avviati dalla Soprintendente Anna Maria Maetzke, è stata assunta nel 1990 dal Dott. Stefano Casciu, Ispettore storico dell'arte, relativamente all'ultima fase del progetto e alla fase operativa del restauro, con l'assistenza tecnica di Oriana Sartiani e Lamberto Parigi, operatori tecnici della Soprintendenza di Arezzo. Il restauro è stato eseguito dal Gruppo Andrea Pozzo, associazione temporanea d'impresa tra Ricerca soc. coop. a r.l. (Paola Bal-</p>	<p>detti, Marzia Benini, Carlo Berni, Tiziana Conti, Isabella Droandi, Monica Merli, Tommaso Sensini) e le ditte individuali Rossella Cavigli, Daniela Galoppi e Alessandra Gorgoni. Per l'intervento sul telaio è intervenuta la ditta Restaurarte di N. e R. Niccoli di Strada in Chianti. I rilievi sono stati eseguiti dagli architetti Cristiano Berni e Antonella Conti. Le elaborazioni grafiche al computer sono state realizzate da Tom-</p>	<p>maso Sensini. Nella fase progettuale, per la complessa valutazione delle problematiche inerenti il rifoderò del dipinto, sono stati consultati l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, nelle persone del Dott. Marco Ciatti e dei tecnici Ottavio Ciappi, Paola Bracco, Ciro Castelli e Roberto Boddi, e l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, nelle persone del Dott. Giuseppe Basile e del tecnico Giorgio Fioretti. ² Le analisi sono state effettuate</p>	<p>presso i laboratori Enaip di Botticino (Brescia) e presso la Artelab di Roma. ³ Le analisi sulla fibra sono state eseguite dal Dott. Spartaco Crescenzi di Napoli. ⁴ Alla sperimentazione ha dato buon risultato l'alcool polivinilico, dopo aver dovuto scartare le colle animali a base acquosa e altri adesivi sintetici altrove preferibili, come ad esempio il plexisol, che rendevano lucida la superficie.</p>
---	---	---	--