

**Restauro del dipinto su tavola raffigurante
“L’Annunciazione della Vergine”**

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Fornacelle - Vico Equense

Interventi di

Don Pasquale Vanacore

Pierluigi Leone De Castris

Laura Dello Iorio

Riportare ad antico splendore un'opera d'arte è un'operazione culturale molto importante.

Se poi il soggetto in questione è in più un soggetto sacro allora le implicazioni sono più complesse e ricche di significato.

Il contesto di fede in cui nasce il dipinto dell'Annunciazione rappresenta un intimo approfondimento biblico-teologico che si pone come testo-arte con forte intento espressivo e comunicativo con funzione devozionale.

Oggigiorno l'opera si è inoltre arricchita di un forte valore storico e artistico e in quanto bene culturale è doveroso impegnarsi nella sua tutela, favorendone la trasmissione al futuro e la sua fruizione presente.

Quando si parla di restauro, è doveroso che i suoi proficui esiti siano presentati e raccontati su larga scala, interessando le istituzioni che fanno parte del nostro territorio per porre luce sull'inestimabile valore del patrimonio culturale.

Questo restauro è stato possibile grazie ad un lavoro di equipe che ha visto coinvolti diversi esperti e tecnici del settore, giungendo con felici esiti alla restituzione del dipinto alla comunità.

Laura Dello Ioio

Restauratrice di beni culturali

La Santissima Annunziata di Fornacelle

La chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Fornacelle è di antica fondazione, anche se la prima notizia della sua esistenza rimonta ad un rogito del notaio vicano Reginabile Palescandolo del 1499. Era una delle chiese a regime estauritico cioè fondata ed amministrata dalle famiglie del posto che di volta in volta ne eleggevano gli amministratori, detti “Mastri Estauritari”, ed il cappellano, riservandosi il diritto di sepoltura. Il casale di Fornacelle sorse in epoca medioevale poco al di sopra della importante Via Minervia che nell'antichità preromana e romana collegava Stabia a Sorrento per i colli Aequani e per il valico di Alberi e proseguiva per il tempio della dea a Punta Campanella. Non sappiamo il motivo per cui il casale assunse una tale denominazione ma possiamo ipotizzare che il toponimo “Fornacelle” o “Fornacella”, come troviamo nei documenti più antichi, si riferisse ad una o più fornaci per cuocere i pali di castagno per ricavarne cesti, essendo questa una delle attività storiche della popolazione, come per il casale di Ticciano; le fornaci per la calce, infatti, dalle nostre parti, si indicano piuttosto con il termine “calcare”. Nel secolo XV la chiesa appariva probabilmente ancora in stile gotico e doveva essere molto piccola; fu interamente riedificata in forma barocca alla metà del Seicento e successivamente stuccata ed abbellita alla fine del Settecento, quando fu costruita anche l'armoniosa facciata con il medaglione in stucco dei Santi Patroni ed il campanile con il caratteristico orologio maiolicato. Dalla Santa Visita pastorale del 1541 di Mons. Nicola Sicardi, vescovo di Vico Equense, apprendiamo che vi era l'altare maggiore dedicato ai Santi Apostoli Pietro e Paolo ed un altro dedicato alla Madonna del Carmelo fondato da Marco Antonio, Stefano, Antonino e Domenico De Gennaro. Poco dopo, da un altro benestante del casale, Giovan Domenico De Gennaro, che viveva a Napoli ed esercitava la professione di fabbricante di spade, fu eretto l'altare dedicato alla Santissima Annunziata. Dallo stesso fondatore fu commissionata ad un ignoto pittore napoletano la tavola lignea raffigurante il momento in cui la Beata Vergine riceve l'annuncio dell'Arcangelo Gabriele e, con il suo sì, permette all'Eterno Figlio di Dio di incarnarsi e divenire uomo. Il dipinto è facilmente databile poiché, nella Santa Visita Pastorale alla chiesa di Fornacelle del 26 maggio 1578 di Mons. Antonino Sacra vescovo di Vico Equense viene riportata la notizia che l'altare dell'Annunziata era stato da poco eretto e che sopra di esso vi era una “icona nova”, una immagine nuova. Con il mutare del gusto ed i successivi ampliamenti della chiesa, la tavola dell'Annunziata fu sostituita con una tela dipinta, di epoca settecentesca, con lo stesso soggetto e posta, fino al 1931, sul terzo altare laterale entrando a destra; in quell'anno la Santissima Annunziata fu definitivamente sloggiata dalla chiesa parrocchiale ed il suo altare fu occupato dalla statua di S. Giuseppe in cartapesta leccese, opera del cavalier Luigi Guacci. In un successivo passaggio il posto di S. Giuseppe fu occupato dalla nicchia con la bella statua seicentesca a manichino della Madonna del Rosario.

Per fortuna, sia la tavola che la tela dell'Annunziata non furono distrutte, come accaduto in tante altre chiese del territorio, ma messe in deposito nell'oratorio della confraternita del Santissimo Rosario. In occasione della Santa Visita Pastorale del 1888-92 di mons. Giuseppe Giustiniani, arcivescovo di Sorrento, il priore della congrega, Francesco De Gennaro, dice che nell'oratorio della congrega vi sono i quadri del Rosario e quello antico dell'Annunziata della chiesa parrocchiale.

La famiglia De Gennaro di Fornacelle e Pacognano (si tratta infatti di un'unica grande famiglia in seguito diramatasi nei due casali, come risulta dalla grande tavola genealogica annessa al

processo per la presentazione dei cappellani custodito nell'Archivio Storico Diocesano di Sorrento) era probabilmente originaria del casale di S. Salvatore e doveva essere particolarmente devota alla Madonna con il titolo dell'Annunziata; difatti nella chiesa del Santissimo Salvatore a S. Salvatore già nella seconda metà del 1500 troviamo fondato un altare dedicato all'Annunziata da parte di Martino De Gennaro, altare e beneficio che furono in seguito trasferiti nella cattedrale di Vico, anch'essa dedicata all'Annunziata, secondo quanto riportato in un processo per la presentazione del cappellano dopo la morte di don Casimiro De Gennaro: "... il quale beneficio anticamente stava fondato nella chiesa di S. Salvatore e, per la distruzione di quella, sta trasferito dentro la chiesa cattedrale".

La festa dell'Annunciazione, posta nove mesi prima del Natale secondo le indicazioni temporali del Vangelo di San Luca, era un tempo una scadenza importante, segnando anche l'inizio del nuovo anno calcolato "ab Incarnatione Domini", cioè dal 25 marzo a quello successivo, a differenza del calcolo "a Nativitate Domini" cioè dal 25 dicembre a quello successivo; considerata anticamente una festa prettamente mariana, nel nuovo calendario liturgico, più correttamente viene indicata come solennità del Signore. Dalle condizioni metereologiche del 25 marzo i contadini traevano auspici per il raccolto: "Nunziata trola (= scura) melloni e cetrole, Nunziata chiara, seta e grano". A Napoli era dedicata all'Annunziata la famosa chiesa annessa al brefotrofia con la ruota degli Esposti, la "Real Casa Santa dell'Annunziata" di fondazione angioina, che divenne così potente da avere filiali in tutto il Regno di Napoli ed una banca tutta propria. Dall'orfanotrofia dell'Annunziata deriva il cognome Esposito e, più tardi, quello di Annunziata, dato ai bambini abbandonati, detti "Figli della Madonna!".

La tavola della Santissima Annunziata di Fornacelle, al termine di un dettagliato ed accurato restauro conservativo, dopo circa trecento anni di assenza, sarà di nuovo esposta nella chiesa parrocchiale e farà coppia degnamente con la superba tavola dell'altare maggiore, dipinta da Teodoro D'Errico, Dirk Hendriks, pittore fiammingo operante a Napoli nell'ultimo quarto del 1500 e raffigurante la Vergine con il Bambino tra i Santi Apostoli Pietro e Paolo.

Don Pasquale Vanacore
delegato per i Beni Culturali
dell'Arcidiocesi di Sorrento-Castellammare di Stabia

L'Annunciazione della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Fornacelle

L'opera di cui oggi si conclude felicemente il restauro, raffigurante un'Annunciazione della Vergine, è dipinta ad olio su una tavola di legno di pioppo di cm 145 x 108,5, e doveva costituire il pannello principale di una pala d'altare di dimensioni medio-piccole, per certo destinata a un altare secondario e verosimilmente racchiusa in origine in una cornice lignea intagliata e dorata; una cornice – oggi perduta – che doveva contenere in alto anche la cimasa tuttora esistente con l'Eterno Padre (pur essa dipinta su una tavola di legno di pioppo di cm 37 x 77) e che doveva – con la sua “architettura” classica con colonne e trabeazione, tipica un po' di tutte le pale tardo-cinquecentesche meridionali – portare la pala sino a un'altezza di circa 250 o 300 centimetri e dare al dipinto un aspetto di certo più monumentale.

Le notizie d'archivio recuperate in questa occasione da don Pasquale Vanacore, e in particolare le Visite pastorali dei vescovi di Vico Equense Nicola Sicardi (1541) ed Antonino Sacra (1578), ci dicono che nel 1541, nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Fornacelle da cui il nostro dipinto proviene, ancora non esisteva un altare dedicato alla Vergine Annunziata, e che invece nel 1578 ve ne era uno, voluto dal fabbricante di spade Giovan Domenico De Gennaro – nativo del casale di Fornacelle ed operoso a Napoli – che a quella data, nel 1578, risultava ornato per l'appunto da una “icona nova”, da un dipinto di recente realizzato.

È dunque più che probabile che la nostra Annunciazione sia stata prodotta a Napoli nel corso degli anni Settanta del Cinquecento, o eventualmente nel decennio subito precedente. Ed è d'altronde alla cultura artistica napoletana di questi stessi anni Sessanta-Settanta che rimandano i modi e le caratteristiche formali dell'artista che dové dipingerla, un pittore – di cui purtroppo la Visita pastorale di monsignor Sacra non ci dice il nome – evidentemente formatosi al manierismo toscoromano diffusosi in città grazie ai soggiorni meridionali di Giorgio Vasari (1544-45), Pedro de Rubiales (1548-1555 circa) e Giovanni Demio (1547-1552 circa) e all'arrivo anche di dipinti di Francesco Salviati, ma non immune anche da un certo realismo devoto, da uno scrupolo di verosimiglianza nella resa del racconto sacro, di cui in quegli anni gli artisti invece locali Giovan Bernardo Lama e Silvestro Buono – documentati tra il 1556 e il 1600 – erano a Napoli i rappresentanti ed interpreti di maggior successo.

“Manierista” è ad esempio la posa serpentinata della Vergine, inginocchiata verso sinistra, con le gambe piegate sotto il corpo, e con il busto e il volto invece volti verso destra e le braccia alzate verso l'angelo in arrivo. “Manierista” e prossimo alle invenzioni vasariane il bell'inginocchiatoio in legno intagliato a figure di arpie, una delle parti in assoluto più riuscite e ricercate dell'intero dipinto. “Manierista” in qualche modo anche l'angelo annunciante, dalle braccia tornite e muscolose, i panneggi dai colori cangianti e il dinamismo delle ali e dei gesti, con una mano a porgere il giglio alla Vergine e l'altra in alto a indicare l'Eterno. E “manierista” e quasi michelangiolesco anche quest'ultimo, col volto canuto ed espressivo, il manto svolazzante e le opposte diagonali del corpo in volo e delle braccia aperte a benedire e a reggere il globo.

D'intento maggiormente realistico – e più affine ai modi di Lama e di Buono – sono invece le trasparenze della manica dell'angelo, l'acconciatura ingioiellata di quest'ultimo, il vaso un po' ingenuo di fiori in basso e l'ancor più ingenuo “interno” di casa, con volta e caminetto, inquadrato dalla finestra dietro alla Vergine.

L'artista che dovè mettere assieme queste due diverse componenti e queste due diverse correnti figurative, e trarre dall'una e dall'altra l'impianto insistentemente disegnativo e un po' rigido dei volti e dei panneggi, non è facilmente individuabile e non è uno tra quelli di maggior notorietà e talento presenti sulla piazza napoletana nel corso della seconda metà del Cinquecento. Il modo tuttavia di realizzare i volti e i panneggi dei tre protagonisti presenta interessanti analogie con altre opere che le ricerche degli ultimi decenni – specie di Vincenzo De Luise e mie ¹ – sono riuscite a collegare al nome di Michele Curia, un artista documentato tra il 1542 e il 1597 ² e celebre soprattutto per esser stato il padre di uno dei più dotati pittori tardo-manieristi napoletani, Francesco Curia: l'arcaica e un po' statica Crocifissione della chiesa napoletana di Sant'Aniello a Caponapoli, dipinta nel 1551 per la cappella di Finizia Scannasorice, l'altra Annunciazione commissionatagli nel 1572 per la chiesa dell'Annunziata a Torella dei Lombardi dal signore del luogo Marino Caracciolo, la Visitazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pozzuoli, forse identica a quella documentatamente realizzata nel 1579 da Michele per l'altra chiesa puteolana di Santa Marta, il notevole polittico con l'Annunciazione e i Santi Giovanni Battista e Antonio di Padova della chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli, ordinato nel 1568 dal barone di Latronico allo stesso Michele e all'altro pittore suo socio Cesare Turco, e infine le pitture murali della cappella dei di Somma nella vicina chiesa di San Giovanni a Carbonara, non documentate ma palesemente frutto – verso il 1565-66 – della medesima “società” e collaborazione fra i due pittori del polittico del '68, Cesare Turco e Michele Curia.

Il gruppo di opere oggi riferibili alla lunga attività del più anziano tra i Curia non rappresenta però purtroppo un punto di riferimento ancora sufficientemente stabile per aggiungerci con facilità altre opere, in particolare a causa delle “società” da lui intrattenute con artisti spesso più dotati e intraprendenti, come – negli anni Sessanta – il tardo-polidoresco ed espressivo Cesare Turco o – questa volta negli anni Ottanta – come il geniale figlio Francesco. Tuttavia i modi semplici, un po' arcaici (non dimentichiamo che Michele s'era formato a Napoli nel corso degli anni Trenta, in un contesto ancora largamente influenzato dal classicismo raffaellesco di Andrea da Salerno e Giovan Filippo Criscuolo), ma insieme “devoti” e aperti alle sollecitazioni e alle novità del manierismo toscano-romano che si leggono nell'Annunciazione di Fornacelle ricordano, più di quelli di ogni altro artista noto, quelli che si vedono in due delle opere a lui e a lui soltanto documentate, e dunque maggiormente rappresentative della sua pittura, i volti rotondi e i tratti disegnati della Crocifissione di Sant'Aniello a Caponapoli e le ingenuità e i manierismi dell'altra Annunciazione di Torella dei Lombardi, per quanto più composta e ordinata della nostra.

Sebbene con prudenza, dunque, è a Michele Curia – per il momento con un punto interrogativo – che possiamo e dobbiamo accostare il dipinto riscoperto e restaurato di Fornacelle, un tassello

1 V. De Luise, *Michele Curia. Indagine documentaria*, Napoli 1989; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 166, 182 nota 44, 306-316, 324-325 note 26-45, 329-331; Id., *La cappella di Somma: l'organismo e la decorazione*, in *La cappella di Somma in San Giovanni a Carbonara*, a cura di A. Alabiso-P. Leone de Castris, Castellammare di Stabia 2011, pp. 30-45.

2 V. De Luise, *Michele Curia cit.*, in part. pp. 27-68; A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 1.2, *Artisti e artigiani A-L*, ed. aggiornata al 31.12.2021, in www.independent.academia.edu/PintoAldo, pp. 2313-2314 (Pinto, Revisione 2015); con l'avvertenza che De Luise riferisce il giornale copia polizze vol 8 del Banco Lercaro e Imperiale (Archivio di Stato di Napoli, Fondo Banchieri Antichi), dove si trovano i quattro più antichi documenti di pagamento a Michele Curia, all'anno 1532, laddove Pinto, dopo una revisione di questi stessi documenti avvenuta nel 2015, lo data più correttamente al 1542.

importante nel quadro ancora così tanto bisognoso di studi della pittura napoletana di secondo Cinquecento.

Pierluigi Leone de Castris

professore di storia dell'arte moderna

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, DSU



Soggetto: Annunciazione

Artista: Ignoto

Epoca: XVI sec.

Tecnica: Dipinto ad olio su tavola

Misure: 102 x 185 cm ca

Lo stato di conservazione

Il dipinto su tavola si presentava in scarse condizioni conservative dovute all'incidenza dell'ambiente di conservazione sull'opera, quest'ultimo caratterizzato da ristagno di aria e fluttuazioni termo-igrometriche con alti tassi di T e UR%.

Ad una prima osservazione di tipo macroscopico il supporto appariva costituito di una specie legnosa indigena del tipo "populus". Il tavolato era costituito da tre diverse assi connesse a filo piano caratterizzate dalla presenza, in corrispondenza delle commettiture, di giunti a doppia coda di rondine (due in alto, al centro e in basso) e di due traverse rastremate di una specie legnosa più dura (castagno?). In alto era collocato un dossale disposto con andamento della venatura ortogonale rispetto alla tavola principale, alla quale resta ancorata con due listelli lignei inchiodati con chiodi forgiati.

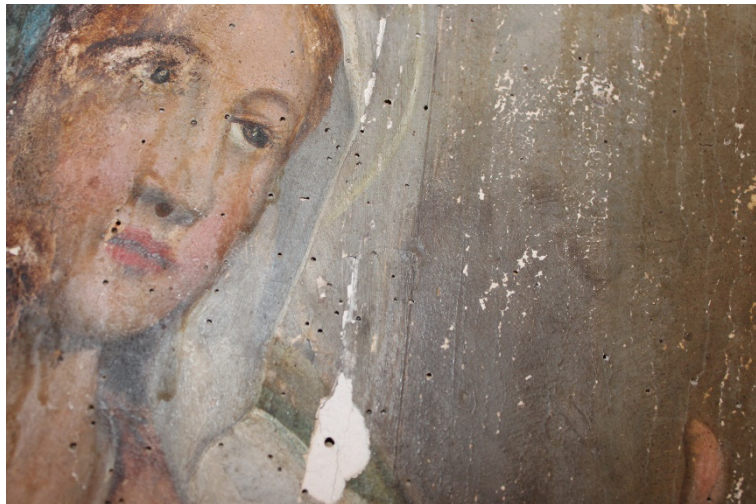
Il supporto ligneo era caratterizzato da un ingente attacco xilofago che interessava tutta la superficie, con numerosi fori di sfarfallamento e gallerie visibili sul recto (le condizioni ambientali con ristagno di aria e T ed UR% superiori a 20° e 65% favoriscono la proliferazione di insetti xilofagi). Le tracce di rosime ritrovate ai piedi della tavola lascerebbero pensare che l'attacco fosse al momento attivo.

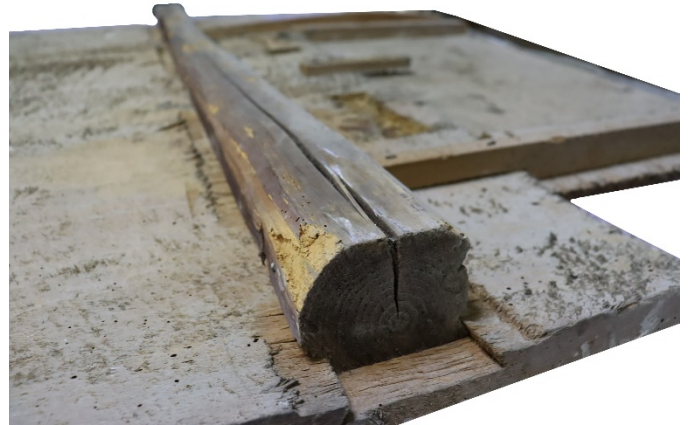
L'osservazione a luce radente permetteva di evidenziare alcune sconnessure in corrispondenza delle commettiture e fessurazioni del supporto che sfociavano in fratture della pellicola pittorica, tali deformazioni erano amputabili ai continui sbalzi di temperatura e umidità che negli anni avevano provocato movimenti e tensioni interne ai diversi strati costitutivi dell'opera, con conseguente caduta di pellicola pittorica in alcune aree. Alcuni incastri a coda di rondine risultavano mancanti dei propri tasselli interni, invece la zona bassa del dipinto, così come alcune aree delle traverse, erano caratterizzate da un marcato fenomeno di erosione. Si riscontravano deformazioni dimensionali lineari e imbarcamento delle assi che componevano il tavolato.

Il supporto presentava il suo spessore originale, non aveva subito infatti interventi evidenti oltre l'applicazione di staffe metalliche avvitate a ponte tra le assi.

La pellicola pittorica invece, risultava sollevata in alcuni punti con ampie perdite materiche, che talvolta interessavano anche lo strato preparatorio (localizzate lungo i bordi dell'opera e in corrispondenza delle giunture delle assi sul recto), mancanze materiche di dimensioni inferiori, così come i fori di sfarfallamento, erano presenti in maniera diffusa su tutta la superficie.

La lettura dell'opera era generalmente compromessa da un addensato strato di deposito incoerente presente sulla superficie, al di sotto del quale si intravedeva una spessa vernice discontinua e ossidata.





Dettagli del recto e verso del dipinto prima del restauro

Indagini diagnostiche



Fotografia a luce infrarossa del recto del dipinto*



Dettagli a luce IR/VIS del recto del
dipinto*







Fotografia a luce ultravioletta del recto del dipinto*

*Indagini diagnostiche eseguite da Ugo Punzolo.

Intervento di Restauro

L'intervento di restauro ha voluto in primo luogo mettere in sicurezza il supporto ligneo.

La prima operazione effettuata è consistita nello smontaggio degli elementi di vincolo quali staffe metalliche e viti in corrispondenza delle commettiture; dopo aver rimosso depositi incoerenti con spolveratura a pennello e aspirazione, è stata effettuata una disinfestazione con soffiatura delle gallerie e applicazione a pennello e per imbibizione di prodotto biocida a base di permetrina (Per-xil 10) e successiva chiusura in ambiente sigillato per circa 60 giorni al fine di eliminare l'eventuale presenza attiva di attacco xilofago.

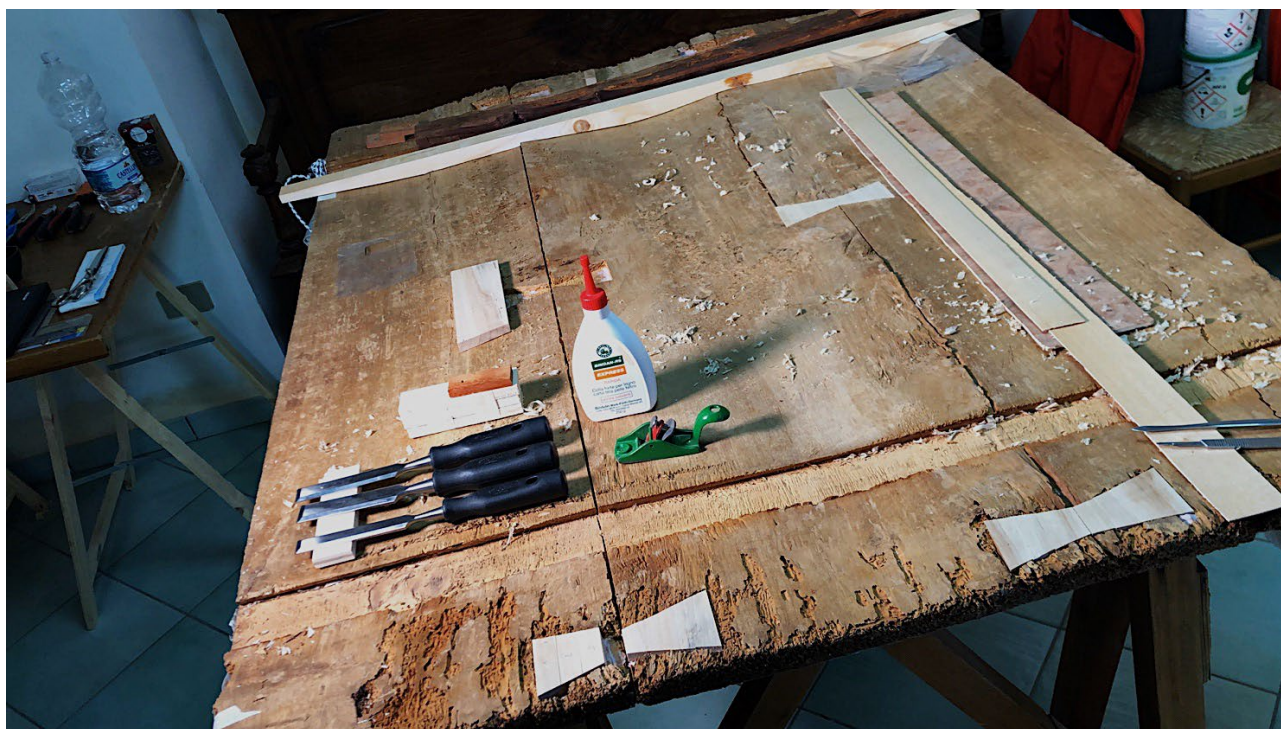


Il dossale è stato rimosso attraverso l'estrazione dei chiodi forgiati a mano tramite levachiodi giapponese. Successivamente si è provveduto al posizionamento della tavola in posizione verticale e allo smontaggio della traversa superiore, per valutare l'eventuale imbarcamento del tavolato sulla base del quale poter considerare l'applicazione del sistema elastico per il controllo dei movimenti del tavolato.

Trascorsi dieci giorni dalla rimozione della traversa superiore, non è stata riscontrata alcuna variazione nella curvatura del tavolato. Ciò ha permesso di considerare la funzionalizzazione delle traverse senza l'applicazione del sistema elastico, sulla base del rilevamento dei parametri termigrometrici della sede espositiva ai quali si è rifatto il condizionamento ambientale degli spazi adibiti a laboratorio nei quali è stato eseguito l'intervento.

Per ricommettere l'asse di destra, risultata completamente de-adesa a seguito della rimozione delle traverse, sono state approntate contro-sagome in legno di abete; queste sono risultate utili a divaricare la commettitura per consentire il riallineamento della pellicola pittorica che, in diversi punti della commettitura stessa, era risultata, accostando le assi, sovrapposta.

Le sedi dei giunti a doppia coda di rondine sono state rettificate a scalpello e, ove necessario, sono state effettuate stuccature di profondità con Balsite prima dell'applicazione, a riempimento, di tasselli sagomati in legno di pioppo, opportunamente stagionati e disinfestati. Per l'incollaggio si è scelto un adesivo Vinilico rapido a bassa dispersione acetica, senza solventi e formaldeide [BindanRS-bindulin].



Durante la tassellatura delle sedi a doppia coda di rondine

Conclusasi la fase di tassellatura degli incastri a doppia coda di rondine si è proceduto alla ricalettatura dell'asse di destra previa fresatura con elettrofresatrice FESTOOL OF 1010 REBQ-Plus su cui è stata montata una punta utensile di 12° appositamente realizzata in WIDIA per asportare la minima quantità di materia utile a ricavare la sede del tassello a sezione triangolare, nel rispetto del criterio del minimo intervento. Sono, così, state risanate tutte le fessurazioni evidenziate nella scheda del rilievo delle morfologie di alterazione e/o degrado a corredo del presente documento. Il livellamento delle assi è stato eseguito con l'ausilio del sistema dei tiranti a leva.



A sinistra: tassellatura con inserti lignei a sezione triangolare

A destra: durante il posizionamento nella sede del tassello

Al termine delle operazioni di risanamento delle committiture, le traverse sono state rifunzionalizzate e ricollocate nelle sedi, opportunamente rettificate, attraverso l'applicazione di paraffina per ridurre l'attrito radente ed evitare, così, di apportare eccessive vibrazioni e stress meccanico a carico degli strati preparatori e pittorici. Sono state, in fine, stuccate le zone erose con Balsite caricata con pigmenti terrosi e, a indurimento avvenuto, le stuccature sono state abbassate cromaticamente con acquerello. Così i tasselli sono stati mordenzati con mordente noce all'acqua. L'intervento sul dossale ha previsto il consolidamento dei montanti attraverso l'uso di cavigghi inseriti in diagonale rispetto all'andamento della venatura per risolvere i problemi di stabilità strutturale. Sono stati, inoltre, applicati tre ringrossi in corrispondenza dei punti in cui i montanti poggiano sulla tavola. Seguendo la traccia lasciata dai chiodi pregressi si sono forati i ringrossi e, così ottenuti, sono stati usati a loro volta come guida per il posizionamento e incollaggio, di piedini in legno di rovere sulla superficie della tavola principale. Questi accolgono al loro interno perni in acciaio Inox da 4 mm sui quali si alloggiano i montati del dossale il cui montaggio si completa, in fine, con molle elicoidali messe in carica con registri in ottone.

Il sistema elastico è stato applicato per consentire al dossale di avere libertà di movimento sull'asse X-Y senza essere vincolato in maniera puntuale alla tavola principale e rischiare, dunque, il trasferimento di tensioni all'interno del substrato ligneo che potessero risultare a carico degli strati preparatori e della pellicola pittorica.

In ultimo sono state effettuate stuccature di profondità delle zone erose, in corrispondenza del lato basso della tavola, con Balsite, poi concluse con gesso di bologna e colla di coniglio caricati con pigmenti terrosi per accordarle cromaticamente alla materia del supporto.



Successivamente, considerato l'indebolimento del supporto ligneo riscontrato, si è deciso di consolidare lo stesso con Paraloid B72 in Acetone a percentuali crescenti dal 2% al 5% per recuperare le proprietà meccaniche intrinseche del legno.

Le gallerie quindi sono state chiuse sul verso con stucco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio colorato con terre mentre alcune zone erose più vaste sono state riempite con Balsite.

A seguire si è proceduto con il restauro dello strato policromo del dipinto.

L'intervento è incominciato effettuando appositi test per valutare la più idonea metodologia per la rimozione dei depositi coerenti ed incoerenti (*dry clearing* e soluzioni acquose tamponate a PH controllato), infine selezionando il gel xantano a PH 5,5 per la rimozione dei depositi coerenti e allo stesso tempo evitare il contatto diretto con acqua della sensibile superficie.

In seguito, si sono rimosse a caldo le piccole ma diffuse gocce di cera presenti, in particolare nell'angolo in basso a destra del dipinto.



Prima di procedere con la pulitura globale del dipinto, è stato necessario fermare la caduta di piccoli frammenti di policromia mobili, l'intervento è stato effettuato con iniezioni puntuali di colla di storione pura al 2%.



Fermatura della pellicola pittorica con colla di storione

Alcune aree di pellicola pittorica presentavano complesse gallerie xilofaghe subito al di sotto del proprio strato, provocando grande debolezza e possibilità di collasso della cromia.

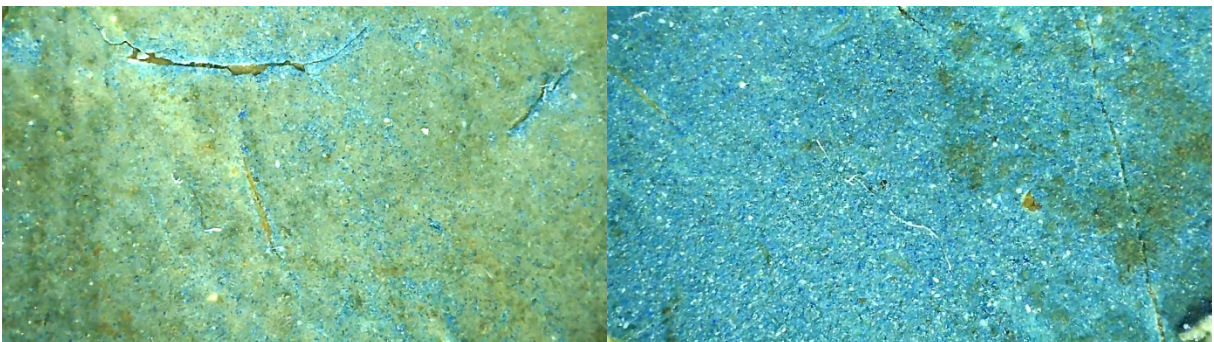
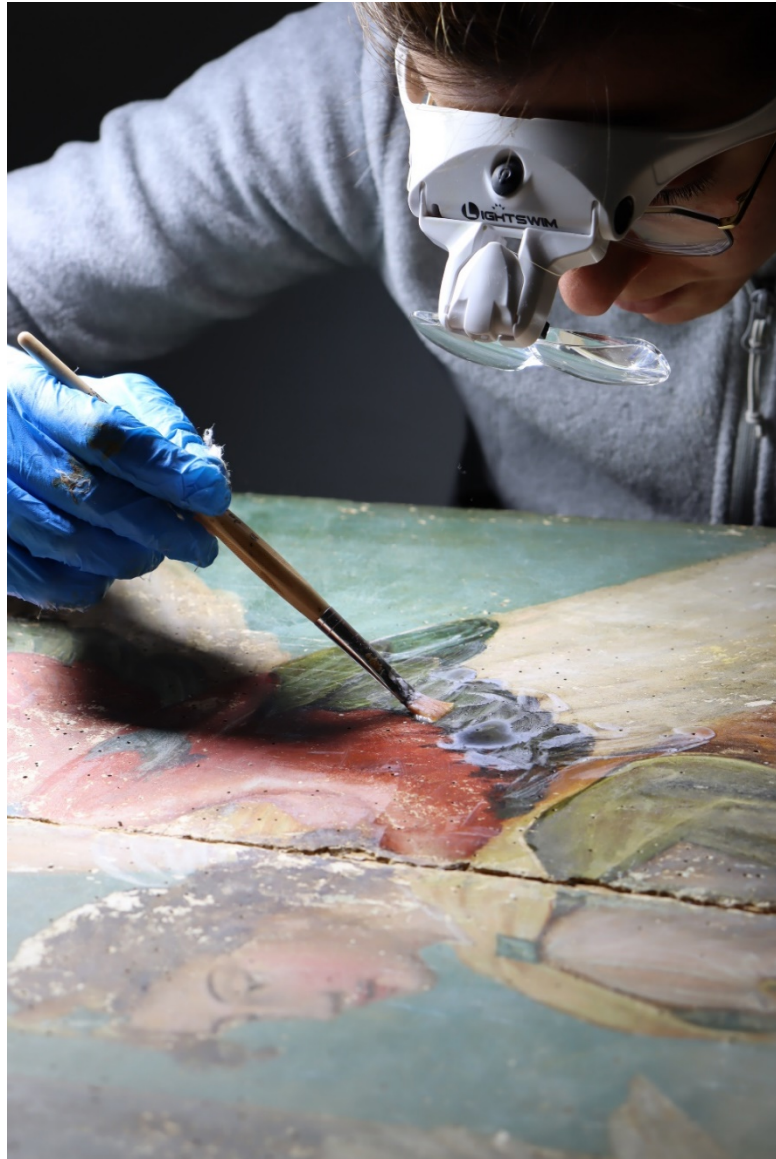
Per arginare questo pericolo si è deciso di rinforzare le gallerie con micro iniezioni di Silice micronizzata in Acetone al 5%, soluzione che andasse a riempire ed irrobustire il vuoto presente. Successivamente si è effettuata la pulitura del dipinto con rimozione della spessa e disomogenea

vernice, in maniera tale da riportare alla luce i brillanti colori originali.

Dopo aver effettuato i Test di Feller, non si era riscontrata una buona sensibilità a nessuna miscela e osservando la particolare colorazione della vernice irraggiata da luce UV, si è ipotizzato che si trattasse di una resina sintetica.

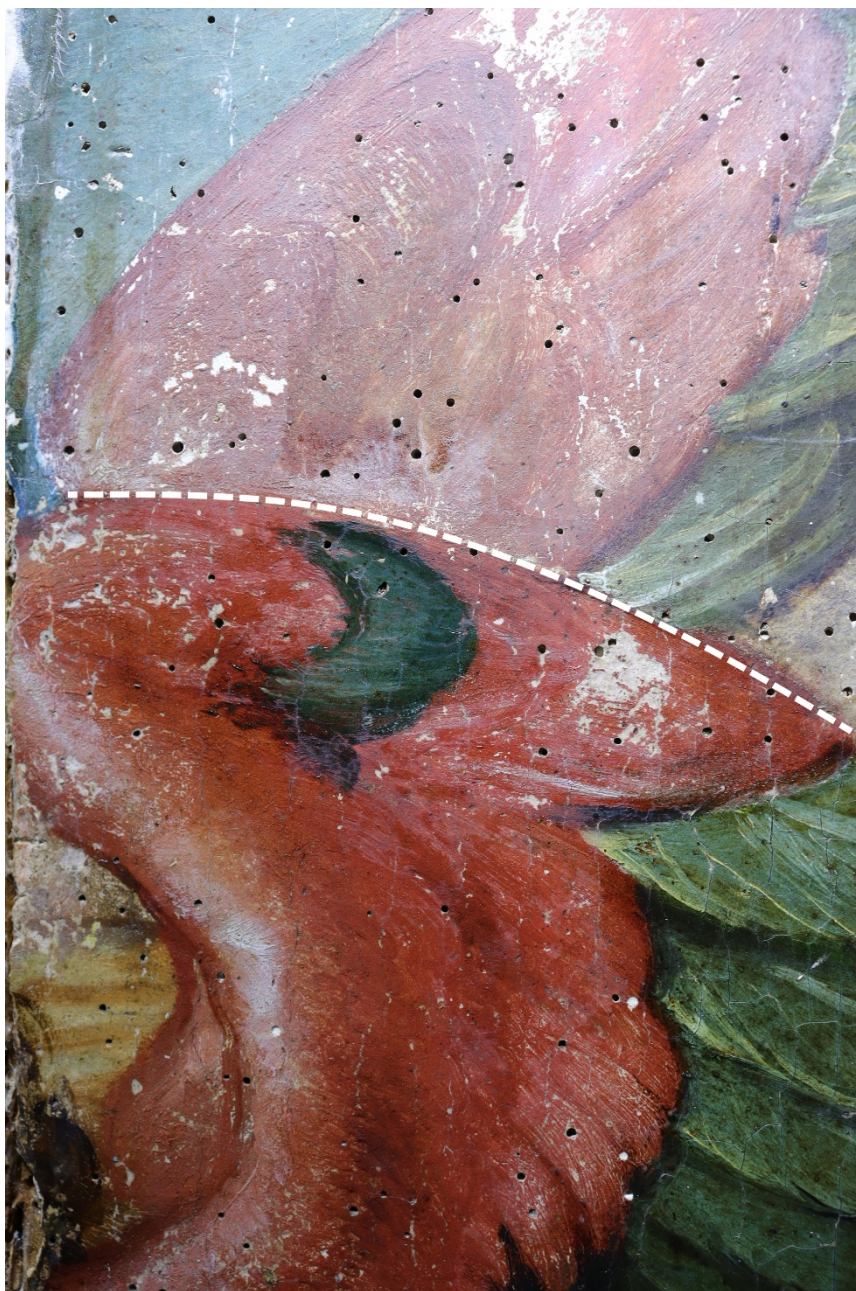
La rimozione graduale della stessa è così avvenuta utilizzando gel di xantano addizionato del 18% di etanolo 99° e 2% di ammoniaca. L'applicazione è stata effettuata avvalendosi dell'utilizzo di visori d'ingrandimento, lampada di Wood e tempi di contatto variabili in base alla zona da trattare.







Macrofotografie prima e dopo la pulitura in corrispondenza delle campiture azzurra e rossa



Dettaglio durante la pulitura, in basso la zona pulita

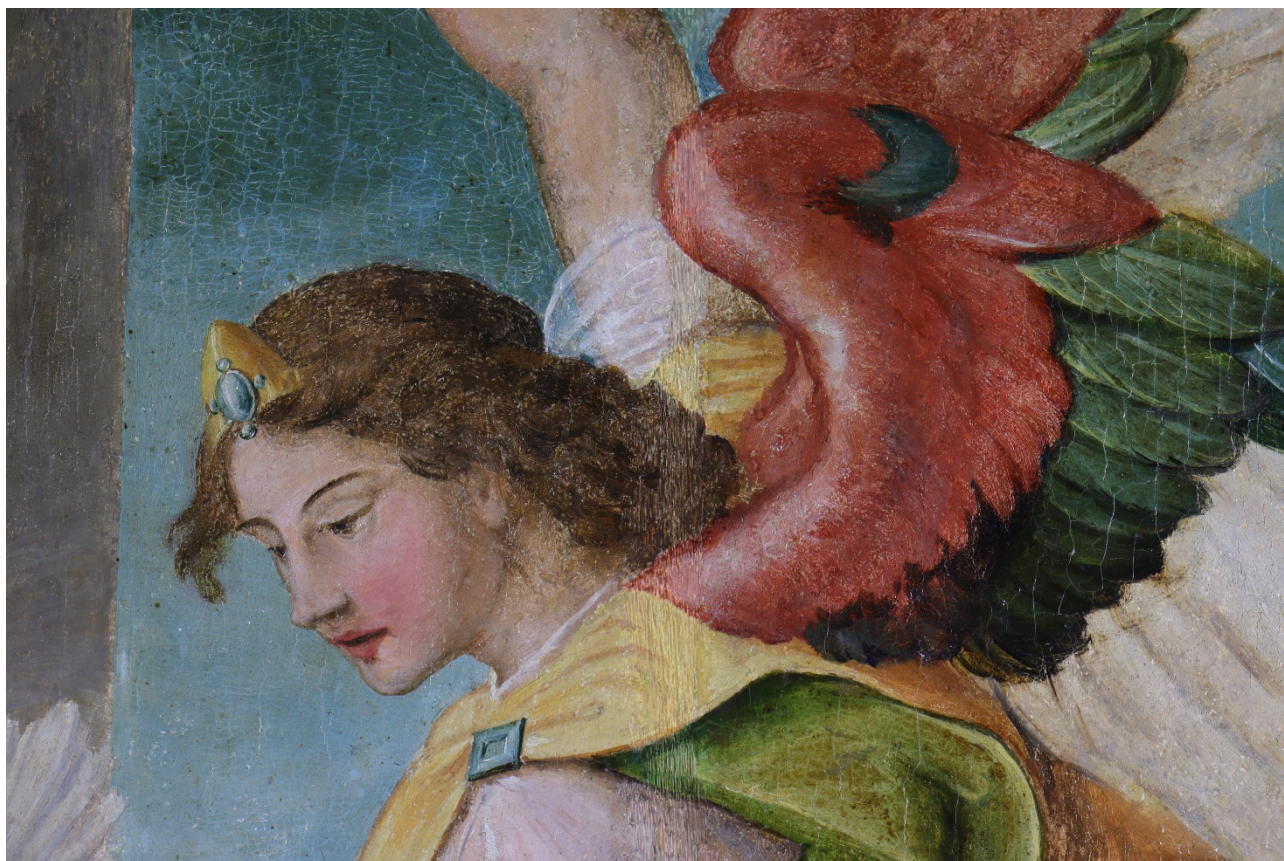
Le ridipinture presenti sono state rimosse per liberare i margini della pellicola pittorica originale, così come sono state rimosse alcune vecchie stuccature ritrovate.

In ultimo si è proceduto con la stuccatura sul recto delle commettiture e dei fori di sfarfallamento con tradizionale stucco a base di colla di coniglio (1:13) e gesso di bologna e successiva rasatura a bisturi.



Recto del dipinto dopo la stuccatura

Quindi si ci è occupati della reintegrazione pittorica finalizzata alla ricostruzione del tessuto cromatico ed effettuata con stesure successive di colori ad acquerello e a vernice con tecnica a puntinato e a velatura nelle zone interessate da abrasioni e piccole mancanze di policromia, invece con tecnica a tratteggio nelle zone mancanti di media grandezza. Infine si è applicata al dipinto una nuova vernice a base di resina Dammar con filtri UV applicata a spruzzo.







Dettagli e generale del dipinto dopo il restauro

Note finali

La composizione pittorica presenta partizioni incise per definire e scandire ordinatamente la composizione.

La tavola superiore raffigurante l'Eterno Padre, presenta in alcuni punti incamottatura in tela al di sotto della preparazione.

Il supporto, in legno di pioppo con traverse in legno di castagno, presenta sul verso i segni di lavorazione utilizzati per sagomare le tavole, si riscontra l'utilizzo di: ascia, sega a telaio (detta di San Giuseppe), pialla a mano e scalpello.

La specie infestante ritrovata è riconoscibile come *Anobium punctatum*.



L'intervento di restauro è stato eseguito dalla ditta Dello Ioio Restauri di Laura Dello Ioio in collaborazione con i restauratori Ugo Punzolo e Gianluca Tartaglia per l'intervento sul supporto ligneo.