

NARDINI

LA RIVISTA DEL RESTAURO

Ottobre - Dicembre 2010

Anno XXIII - Trimestrale
Spedizione in Abbonamento Postale D.L.
353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1, comma 1 DCB Firenze 2

NARDINI EDITORE

€ 20,00

80

RUBRICHE

- Notizie & Informazioni
- Cronache dal Cantiere
- Cultura per i Beni Culturali
- Internet
- Le fonti
- Taccuino IGIC

DOSSIER PROFESSIONISTI VOLONTARI A L'AQUILA

CRONACHE DEL RESTAURO

- *L'Assunta* di Santi di Tito a Fagnano

LE TECNICHE

- Pittura su muro del Novecento

LA RICERCA

- Un approccio chimico all'intervento conservativo
- Ciclododecano su carta
- 3D e metodo I-SEE

ISBN 978-88-404-4340-9



9 788840 443409

L'Assunta di Santi di Tito a Fagna

KARMEAS

CRONACHE
DEL RESTAURO

Lisa Venerosi Pesciolini, Sara Piccolo Paci

“Molto alle cose sacre il suo genio inclinava”
Baglione, 1642¹

L restauro della pala dell'*Assunta* (fig. 1), opera firmata e datata (1587) di Santi di Tito, conservata nella pieve di Santa Maria a Fagna (Scarperia, Firenze), condotto recentemente nel laboratorio di Lisa Venerosi Pesciolini (già autrice del restauro della pala della *Resurrezione* dello stesso artista in Santa Croce), ha rivelato gli splendidi toni di colore che erano stati offuscati nei secoli dalla polvere, dal fumo delle candele e dai danni provocati sia dai terremoti che dai tarli, consentendo di notare interessanti dettagli che per lungo tempo erano stati forse dimenticati, svelando insospettabili sorprese non solo nella palette chiara e luminosa dei colori, ma anche nella sua iconografia.

Tra le opere di Santi di Tito, infatti, la pala dell'*Assunta* rivela un'attenzione particolare sia nella realizzazione del supporto sia in alcuni dettagli iconografici che la rendono un poco diversa da altri documenti analoghi per periodo e committenza provinciale.

Dall'ottavo decennio del Cinquecento alla morte, Santi di Tito in piena maturità ed all'apice di una bril-

lante carriera, si trovò a lavorare ad una gran quantità di commissioni che lo portarono a realizzare opere forse meno curate delle precedenti², sebbene non prive di pathos, come, ad esempio, il *Miracolo di san Clemente* oggi conservato alla Pinacoteca di Sansepolcro (1592 ca.), l'*Ascensione con santi e committente* (Montecatini Alto, prepositurale di san Pietro, 1595) o la *Madonna del Rosario con i 15 misteri* di Dicomano (pieve di Santa Maria a Dicomano, 1600 ca.). Umanità e sentimento sono caratteristiche che si aggiungono alle opere di Santi di Tito, e ciò si nota non solo nei dipinti a carattere religioso ma anche in qualcuno

dei ritratti più tardi, dove egli ha modo di avvicinare lo spettatore all'intimità del soggetto ritratto per mezzo di piccoli accorgimenti, come una leggera rotazione della testa o la posizione dinamica e significativa delle dita e delle mani.

L'*Assunta* di Fagna non è dipinta su tela³, come la maggioranza delle opere commissionate a Santi di Tito da centri periferici rispetto a Firenze, e le teste e le mani sono ben curate e caratterizzate indicando, anche nelle evidenti semplificazioni di alcuni personaggi, un'attenzione consapevole all'iconografia ed al messaggio da trasmettere.

Infatti, l'iconografia è solo apparentemente

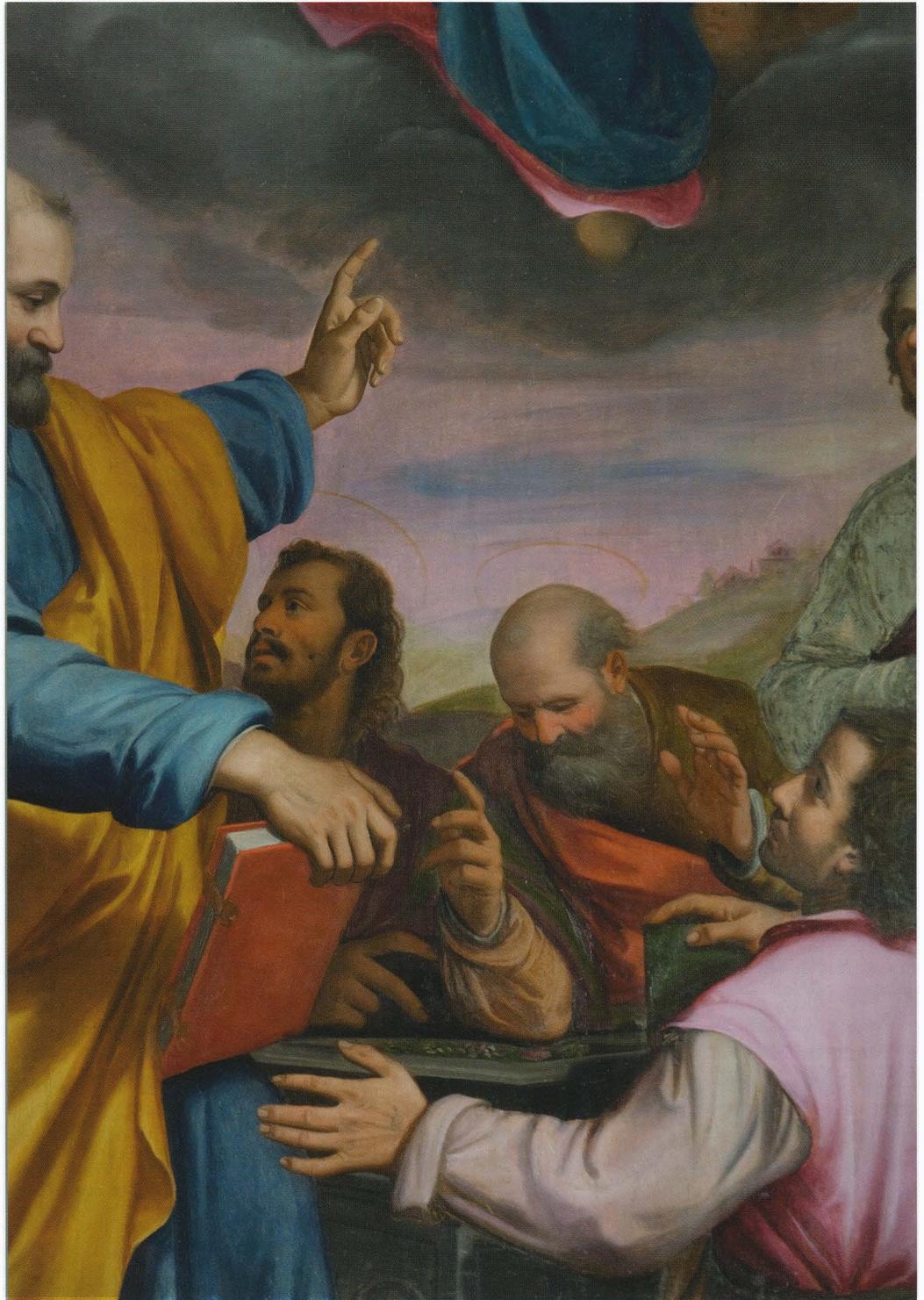
Lisa Venerosi Pesciolini
Diplomata nel 1988 a Firenze presso l'Opificio delle Pietre Dure in restauro e conservazione di dipinti su tela e tavola, svolge l'attività di restauratrice dal 1990 per committenze pubbliche e private: in particolare per le Soprintendenze per il Patrimonio Storico Artistico e per il Polo Museale Fiorentino.

Sara Piccolo Paci
Docente di Storia dell'Arte e Storia del Costume per il Fashion Institute of Technology di New York e per il Polimoda di Firenze; insegna anche Cultural Anthropology e Storia dell'Arte presso diversi istituti di istruzione superiore. I suoi interessi di studio vertono principalmente attorno all'interazione tra corpo e società attraverso i secoli.



Fig. 1 - La pala dell'*Assunta* di Santi di Tito dopo il restauro.

Fig. 2 - Particolare dopo il restauro: il manto rosso dell'apostolo in secondo piano è composto da cinabro e terre, mentre il libro tenuto da san Pietro è campito con solo cinabro. Il profilo della mano di san Pietro è sottolineato dal tratto del pennello.



2

semplice, mentre ad un esame più attento essa si rivela un poco più complessa del previsto. L'immagine ripropone un'iconografia complessivamente classica dell'Assunzione, con i dodici apostoli attorno alla tomba – vuota e piena di fiori – della Vergine, la quale riempie invece la

parte superiore del dipinto, attorniata da un coro di angeli. Benché san Tommaso sia inginocchiato nella posizione canonica, qui egli non riceve la cintola⁴ e non risulta questo il *focus* del dipinto. Quattro sono i libri nelle mani degli apostoli, riferimento ai quattro vangeli⁵, e particola-



3

re rilievo ha la figura di san Pietro, l'unica raffigurata in modo completo, in primo piano e frontalmente. Avendo l'occasione di guardare da vicino la grande pala sul piano di lavoro durante il restauro, è stato possibile però notare certe particolarità nelle vesti di alcuni personaggi che possono condurre a formulare alcune ipotesi. Oltre agli angeli che sostengono la Vergine in cielo, quelli che la attorniano sono divisi in due gruppi di tre figure ciascuno: i colletti delle figure sono differenziati tra il gruppo alla destra della Vergine – che indossa una veste dal collo simile ad un amitto sacerdotale e maschile (fig. 3) – e quello alla sinistra – il cui collo è invece aperto in una semplice ma elegante gorgiera pienamente corrispondente alla moda femminile del tempo, con tanto di bottoncini a pallina che sono emersi chiaramente nel corso stesso della pulitura. Mentre gli angeli di destra hanno un atteggiamento franco ed uno sguardo diretto, quelli di sinistra si volgono solo alla Vergine e, in un caso, abbassano pudicamente gli occhi, in un atteggiamento di modestia virginal. Nel suo insieme la grande pala d'altare – che in antico era posta sopra all'altar maggiore di Santa Maria a Fagna, da dove venne spostata probabilmente attorno al 1630⁶ – vuole verosimilmente evidenziare il ruolo salvifico dell'*Ecclesia*, nel suo duplice aspetto di madre, della quale la Vergine è immagine, e di comunità, raffigurata dagli apo-



4

stoli e dal coro di angeli – insospettabilmente raffigurati maschi e femmine, a rappresentare un'ideale umanità santificata, secondo un'iconografia rara ma non inconsueta che si rifà agli scritti patristici⁷, certamente interessante alla luce delle considerazioni controriformate che si stavano allora affermando ovunque. Il dibattito sul sesso degli angeli è antico ed è stato vivace per molti secoli, ma proprio la lunga durata della polemica è indice di quanto difficile fosse l'argomento anche dal punto di vista teologico e filosofico. Nell'iconografia questa duplicità non ha niente di eretico, ma vuole soprattutto sottolineare le potenzialità dell'essere umano, sia maschio che femmina, di poter raggiungere lo stato ideale di un'umanità salva e santa. Inoltre la figura di san Pietro/Guida della *Ecclesia*⁸ cui il restauro ha donato nuovo vigore, ha una forza espressiva maggiore di quella degli altri apostoli, ponendosi, con una mano al cielo e l'altra sul libro, quale vero mediatore tra uomo e Dio, così come voleva la contemporanea riflessione sul ruolo del pontefice.

Oltre a san Pietro e san Tommaso, sono riconoscibili anche sant'Andrea, san Giacomo Maggiore e san Giovanni Evangelista, mentre altri sono genericamente ritratti senza attributi specifici che li possano caratterizzare e altri ancora sono rappresentati solo con brevi dettagli, come una testa della quale si vede solo un orecchio ed

Fig. 3 - Particolare della parte superiore dopo il restauro.

Fig. 4 - Particolare dopo il restauro: si riconoscono le figure di san Giovanni con il mantello rosso e di san Giacomo (Iacopo) con la veste cangiante.

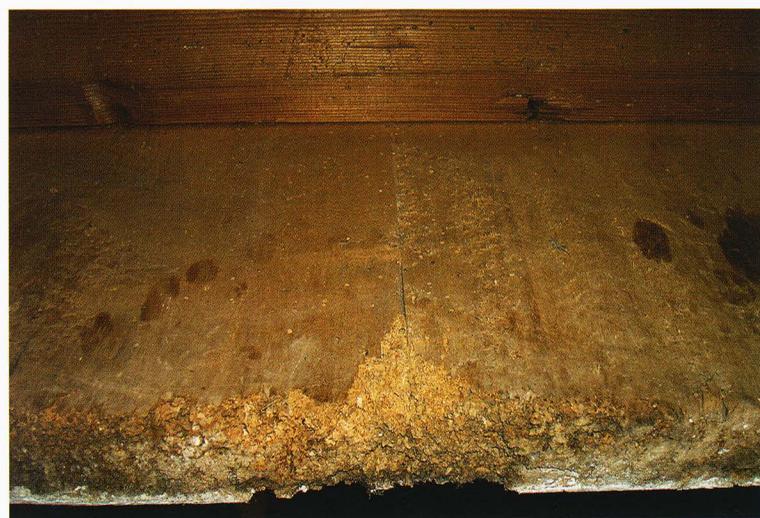
Fig. 5 - Insieme del supporto prima del restauro.



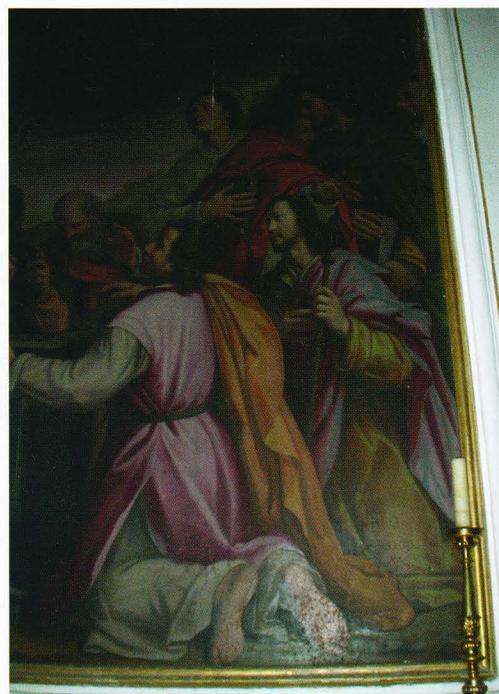
5

Fig. 6 - Particolare del dipinto in loco prima del restauro che mostra l'entità dell'attacco xilofago.

Fig. 7 - Foto prima del restauro: evidente l'attacco recente degli insetti xilofagi.



7



6

un'altra della quale si nota solo un occhio. Tuttavia, anziché rivelare una possibile frettosità o noncuranza, osservando con attenzione si nota come, ad esempio, l'orecchio sia posizionato vicino alla figura di san Pietro che sta parlando ed additando la miracolosa Assunzione della Vergine, evidente riferimento all'attenzione che si deve porre alla parola del Cristo e dei ministri del culto; così come l'occhio è posto in modo da osservare una figura laterale sulla destra che appare diversa dagli altri apostoli. Si tratta quindi di scelte precise e significanti che servono ad accentuare l'attenzione verso l'interpretazione di altri elementi dell'iconografia complessiva. In

particolare la figura sul lato destro (fig. 4), che non appartiene al novero degli apostoli, spicca per il volto attento ed assai caratterizzato fisiognomicamente, e per l'abbigliamento con un colletto bianco che è uno dei pochissimi riferimenti al costume reale cinquecentesco presenti nella pala (oltre ai colli degli angeli): gli apostoli e la Vergine, infatti, sono vestiti con abiti convenzionali, all'antica, non realistici ma evocativi di un lontano passato. Sembra quindi trattarsi di un ritratto, posizionato ai margini del dipinto, come potevano essere talvolta quelli dei committenti. Da queste considerazioni è partita una ricerca che ha condotto a risultati più che interessanti, gettando luce sulla figura del pievano Giulio Dei, del quale si avevano finora solo le date di istituzione (1583) e di morte (1607). Giulio Dei era diventato pievano solo pochi anni prima della datazione del dipinto. L'occhio dell'apostolo seminascosto, che sembra osservarlo, avrebbe potuto indicare come anche l'opera dei sacerdoti – e quindi del popolo tutto – sia sottoposta all'esame spiritualmente superiore di Dio e dei suoi apostoli, e che sia necessario quindi comportarsi bene in ogni occasione della propria vita, anche quando si pensi di non essere visti da altri esseri umani, considerazione che ben si confà al clima di rinnovamento spirituale che si stava diffondendo dopo il concilio tridentino.

Benché non vi fossero notizie specifiche su questo pievano, un'iscrizione sopra la porta



8a



8b

della cucina, in canonica, ricorda altri lavori fatti da lui eseguire per la chiesa di Fagna, probabilmente parte del restauro degli edifici dopo il rovinoso terremoto del 1542. Sarà sembrato forse logico, da parte sua, far eseguire anche una pala in onore della Vergine, tanto più che l'originaria posizione dell'*Assunta* di Santi di Tito era nella collocazione privilegiata dell'altar maggiore⁹. Del resto era consuetudine per gli uomini di Chiesa che ne avessero la possibilità di commissionare opere d'arte per l'abbellimento delle chiese a loro affidate: a maggior ragione quando costoro ricevevano nomine importanti, come la pievania di Fagna che è stata per lunghi secoli tra le più ambite nomine ecclesiastiche del territorio fiorentino, per i notevoli possedimenti ed il prestigio della carica.

In seguito a queste brevi considerazioni si è risaliti al testamento del pievano (morto il 18 luglio 1607¹⁰), dal quale è stato chiaro non solo che egli apparteneva ad una famiglia benestante ma anche che era legato da amicizia personale all'arcivescovo fiorentino Alessandro Marzi Medici, a Monsignor Francesco Grifoni ed al nobile fiorentino Fabio Attavanti. Queste amicizie rivelano che l'ambito di conoscenze e cultura nel quale si muoveva il pievano Giulio Dei era di altissimo livello e non sarà stata difficile una sua conoscenza diretta del pittore Santi di Tito, il quale frequentava gli ambienti ecclesiastici e riceveva numerose committenze per chiese sia fiorentine che provinciali. Inoltre, nel testamento è riportato anche il luogo di provenienza del pievano, San Niccolò in Casentino, che, dopo brevi ricerche, si è scoperto essere lo stesso luogo dove solo pochi anni prima (nel 1580) Santi di Tito aveva dipinto l'*Immacolata Concezione e i*

santi Battista e Francesco, per l'oratorio¹¹ di Castel San Niccolò, il che rende più consistente l'ipotesi di una preesistente frequentazione tra i due, anche anteriormente alla pala di Fagna.

Un nuovo sopralluogo nella pieve ha consentito di individuare anche una piccola lapide rettangolare, attualmente posta dietro l'altare maggiore, ma con ogni probabilità non nella sua localizzazione originaria, che riporta uno stemma, evidentemente quello del Dei, e un'iscrizione: "IULIUS DEIUS PLEB: SIBI ET SUCC: HOC. S. P. 1597"¹².

L'iscrizione non è in relazione con la tomba del pievano, visto che la data, 1597, è ben lontana da quella della morte (1607), ed è di ben dieci anni successiva alla realizzazione della pala: probabilmente si fa qui riferimento ad altre opere eseguite dal Dei in chiesa, forse parte di un progetto di risistemazione e cura della pieve e della canonica a vasto raggio, del quale la pala fu forse il primo segno. Dai documenti ancora esistenti

Fig. 8a - Particolare del retro che mostra la condizione conservativa della sede della traversa.

Fig. 8b - Particolare della sede della traversa: evidente l'attacco xilofago e microbiologico.

Fig. 9 - Particolare prima del restauro di una fessurazione passante.



9

Fig. 10 - Particolare prima del restauro dell'angolo superiore sinistro che mostra l'indebolimento dovuto all'attacco degli insetti, le fessurazioni e le lacune lungo il perimetro.

Fig. 11a - Particolare durante il restauro.

Fig. 11b - Particolare in loco prima del restauro.



10

nell'archivio parrocchiale ed in quello dell'arcidiocesi fiorentina, ad esempio, è emerso come il Dei avesse anche fatto realizzare una serie di paramenti (paliotto e piviale, con il suo stemma ricamato¹³, pianeta e tonacelle in teletta d'argento) oggi perduti. Del resto, il legame del Dei con la pieve di Fagna deve essere stato intenso e forse se nel testamento chiede di esservi seppellito¹⁴ (a seguito della sua malattia era stato infatti trasferito a Firenze, nella casa che egli stesso dichiara di avere, vicinissimo al duomo); nello stesso documento, inoltre, con i suoi beni istituisce un legato a favore delle fanciulle povere di Fagna, così che ogni anno quattro di esse, tra le più meritevoli e bisognose, ricevessero l'occorrente per sposarsi. Purtroppo, nel corso dei secoli e per i numerosi rivolgimenti che la pieve ha subito, la sepoltura del pievano Dei è andata perduta e niente lo ricordava fino ad oggi, quando il restauro della pala ha dato modo di riscoprire la sua interessante ed illuminata figura. Anche stavolta quella che sembrava una lontana realtà, nel tempo se non nel luogo, si è rivelata fonte inesauribile di informazioni non solo per quel che riguarda la storia dell'arte, ma ancor più per la riscoperta delle radici della comunità attuale che in Fagna ancora vive, ricorda e progetta il proprio

futuro. La figura fino ad oggi dimenticata dell'antico pievano fagnese, Giulio Dei, si è rivelata essere quella di una personalità interessante, chiave di volta per comprendere come Fagna, lungi dall'essere una sede marginale e obsoleta, fosse in passato un luogo partecipe di personalità illuminate sia dal punto di vista spirituale che da quello artistico e culturale.

Sara Piccolo Paci

Il restauro

QUALCHE NOTA SULLA PITTURA DI SANTI DI TITO AL 1587

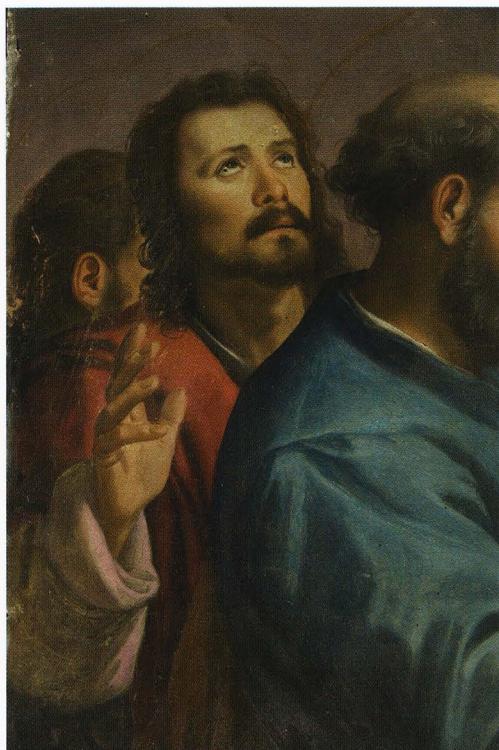
La tecnica pittorica del Santi a questa data è veloce, a larghe campiture, sommaria nelle zone in ombra o nei piani secondari, ma si definisce con più dettagli nei primi piani. Le indagini XRF¹⁵ hanno chiarito che questo linguaggio pittorico si avvale di una scelta predeterminata nell'impiego della tipologia dei colori: infatti, per arretrare le figure nei piani di fondo, smorza la vivacità delle campiture cromatiche dei primi piani, con l'aggiunta di terre (fig. 2); mentre, per evidenziare alcune volumetrie dei primi piani, si aiuta rinforzando il loro profilo con una linea disegnata a pennello. Caratteristica, quest'ultima, propria



11a



11b



12

dell'attività tarda dell'artista¹⁶ (fig. 2). Lo stesso artificio, di lasciare indefinite alcune figure, lo utilizza nel dipingere gli angeli di sinistra: l'ultimo non è semplicemente più lontano, ma è come intramezzato da un'atmosfera densa, quella del cielo divino (fig. 3).



13



15

Nella sua tavolozza, è consueto l'impiego dello smalto da solo o in mescolanza con altri pigmenti ma in quest'opera l'artista lo predilige in maniera particolare, adoperandolo anche in purezza per intensificare alcune zone d'ombra e per smorzare il bagliore di alcuni punti di massima luce. Purtroppo, oggi, possiamo solo provare ad immaginare il timbro cromatico di questo pigmento – un vetro potassico fortemente colorato di azzurro per la presenza di cobalto¹⁷ – poiché, essendo molto instabile, perde la sua colorazione ingrigendosi. È da attribuire all'alterazione dello smalto la strana colorazione della veste del san Giovanni (fig. 4) – che pare non essere delineata nel suo modellato – o della parte in ombra della tunica dell'apostolo all'estrema sinistra; così come il timbro verdastro del cielo divino che dall'iridescenza dorata, attraverso i toni violetti, doveva trascolorare in un azzurro intenso, mediatore del passaggio tra la gloriosa volta celeste ed il cielo terrestre.

LA STORIA CONSERVATIVA

Nella ristrutturazione della chiesa che fu fatta nel Settecento, l'*Assunta* venne rimossa dall'altare maggiore e spostata sul primo altare di sinistra, dove tutt'ora si trova.

Purtroppo questo trasferimento ha segnato un momento importante (in negativo) per la conservazione dell'opera. Infatti, oltre alla sagomatura della parte superiore secondo la forma più moderna del nuovo altare, fu adottato un sistema di ancoraggio alla parete molto invasivo:



14

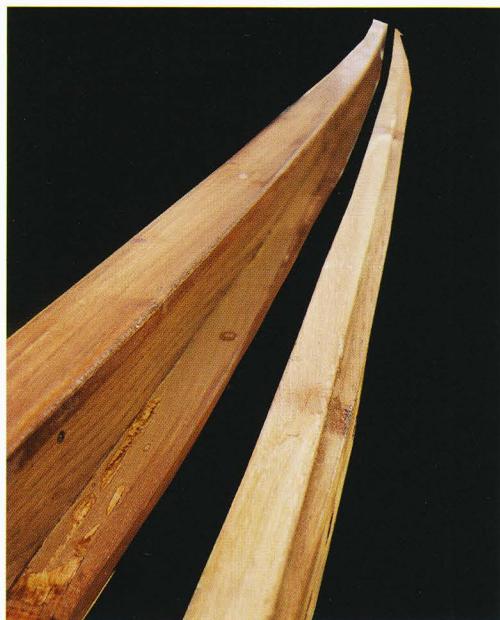
Fig. 12 - Particolare prima del restauro.

Fig. 13 - Particolare del retro durante il restauro: ricostruzione di alcune parti del supporto.

Fig. 14 - Risanamento con tasselli: particolare del retro del supporto, zona superiore.

Fig. 15 - Inserimento dei cunei, particolare retro zona superiore.

Fig. 16a - Costruzione traversa-anima e traversa-coperchio.



16a

Fig. 16b - Sistema di funzionamento del sistema traversa-anima e traversa-coperchio.



16b

Fig. 17 - Impianto della "traversa-anima".

Fig. 18 - Regolazione delle molle della "traversa-anima".

delle staffe in ferro inserite nel muro furono rigirate sul dipinto ed affossate nel colore fino alla deformazione del legno; assicurata così la pala alla parete, vi fu gettata sopra una cornice a calce e sabbia senza curarsi del fatto che la malta si sarebbe inevitabilmente aggrappata alla pittura, corrodendola.

La costrizione provocata da questo sistema di posa in opera sull'altare (staffe e cornice) ha contribuito, nel tempo, alla deformazione delle assi di pioppo che compongono il supporto. Sono sei, di taglio intermedio sub-radiale e tangenziale, spesse circa 5 cm; sono poste in verticale, affiancate a spigoli vivi per formare un consistente tavolato alto 350 cm e largo 230 cm, unito e controllato da tre traverse a coda di rondine rastremate in lunghezza ed inserite in apposite tracce profonde 12 mm (fig. 5).

Ad indebolire e compromettere gravemente la condizione statica del dipinto ha inoltre contribuito il profondo ed esteso attacco degli insetti

xilofagi che ha prodotto importanti zone di erosione e di frantumazione del legno (figg. 6, 7): ha coinvolto i lati obliqui delle sedi delle traverse al punto da renderle inidonee ad accoglierne di nuove (fig. 8a/b). La traversa superiore, al momento del ritiro del dipinto dalla chiesa, aveva la consistenza di una spugna e quindi non era più funzionale da molto tempo. L'erosione del legno, insieme alle deformazioni da imbarcamento delle assi, aveva poi provocato la sconnessione di alcune commettiture (fig. 9).

Un degrado così consistente fa pensare alla possibilità che il legno abbia sofferto in pianta o che sia stato trascurato dopo l'abbattimento. Aggrava la situazione un degrado fungino che testimonia la ritenzione di umidità per tempi prolungati.

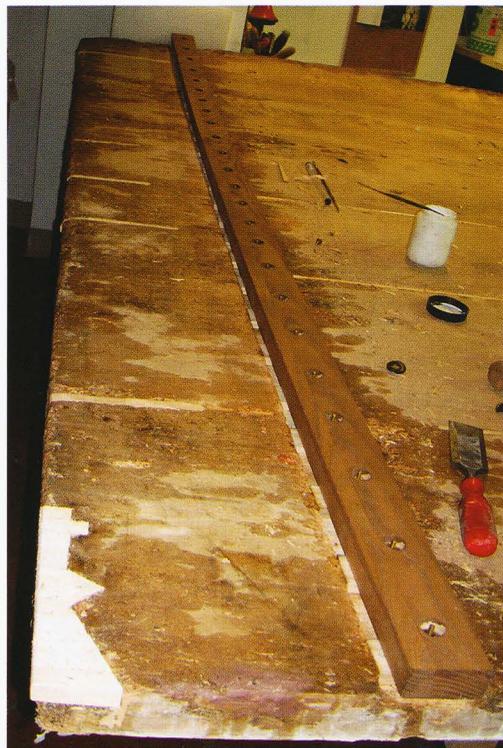
Infatti le rilevazioni termoigrometriche, eseguite durante il periodo gennaio-aprile 2009 in occasione della disinfestazione di alcuni gruppi di oggetti nella chiesa, hanno rilevato valori



17



18



19



20



21

Fig. 19 - Messa in opera della "traversa-anima".

Fig. 20 - Alloggio della "traversa-coperchio".

Fig. 21 - Regolazione viti della "traversa-coperchio".

quasi sempre fuori da quelli suggeriti dal codice dei Beni Culturali in materia di conservazione e controllo del microclima. In qualche momento è stato addirittura raggiunto il punto di rugiada.

La ritenzione di umidità per tempi prolungati ha anche accelerato la degenerazione del materiale proteico contenuto nella preparazione della pittura, determinando un generale indebolimento dell'adesione degli strati pittorici al supporto. Testimoni di tale degrado sono le lacune di diversa estensione che si sono verificate lungo il perimetro (fig. 10).

Altri danni della superficie pittorica sono stati provocati da un uso sconsiderato di candele poste ai piedi dell'opera e spente senza accortezza, soffiando la cera calda sul dipinto e quindi provocando l'irreversibile alterazione del colore in corrispondenza, a causa delle sostanze acide contenute nella cera (fig. 11a/b).

Graffiature che abradono il colore sono state prodotte in diverse parti del dipinto: il loro andamento curvilineo farebbe pensare ad incaute spolverature (fig. 12).

IL SUPPORTO

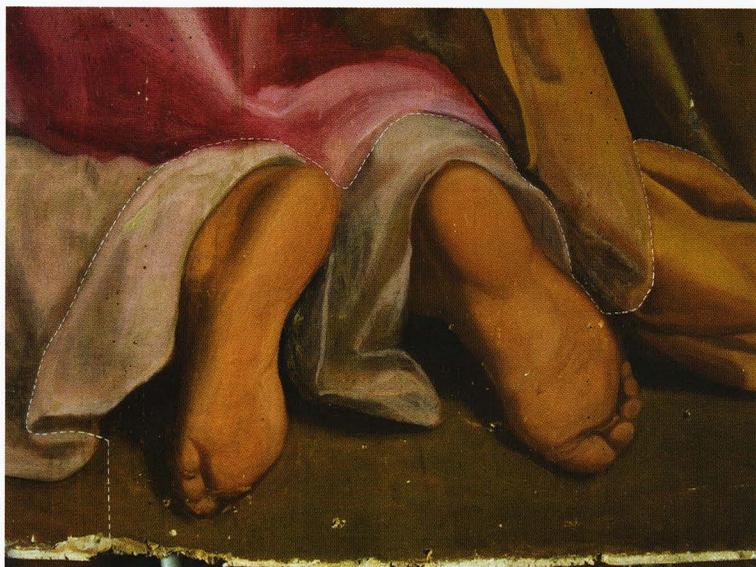
Eseguita la disinfestazione per anossia e la satura di permetrina, il legno è stato consolidato quanto più possibile con iniezioni di Paraloid

B72® in successione al 10% ed al 20% in acetone.

Dopo la rettifica in profondità delle commettiture con l'inserimento di piccoli cunei della stessa essenza legnosa, si è potuto correggere l'andamento curvilineo che presentavano le singole assi, riducendo gli effetti negativi dell'infossamento dei margini delle tavole lungo le commettiture e uniformandole in una modesta curvatura dell'insieme. Sono state ricostruite le parti di supporto mancanti causate dall'attacco degli insetti xilofagi (figg. 13, 14, 15).

Tutto il legno adoperato per i cunei e le integrazioni ha un invecchiamento di circa due secoli, è della stessa essenza del supporto ed è tagliato con gli anelli di accrescimento simili a quelli del legno originale. L'incollaggio è fatto prevalentemente con colla polivinilica¹⁸ a basso contenuto di acido acetico; in alcune parti è stata usata resina epossidica¹⁹.

In considerazione delle condizioni conservative del supporto, fin dal primo momento ci siamo resi conto che non era possibile costruire nuove traverse della stessa tipologia delle originali. Infatti, lo stato di degrado delle sedi delle traverse era talmente compromesso da richiedere un intervento di risanamento delle parti così esteso che, oltre a determinare la perdita di materiale originale, avrebbe dovuto introdurre un apporto notevole di altro materiale. Perciò si



22



23

è pensato ad un altro sistema di controllo, rispettoso della struttura e del suo stato di conservazione, funzionale a garantire il supporto nei suoi movimenti lineari e a limitarlo nelle sue deformazioni da imbarcamento.

È stato scelto il legno di castagno poiché classificato resistente agli attacchi xilofagi e relativamente stabile. Con questo materiale abbiamo costruito – nel rispetto dell'assetto originario – tre traverse ciascuna composta di due parti: una traversa-anima ed una traversa-coperchio. La funzionalità di questo insieme sta nel coniugare elasticità ed adeguata forza per il controllo del supporto (fig. 16a/b).

La traversa-anima è collegata al tavolato con molle che, nel sistema, sono le prime ad assecondare la deformazione delle singole tavole; queste sollecitazioni puntuali trovano l'unisono in questa traversa che riassume le singole deformazioni in un'unica linea di curvatura che segue il supporto (figg. 17, 18, 19). La traversa-coperchio è l'elemento che rinforza la traversa principale in base alla regolazione delle viti di collegamento (figg. 20, 21)²⁰.

LA SUPERFICIE PITTORICA

Il coacervo di sporco coerente e di residui di vernice alterata, che mortificava la lettura della pittura, è stato rimosso con una pulitura di superficie eseguita con emulsioni acquose e gel solventi selezionati dopo attenti test (fig. 22). L'asportazione della cera è stata eseguita in una fase operativa differente: è stato applicato calore localmente attraverso un panno di cotone per un numero di secondi prestabilito. Le macchie residue sono state asportate in maniera meccanica con bisturi e lenti stereoscopiche.

Di fondamentale importanza è stata l'indagine XRF condotta grazie al contributo della comunità parrocchiale di Fagna. Essa, infatti, ci ha permesso di leggere in maniera corretta alcune parti del tessuto pittorico che ci sembravano anomale e quindi passibili di un'interpretazione sbagliata da parte nostra, con la conseguente possibilità di una scelta operativa che avrebbe potuto mistificare o compromettere il reale linguaggio di Santi di Tito. L'alterazione dello smalto, steso a velatura, è ancora la responsabile di questa strana e pericolosa percezione della veste dell'apostolo inginocchiato in primo piano, che sembra sporcata da ridipinture incoerenti laddove è stata volutamente rivisitata da pen-

nellate estemporanee di Santi di Tito (fig. 22); per lo stesso motivo si evidenziano in maniera disordinata le ombre brune della veste del primo angelo di destra, che sembrano slegate dal verde della pittura circostante (fig. 23).

Unico dubbio che ancora rimane sull'originalità di alcune soluzioni pittoriche riguarda le cangiante azzurre del manto rosato del san Giacomo (fig. 4). Quello che stupisce non è tanto lo stacco violento tra due colori così diversi, quanto il fatto che le campiture azzurre non giocano un ruolo di riflessi nel drappeggiare del mantello, ma appaio-

no piuttosto come macchie piatte. L'analisi XRF ha identificato in questi punti la presenza del rame e quindi viene riconosciuta la presenza dell'azzurrite. Questo pigmento, conosciuto fin dall'antichità, è in uso fino al Settecento. Rimaniamo perciò con il dubbio se si tratti di riprese di parti danneggiate o alterate, eseguite in occasione della ristrutturazione settecentesca, oppure se siano di mano di colui che con il pennello ha scolpito sulla pietra "SANCTES TITIUS F: 1587".

Lisa Venerosi Pesciolini

Fig. 22 - Particolare in fase di pulitura.

Fig. 23 - Particolare della parte superiore dopo il restauro.

Il restauro è stato diretto dal professor Claudio Paolini della SBAPSAE di Firenze ed è stato fortemente voluto dalla comunità della pieve di Santa Maria a Fagna, dalla SBAPSAE di Firenze sotto la direzione del professor Claudio Paolini e dalla Banca di Credito Cooperativo del Mugello.

Note

¹ Baglione C., *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Napoli 1733 (1642), *Vita di Santi Titi pittore*, pp. 61-62.

² Con una critica nemmeno tanto velata, il Baldinucci disse di lui che "fu portato dal genio, non meno che dal desiderio di guadagno, a fare ritratti, come quegli che possedendo una istraordinaria sicurezza nel disegno, gli conduceva con facilità e somigliantissimi dal vivo, e quello ch'è più, anche dal morto. Dipingeva egli per lo più le teste, e forse le mani, ed a' giovani (gli allievi) faceva dipingere l'acconciature, se erano femmine, e tutti gli abiti e delle femmine e de' maschi: usanza che fece sì, che alcuni valorosissimi suoi scolari [...] abbandonassero la sua stanza [...]". In Baldinucci F., *Notizie de' professori del disegno da Cimabue, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, Firenze 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, vol. 2, *Santi di Tito*, pp. 534-554, in particolare p. 540.

³ Sebbene nel corso del restauro sia emerso come fosse il supporto ligneo sul quale è stato realizzato il dipinto potesse già avere qualche problema di qualità, che potrebbe far pensare anche ad un costo minore per il committente.

⁴ Come invece è nel dipinto della *Madonna della cintola* di Santi di Tito di Palazzo Pitti, con alcune similitudini nell'impianto generale del paesaggio e delle nubi e nella posizione del santo, ma del tutto mancante della parte degli apostoli.

⁵ Pur non essendo presenti anche gli evangelisti Marco e Luca, infatti, i quattro Vangeli sono la testimonianza scritta dell'opera degli apostoli: è logico quindi che, in un'iconografia che sottolinea il ruolo della Chiesa in quanto Comunità ed Opera, siano gli stessi apostoli a "prefigurare" la successiva stesura dei libri.

⁶ AAF, IBE 13, n. 133, 26 giugno 1635.

⁷ Secondo Isidoro di Siviglia (Isidoro di Siviglia, ca. 560-636, *Sententiae*, II 39, 22; PL 83, 643) gli angeli sono protettori, messaggeri e modelli per l'umanità; non solo, egli suggerisce che il credente deve imitarli soprattutto nella castità e ciò benché essa riguardi soprattutto il campo della fisicità e della sessualità. Secondo la teologia dei Padri, in effetti, gli angeli hanno un corpo, anche se celeste, e per questa ragione Isidoro parla della "castità degli angeli", presupponendo anche una possibile divisione angelica in "maschi" e "femmine", cfr. Attilio Carpin, *Angeli e demòni nella sintesi patristica di Isidoro di Siviglia*, ed. Studio Domenicano, Bologna 2004, p. 59. Siamo del resto in un clima culturale decisamente adatto alle interpretazioni di ordine simbolico, e l'opera di Isidoro non fa eccezione. Nel corso dei secoli si sono sviluppate anche iconografie angeliche probabilmente nate da queste ed altre riflessioni simili: nel Rinascimento la loro raffigurazione assume una corporeità ed una fisicità ben diversa da quella medioevale, e la discussione sulle possibili caratteristiche raggiunse vertici impensati, dove i colori, le vesti, gli strumenti musicali, perfino il cibo, vennero immaginati e perfezionati fino ad assumere consistenza nelle opere degli artisti. Gli angeli si attestarono su un rigido modello antropomorfo, che poteva presupporre una loro rappresentazione più o meno virile o femminile. In questo senso, ad esempio, andrebbe investigata con maggiore attenzione la bella *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca (1474 ca., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), dove una serie di significati simbolici - tra cui la posizione, il colore delle vesti, la diversa ambientazione nello spazio e la tipologia dei gioielli - possono connotare i due angeli alle spalle della Vergine come "maschio" (alla destra del Cristo) e "femmina" (alla sinistra).

⁸ Possiamo anche leggere la Pala in due metà sovrapposte: nella parte inferiore, l'iconografia suggerisce il ruolo "terreno" della Chiesa, ovvero della comunità dei fedeli, dei quali gli apostoli sono i primi testimoni, e San Pietro è sia guida spirituale che personificazione della Chiesa temporale; nella parte superiore, la Vergine, donna mortale e anima perfetta, incarna la testimonianza e il futuro della Chiesa celeste, cui fanno da coro e sostegno gli angeli, messag-

geri di Dio e "prefigurazione" della santità che ogni credente è tenuto a cercare per la sua salvezza.

⁹ Archivio Parrocchiale di Fagna, *Ricordi*, inventario dei beni 1615.

¹⁰ ASF, Notarile Moderno, Protocolli, Notaio Baccelli (1593-1608), filza 8449, testamento 107, p. 98, 8 luglio 1607, nota "obiit die 19 July, 1607". Ringrazio l'amico e collega Stefano Guelfi Camajani per l'aiuto nel ritrovamento del testamento.

¹¹ L'oratorio della Visitazione venne edificato negli anni settanta del Cinquecento per aumento della popolazione per la quale non risultavano più sufficienti le chiese preesistenti del circondario. L'oratorio a fianco dell'importante palazzo Vettori ospitò fin dal 1580 la pala di Santi di Tito ed altre opere seicentesche di probabili autori di ambito fiorentino sono presenti nella chiesa di Santa Maria a Spalanni.

¹² "Giulio Dei Pevano: per se e successori: pose questo segno, 1597".

¹³ Il paliotto è descritto come "un paliotto di broccatello dal arme del Dei", nell'inventario del 1672 redatto dal piovano Anton Francesco Raggioli (AAF, IBE 20, n. 353).

¹⁴ "E quando l'anima sua sarà dal corpo separata, volse che il suo corpo sia seppellito nella chiesa di Santa Maria a Fagna", cfr. nota 6.

¹⁵ Le indagini a Fluorescenza X (XRF) sono state condotte da Claudio Seccaroni e Pietro Moiola dell'ENEA- ROMA.

¹⁶ Devo alla collega Anna Monti la nota che Santi di Tito utilizza la stessa sottolineatura di alcune volumetrie nell'*Annunciazione* di Santa Maria Novella firmata 1593.

¹⁷ Secondo le indicazioni di Claudio Seccaroni il grado e la velocità di alterazione dello smalto dipende dalla sua qualità ed i pittori erano a conoscenza dell'instabilità di questo pigmento.

¹⁸ Bindan P@.

¹⁹ Per ottenere un composto che rispondesse a caratteristiche adesive e integrative si sono mescolati i due tipi di Araldite@: Araldite A W 106 con indurente HV 953 U e Araldite SV 427 con indurente HV 427. Da tale combinazione si ha un collante molto tenace e viscoso.

²⁰ Il restauro del supporto è stato eseguito in collaborazione con Ciro Castelli.