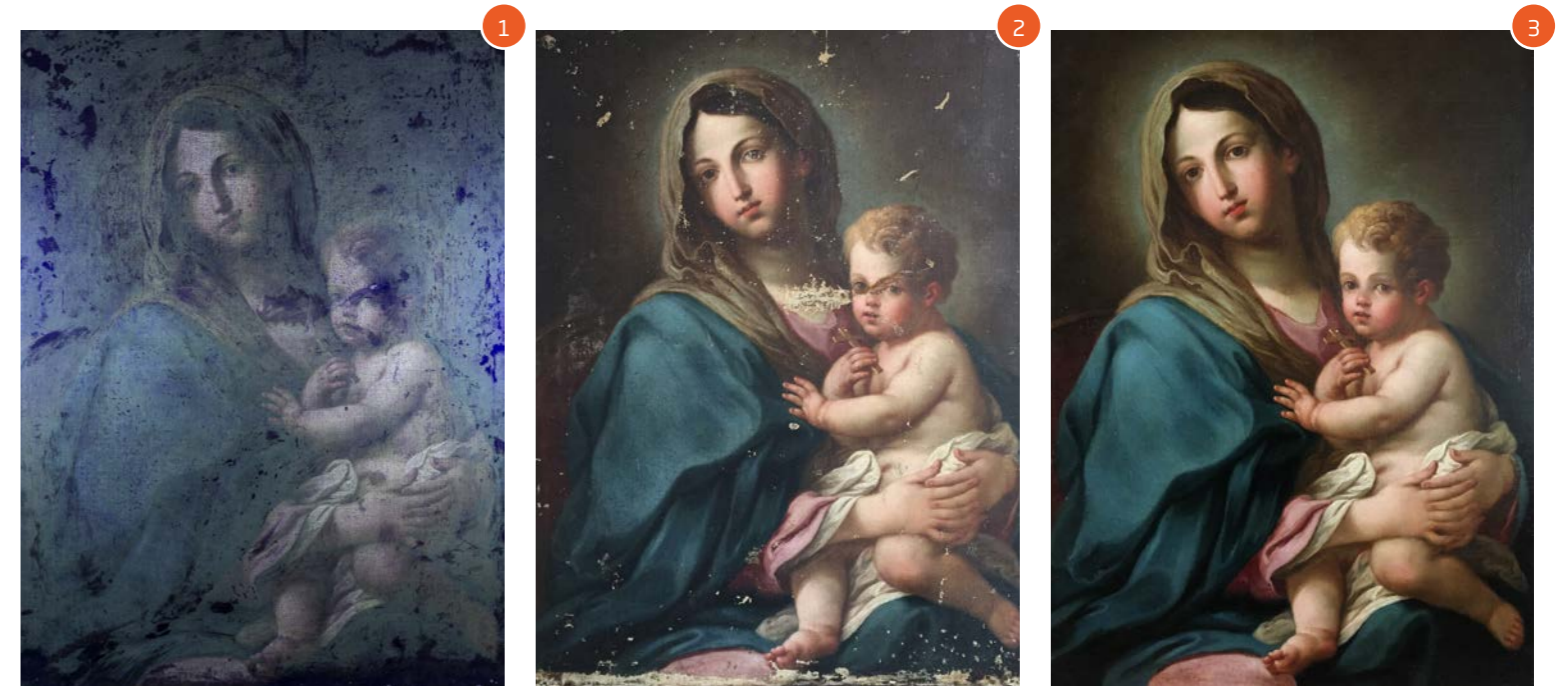




LA BELLEZZA SVELATA DAI LABORATORI DI RESTAURO di Acquapendente e Viterbo

di
*Claudio Strinati
 Andrea Alessi
 Paola Sannucci
 Roberta Sugaroni*



Si è inaugurata il 15 dicembre 2017 (fino al 30 settembre 2018) al Museo della Città – Civico e Diocesano di Acquapendente, la mostra “la Bellezza svelata dai laboratori di restauro di Acquapendente e Viterbo” a cura di Andrea Alessi e Claudio Strinati. Organizzata dal Comune di Acquapendente con la collaborazione della Diocesi di Viterbo, i patrocini della Soprintendenza per l’area metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l’Etruria meridionale, della Regione Lazio e della Provincia di Viterbo, il Si.mu.la.bo, l’Archeo Acquapendente, la cooperativa Ape Regina e il ristorante stellato La Parolina.

Sono stati consegnati, dopo un grande lavoro durato diversi mesi, i primi otto reperti recuperati dal laboratorio di restauro per il territorio della Regione Lazio guidato da Paola Sannucci (anche direttore tecnico dei laboratori di restauro di Palazzo Barberini e Palazzo Corsini di Roma) e dal neonato laboratorio interno al museo, specializzato nel restauro ligneo e coordinato da Roberta Sugaroni.

“E’ stata una grande emozione – ha precisato il direttore del museo, Andrea Alessi – osservare dal vivo tutte le fasi di recupero di questi primi manufatti, le cui risultanze sono state presentate proprio in occasione di questa esposizione. Un grande lavoro effettuato quello svolto dai due laboratori di comprovata esperienza, che si sono spesi ben oltre la naturale abnegazione, mettendo in campo non solo tutta la loro esperienza per riportare alla luce opere di grande valore e straordinaria bellezza, ma investendo anche in tecniche diagnostiche e dispensando consigli utili ad una maggiore comprensione di tutte le fasi del recupero del manufatto stesso. Grazie a questi nuovi dati è stato possibile rivedere le attribuzioni, la datazione e il contesto storico di tutte le opere che sono state esposte attraverso una chiave di lettura totalmente nuova e con il supporto di uno studioso di chiara fama come Claudio Strinati.

1 **FILIPPO GERMISONI, detto IL MOLETTA, *Madonna col Bambino*, olio su tela (97x73,5 cm), XVIII secolo (ante 1715)**

La *Madonna col bambino* è un dipinto (olio su tela) significativo e di qualità raffinata databile, su base stilistica, entro il primo quindicennio del Settecento, contrassegnato da un disegno fermo e circoscritto e da un morbido e delicato impasto cromatico smussato da un chiaroscuro sensibile e tenero. Il quadro è nato nell’ambito della scuola di Marco Benefial, il grande pittore romano contraddistinto da acuto gusto narrativo e singolare vivacità espressiva, un maestro che andò ben oltre i limiti del pur corretto accademismo marattesco, all’epoca ancora dominante nell’ambiente romano e non solo romano.

La mano che ha eseguito la *Madonna col Bambino*, però, non è quella del Benefial ma una mano a lui affine e sembra quindi logico riferire il quadro a Filippo Germisoni (Roma 1664-Roma 1743), un pittore che per un paio d’anni fu associato col Benefial, tra il 1711 e il 1713, e durante tale periodo dipinse uno dei suoi lavori più interessanti, la pala d’altare per la chiesa di S. Nicola dei Cesarini in Roma (detta anche S. Nicola alle Calcare), raffigurante la *Visione di S. Nicola* che, dopo la distruzione della chiesa, si

Fig. 1
Filippo Germisoni, detto Il Moletta, *Madonna con Bambino*, olio su tela (97x73,5 cm), XVIII secolo (ante 1715), foto del dipinto a luce ultravioletta.

Fig. 2
Filippo Germisoni, detto Il Moletta, *Madonna con Bambino*, olio su tela (97x73,5 cm), XVIII secolo (ante 1715), dettaglio della ripulitura dai ritocchi di un precedente intervento di restauro.

Fig. 3
Filippo Germisoni, detto Il Moletta, *Madonna con Bambino*, olio su tela (97x73,5 cm), XVIII secolo (ante 1715), foto dopo il restauro.

trova oggi nel Convento di S. Alberto in Roma e la si può vedere pubblicata nel secondo volume dell'edizione moderna del trattato settecentesco di Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma*, edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Firenze Centro Di, Atlante, fig. n. 634, p. 171. Dal confronto con questa notevole pala d'altare si può confermare l'attribuzione del dipinto di Acquapendente al Germisani, soprannominato il Moletta, essendo sua madre sorella del pittore Pier Francesco Mola.

La stessa forza espressiva, la stessa arguzia e insieme delicatezza di pensiero che si notano così evidenti nella *Madonna col Bambino* e nella pala del S. Nicola, sono riscontrabili nelle poche altre opere oggi note del Germisani, il quale oltre che pittore fu collezionista e esperto di alto livello, anche se va ricordato come siano scomparsi quasi tutti i suoi lavori citati nelle fonti, in specie nella biografia del maestro inclusa nel libro, scritto proprio all'epoca, di Nicola Pio, *Le vite de' pittori, scultori, architetti*, manoscritto modernamente edito da C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1977.

In questa biografia si apprende che Germisani, tra le altre cose, fu uno specialista della pittura dei "sughi d'erba" di cui quasi nulla sopravvive se non due magnifici sughi d'erba con storie di Giuseppe dipinti per la Confraternita dell'Orazione e Morte di Frascati e ancora oggi visibili presso la Chiesa della confraternita, Santa Maria in Vivario a Frascati, due capolavori eseguiti anch'essi con ogni probabilità nel secondo decennio del Settecento (pubblicati da A. Tantillo, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana-grande pittura del Seicento e del Settecento*, Vol. II, Roma Quasar, 1990 pp. 148-149) che confermano il riferimento della *Madonna col Bambino* al Germisani.

Claudio Strinati

Restauro

Sfuggito alla catalogazione della Soprintendenza effettuata nel 1993, il dipinto nello stesso anno è entrato a far parte delle collezioni museali. Restaurato in occasione di questa esposizione da Linda Bernini del Laboratorio per il territorio della Regione Lazio, presentava delle criticità conservative, ma aveva un supporto discretamente solido, a parte un leggero allentamento della tela e qualche deformazione. Erano presenti cadute della pellicola pittorica specie nella parte bassa, ma il danno maggiore consisteva in un taglio che attraversava diagonalmente il viso del Bambino, senza, per fortuna, interessare i suoi occhi. La crettatura in alcuni punti era pronunciata, precludendo al sollevamento della pellicola che difatti è stata consolidata. Alcune "macchie" sulla mano (e all'altezza del collo) della Madonna hanno richiesto l'uso di tecniche diagnostiche non invasive, come la foto agli infrarossi, per essere meglio indagate. Difatti, grazie a queste indagini è stato possibile capire come l'opera fosse stata già abbondantemente ridipinta nel secolo scorso. Tolta la tela di rifodero ed eliminate le molteplici reintegrazioni anche alterate da una patina ingiallita e da depositi di sporco con l'ausilio del solvente Metilpirrolidone, il manufatto è stato rifoderato per migliorare l'adesione al tessuto originale, di insufficiente robustezza, dunque sono state stuccate e reintegrate a tono tutte le lacune secondo la tecnica mimetica. Il dipinto è stato infine protetto con strati di verniciatura intermedi e finali.

Paola Sannucci



Fig. 4
Giovanni Domenico Porta, Ritratto di papa Clemente XIV, olio su tela (70x58,5 cm), 1769-1770, dettaglio del tassello di pulitura.

Fig. 5
Giovanni Domenico Porta, Ritratto di papa Clemente XIV, olio su tela (70x58,5 cm), 1769-1770, foto dopo il restauro.

2 GIOVANNI DOMENICO PORTA, *Ritratto di papa Clemente XIV*, olio su tela (70x58,5 cm), 1769-1770

Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli (Santarcangelo di Romagna, 31 ottobre 1705 – Roma, 22 settembre 1774†), eletto papa il 28 maggio 1769 col nome di Clemente XIV, appartenne all'ordine dei frati minori conventuali di San Francesco, cui risale probabilmente la committenza del ritratto qui esaminato, conservato anticamente presso il locale convento di San Francesco e databile ai primi anni del suo pontificato. È raffigurato in leggero tre quarti su sfondo neutro con gesto benedicente, come nell'iconografia canonica istituzionalizzata per sua volontà da Giovanni Domenico Porta, ritrattista ufficiale anche dei papi Clemente XIII e Pio VI. Il Porta, a cui si riferisce per vie stilistiche l'opera in esame, venne qualificato come "famoso pittore" dal veneziano Pietro Gradenigo. Fu un raffinatissimo ritrattista, oltre che un sensibile interprete di tematiche religiose (O. Michel, *Giovanni Domenico Porta*, in "Melanges d'Archeologie et d'Histoire", LXXX (1968), 1, pp. 283-354). Suggestiscono il nome di Giovanni Domenico Porta: un pentimento riscontrato all'altezza della mano e poi coperto in fase di stesura finale, l'attenzione alle variazioni chiaroscurali e l'accuratezza e la raffinatezza nella resa dei dettagli materici delle vesti e dei panneggi, i cui merletti e dorature sono stati realizzati con trascurata maestria in netta contrapposizione con la finezza del ritratto, indagato psicologicamente. Tutti elementi che lo differenziano dalla pleora dei ritrattisti che operarono copiando da un unico modello, "da parata", destinato ad abbellire gli ambienti ecclesiastici e gli edifici pubblici dello Stato Pontificio. Il dipinto, sfuggito alla catalogazione della Soprintendenza effettuata nel 1993, è dalla stessa data entrato a far parte delle collezioni museali.

Andrea Alessi

Fasi di restauro

Restaurato in occasione di questa esposizione da Anna Tozzi del Laboratorio per il territorio della Regione Lazio, il dipinto risulta eseguito su una tela molto rada coperta da un corpo pittorico consistente. Il suo allentamento dal supporto ha determinato la marcatura, sul fronte del telaio e della traversa, di una linea di frattura che ha portato ad una estesa caduta della pellicola. Nel resto del dipinto erano presenti solo alcune cadute isolate di colore. Il ritratto, molto scurito dai depositi superficiali e dal nerofumo, è stato pulito con il solvente e in taluni casi a bisturi. Successivamente è stato velinato e reintelato, dunque sono state stuccate e reintegrate a tono tutte le lacune secondo la tecnica mimetica. Il dipinto è stato infine protetto con strati di verniciatura intermedi e finali.

Paola Sannucci



Fig. 6
Reliquiario di San Giusto, legno scolpito, dorato e argentato (32x21,5 cm), 1645 (datato), foto prima del restauro.



Fig. 7
Reliquiario di San Giusto, legno scolpito, dorato e argentato (32x21,5 cm), 1645 (datato), foto dopo il restauro.

3 Reliquiario di San Giusto, legno scolpito, dorato e argentato (32x21,5 cm), 1645

Si tratta di un manufatto ligneo dorato, argentato e dipinto a base quadrata con cuspide a piramide. Mai esposto prima d'ora, faceva parte, assieme al *pendant* contenente le reliquie di S. Agnello martire, oggi in pinacoteca, dell'antica proprietà dei frati minori del convento di San Francesco di Acquapendente. Sulle quattro superfici del basamento corre un'iscrizione in lettere capitali: SANCTAE IUSTAE MARTIRIS F.I.L.A. 1645, dove l'acronimo contiene le indicazioni sulla committenza. F.I.L.A. va difatti sciolto in Frater Julius Leonardus Aquipendi, provinciale dei Minori di San Francesco. La data 1645 fissa il termine cronologico entro il quale va collocata la realizzazione. L'opera presenta due sigilli (uno dei quali quasi integro) in ceralacca riconducibili al casato Chigi (sei monti disposti in file digradanti sormontati dalla stella a sei punte con al culmine un elmo cavalleresco arricchito di un cimiere). La loro apposizione, che indica chi certificò l'autenticità della reliquia, va fatta risalire con ogni probabilità ad Agostino (1634-1705) o forse Augusto Chigi (1595-1651).

Andrea Alessi

Fasi di restauro

Il manufatto si trovava in uno stato di conservazione mediocre sia dal punto di vista strutturale che estetico. Le superfici presentavano criticità multiple dovute alla decoesione dello strato preparatorio, causa del cedimento delle imprimiture a gesso, e alla stratificazione di particellato (coerente ed incoerente), che ne ottudevano la lettura, anche aggravata dalle abbondanti ricolature della cera delle candele. Grazie ai tasselli stratigrafici è stata riscontrata una stesura pittorica antecedente, di migliore qualità rispetto a quella superficiale, che ha fatto propendere per un restauro di tipo filologico per restituire l'originale intenzione dell'oggetto.

Eseguiti un trattamento chimico antitarlo (imbibizione di piretroide a base di perme-trina con creazione di ambiente anossico) e un successivo consolidamento strutturale per la riammissione di parti mobili e distaccate, si è proceduto al consolidamento della superficie pittorica (imbibizione di resina acrilica in soluzione acquosa), mentre il riempimento delle lacune è stato condotto con gesso liquido e stucco per doratori. Le integrazioni sulle parti dorate sono state realizzate con oro in foglia 23,75 kt (tecnica a guazzo su apprettatura di bolo), il reintegro pittorico è stato eseguito ad acquerello. Le modanature laterali della base, dove l'originale argentatura aveva subito un irreversibile processo di solforazione, sono state armonizzate pittoricamente su una base di bolo rosso.

Roberta Sugaroni



Fig. 8
Busto reliquario di Santa Elisabetta martire, legno dorato e argentato (60x30 cm), XVIII secolo (inizi), fotografia prima del restauro.



Fig. 9
Busto reliquario di Santa Elisabetta martire, legno dorato e argentato (60x30 cm), XVIII secolo (inizi), fotografia dopo il restauro.

4 Busto reliquario di Santa Elisabetta martire, legno dorato e argentato (60x30 cm), XVIII secolo (inizi)

Anticamente appartenuto ai Francescani di Acquapendente, il manufatto è entrato a far parte delle collezioni museali nel 1993, data in cui appare schedato dalla Soprintendenza assieme ad altri due *pendant* (di formato minore) attualmente esposti nella locale pinacoteca. Grazie al sigillo in ceralacca è stato possibile datare, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo, l'autenticazione della reliquia ad opera dal vescovo aquesiano Gislino Veneri (23 maggio 1887-15 dicembre 1919), di cui si riconosce lo stemma del casato, anche dipinto nella sala del trono dell'antico palazzo Oliva (Palazzo vescovile) oggi sede del museo. Più antico è invece il manufatto, in legno argentato e dorato, che raffigura la santa nelle fattezze di una matrona romana, databile ai primi decenni del XVIII secolo.

Andrea Alessi

Fasi di restauro

Lo stato di conservazione era discreto. Buona la consistenza della doratura sul pannello della veste, mentre quella della base presentava un processo di decoesione e sollevamento della preparazione a gesso, particolarmente disgregata dal precedente contatto in ambiente umido per risalita. Sull'argentatura del volto si assisteva ad un profondo processo di solforazione con totale ottundimento della superficie, virata nei toni bruni. In particolare, sul naso e sulla ciocca di capelli raccolti sulla fronte, due importanti lacune evidenziavano il supporto ligneo, tuttavia non particolarmente aggredito da anobidi (e comunque trattato preventivamente con antitarlo). La pulitura della doratura è stata approntata con emulsione grassa neutra, rimossa con White Spirit e rifinita con un passaggio di "saliva sintetica" (triammonio citrato), il cui impiego esteso all'argentatura del volto ha rivelato, al di sotto dello strato bruno intenso, una leggera traccia di argento non completamente ossidato. Tutte le ricostruzioni plastiche per il riempimento delle lacune sono state operate con stucco e gesso per doratori (gesso di Bologna e colla Lapin) e successivamente trattate con apprettatura di bolo marrone per l'intonazione all'originaria preparazione. La doratura è stata realizzata con oro in foglia e trattata con pietra d'agata per la finitura lucida (brunita). La reintegrazione e l'armonizzazione cromatica delle superfici argentate sono state eseguite pittoricamente con ringranatura ad acquerello e velatura a vernice. La verniciatura finale, per la restituzione della brillantezza e il fissaggio dei ritocchi pittorici sull'argentatura, è stata realizzata con vernice Retoucher, mentre la lucidatura protettiva restitutiva sulla doratura è stata eseguita con cera vergine d'api in pasta.

Roberta Sugaroni



Fig. 10
Altarpiece, unknown local context, Christ of the Sacred Heart, wood polychrome and gilded, oil on canvas (175x90 cm), 19th century (beginning), photograph before restoration, detail of the gilded panel.

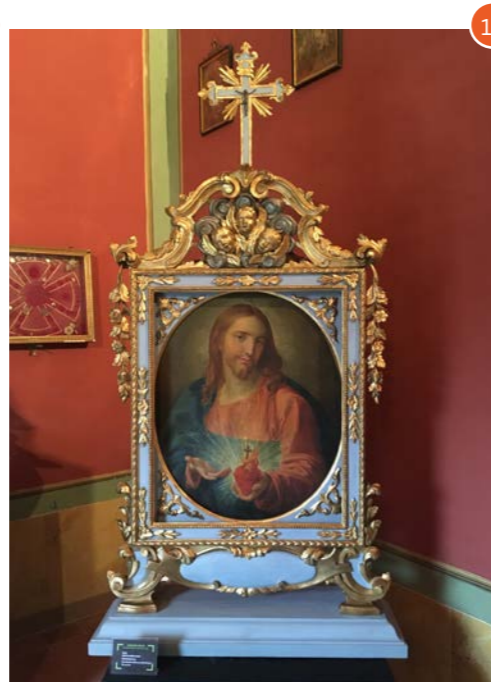


Fig. 11
Altarpiece, unknown local context, Christ of the Sacred Heart, wood polychrome and gilded, oil on canvas (175x90 cm), 19th century (beginning), photograph after restoration.

5 Altarpiece, UNKNOWN LOCAL CONTEXT, Christ of the Sacred Heart, wood polychrome and gilded, oil on canvas (175x90 cm), 19th century (beginning)

The work, in polychrome and gilded wood, previously located in the convent of San Francesco, contains a devotional painting of *Christ of the Sacred Heart* of local manufacture, risalente, according to the Soprintendenza per i beni culturali del Lazio (E. Coda), to the 19th century. The frame constitutes instead an example of the finest work of painted and gilded wood carving: it culminates with a cross between cherubs, palm leaves and floral motifs and in its center emerges with prepotence the image of a strong and reassuring Christ who exposes his heart. The iconography of the painting is well known through a famous oil on copper by Pompeo Batoni datable to 1767 and preserved in the church of Gesù in Rome, to which the exemplar seems to refer in a way almost pedissequo. The work has reached the museum in 1993.

Andrea Alessi

Fasi di restauro

Verificato il grado di adesione della struttura, si è intervenuti sulla cornice con la pulitura delle superfici, sia quelle dorate che quelle in lacca monocroma, procedendo alla reintegrazione di lacune e parti mancanti mediante stuccatura e ricostruzioni plastiche in resina (mono e/o bicomponente). Successivamente sono state ricomposte e ricollocate le cascatelle floreali, naturalmente adattate lungo i profili laterali, dove sono presenti porzioni di cornice decoesa e fratturata, e completate con un tassello ligneo dorato. Le parti ricostruite e/o reintegrate sono state dorate secondo la tradizione e armonizzate con ringranatura pittorica a tecnica mista (acquerello, vernice e polveri metalliche in dispersione cerosa).

Roberta Sugaroni



Fig. 12
Crucifix, wood carved and gilded (74x52 cm), 18th century, detail with reconstruction of plastic parts missing.



Fig. 13
Crucifix, wood carved and gilded (74x52 cm), 18th century, detail after restoration.

6 Crucifix, wood carved and gilded (74x52 cm), 18th century

Among the liturgical furnishings on display there is this majestic crucifix in gilded and silvered wood carving, datable to the 18th century, also of local manufacture and anticamente conservata sempre nel convento di San Francesco. L'opera fa parte delle collezioni del museo dal 1993, anno in cui venne anche schedata dalla Soprintendenza per i beni culturali del Lazio.

Andrea Alessi

Fasi di restauro

Pervenuto in museo in discreto stato conservativo, il manufatto è stato restaurato per l'occasione dal laboratorio interno. Verificato il grado di adesione della struttura e proceduto al consolidamento di alcune parti e al fissaggio di alcuni sollevamenti superficiali, sono state eseguite la pulitura, la stuccatura delle lacune e la loro reintegrazione a tono, secondo la tecnica mimetica. L'opera, fortemente aggredita dagli anobidi, è stata preventivamente trattata con antitarlo. Nel dettaglio, l'opera è stata sottoposta ad imbibizione di piretroide (permetar in petrolio) e stuccata, per un tempo non inferiore ai 21 giorni, in ambiente anossico appositamente realizzato.

La pulitura delle superfici della croce è stata approntata con emulsione grassa neutra e rimossa con bagno di White spirit, mentre la pulitura del Cristo realizzata meccanicamente, con leggero passaggio di tamponcino di lana d'acciaio finissima. Per le ricostruzioni degli elementi plastici, dal perlinato alle volute, dalle dita della mano sinistra a quelle del piede, anch'esso sinistro, si è impiegata resina bicomponente - Balsite - per semplificare sia la realizzazione dei modellati che la eventuale (e successiva) rimozione. Il raggio mancante è stato invece realizzato ed intagliato in legno di pioppo. Tutte le lacune di superficie, come pure tutte le parti ricostruite ex novo, sia quelle in Balsite che quelle in legno, sono state trattate con stucco e gesso liquido per doratori (Colla lapin e gesso di Bologna) e levigate per le successive stesure di appretto di bolo. L'argentatura è stata realizzata con argento puro in lamina, su bolo marrone per l'intonazione al fondo originale e trattata successivamente con brunitori in pietra d'agata. Le stesure di vernice a mecca, realizzate in passaggi successivi, hanno consentito l'intonazione alla finitura originale e l'armonizzazione d'insieme.

Roberta Sugaroni