

I DIPINTI AD OLIO SU MURO DEL PASSIGNANO NELLA CAPPELLA RIVALDI IN SANTA MARIA DELLA PACE A ROMA.

RIVISITAZIONE DI UN RESTAURO DELLA METÀ DEGLI ANNI '80 DEL '900

Caterina Barnaba, Carla Bertorello*

*C.B.C. Conservazione Beni Culturali, Roma

Abstract

A distanza di circa trent'anni dall'ultimo restauro, effettuato dalla TECNI.RE.CO (1986-87), abbiamo avuto l'occasione di ritornare su un'opera oggetto anche di una tesi di diploma del XXXII Corso, settore dipinti, dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma (1980). La fortunata circostanza e la ricca e completa documentazione hanno fornito gli elementi per una riflessione critica sui metodi e i mezzi impiegati in quel restauro, con particolare attenzione alla pulitura di pitture ad olio su muro, opere queste piuttosto insolite e rare. Tale tecnica si sviluppò sui supporti murari e nelle sue varianti su lavagna e pietra ed ebbe discreta fortuna a Roma tra la fine del '500 e i primi decenni del '600, in ambito manierista, dopo di che venne usata sempre meno. In ambito ecclesiastico, trova impiego nei grandi formati, per ornare cappelle e altari, in alternativa alle opere su tela e tavola. A Roma ne rimangono alcune considerevoli testimonianze, pervenuteci in stato di conservazione non sempre soddisfacente. L'*Annunciazione* e la *Natività* di Domenico Cresti, detto il Passignano, situate nelle pareti laterali della Cappella Rivaldi in Santa Maria della Pace, sono da considerare in condizioni soddisfacenti, nonostante la prolungata incuria e lo stato di abbandono subito dalla Chiesa dalla fine dell'800 fino ad oltre la metà del '900 e i parametri ambientali critici, dovuti a fattori diversi. Nel contributo che qui si presenta, dopo un'analisi delle forme di degrado e del loro riproporsi nel corso del tempo, si mettono a confronto i sistemi e gli esiti della pulitura intrapresa nell'intervento del 1987, riconsiderata e aggiornata nell'intervento del 2015 sia nei metodi che nelle forme di applicazione.

Prima del recente restauro sulla superficie dei dipinti si erano ripresentate vaste zone di sbiancamento dovute ad efflorescenze saline e diffuse zone ossidate, da imputarsi a residui di fissativi organici impiegati in antichi trattamenti consolidanti e/o ravvivanti. Il fenomeno impediva la leggibilità delle scene e faceva supporre, ad una prima osservazione, un'accelerazione del degrado dovuto a cause esterne. L'osservazione ravvicinata ha consentito di distinguere le aree interessate da nuovi fenomeni di degrado, dalle zone ove permanevano sostanze dovute ad antichi trattamenti, solo parzialmente rimosse nell'ultima pulitura, particolarmente prudente. Dopo *test* di pulitura mirati si è messa a punto una soluzione a pH controllato, addensata, che ha permesso di condurre a compimento la pulitura, liberando la cromia originale dalle sostanze spurie che ne impedivano la piena leggibilità e costituivano esse stesse un potenziale fattore di degrado.

Nel corso del cantiere si è potuta inoltre attivare una interessante consulenza con la Delaware University e la Villanova University, USA, che ha reso possibile approfondire la ricerca sui materiali costitutivi originali. Abbiamo effettuato una decina di micro prelievi per sezioni stratigrafiche, che sono stati studiati presso i laboratori delle Università americana con metodi di indagine diversi. Sono state infine effettuate alcune prove di rimozione di solfatazioni superficiali sui dipinti murali, mediante la tecnica di bio-pulitura. Le campionature a cura della restauratrice Eleonora Gioventù, borsista all'Accademia di Francia – Villa Medici, sono state inserite nel suo progetto di studio “La Bio-restauration des oeuvres d'art”.



1) Cappella Rivaldi, parete sinistra, Annunciazione, 2015



2) Cappella Rivaldi, parete destra, Natività, 2015

La Cappella Maggiore in Santa Maria della Pace a Roma viene edificata per collocare degnamente l'antica e sacra immagine della Madonna della Pace; la commissione a Carlo Maderno, nipote di Domenico Fontana, è di Gaspare Rivaldi, notaio, appaltatore delle dogane ed incaricato di molteplici funzioni nel governo papale. I lavori per l'ampliamento della preesistente cappella iniziano nel 1611 e sono ultimati, completi di tutti gli ornamenti, nel 1614. Maderno, oltre che l'architettura, cura l'allestimento in preziosi commessi marmorei; alle pitture lavorano nella volta il giovane Francesco Albani, nei riquadri delle pareti laterali Domenico Cresti, detto il Passignano, e Lavinia Fontana nei quadri con Sante dei pilastri dell'arco di trionfo. Si tratta di un felice esempio di decorazione tardo manierista pervenutaci senza sostanziali manomissioni; in essa si saldano, in un coerente risultato estetico, tecniche diverse: nelle volte la pittura murale, nel solco della grande tradizione dell'affresco; nelle pareti e sui pilastri le pitture ad olio, nelle due varianti su intonaco e su lavagna, e il ricco decoro del rivestimento marmoreo, realizzato con marmi preziosi quali giallo e verde antico, portasanta, africano rosso e bigio, lumachella bigia e astracane dorato, alabastro e nella cornice lobata intorno al tabernacolo dell'altare anche lapislazzuli e diaspro¹ (figg. 1, 2).

Vicende storiche e il restauro del 1986

La cappella, benché integra nella sostanza, ha subito le infauste vicende conservative della Chiesa, legate a cause diverse non troppo remote; il deperimento del monumento risale all'inizio dell'800, legato al precipitare della situazione economica dei Canonici Lateranensi, cui il complesso della Pace era stato dato in custodia. Nel 1817 il Fea, in un Promemoria scrive: "...il materiale è squallido, polveroso, inumidito dall'acqua piovana con notevole pregiudizio della pittura di Raffaello, il Portichetto, spogliato della copertura di piombo è prossimo a perire"². La situazione debitoria della Chiesa è tale da determinare l'intervento della Rev.ma Camera Apostolica; in una nota del Camerlengato del 1817 si ha notizia di interventi di restauro ad opera di Pietro Palmaroli "Su le celebri Sibille di Raffaello, Li profeti del Rosso fiorentino sopra dette pitture. Il quadro di Baldassarre Peruzzi rappresentante la Presentazione al Tempio esistente in alto presso l'altare maggiore"³. Si evince quindi che il valente restauratore è intervenuto proprio a ridosso della Cappella Rivaldi, ma questa non risulta nell'elenco e neppure si ha notizia di altri restauri ottocenteschi che interessino le sue superfici. Tuttavia va considerato che pratiche di manutenzione periodica, finalizzate a ravvivare le grandi ancone, offuscate da polvere e fumi di candela, erano date per consolidate.

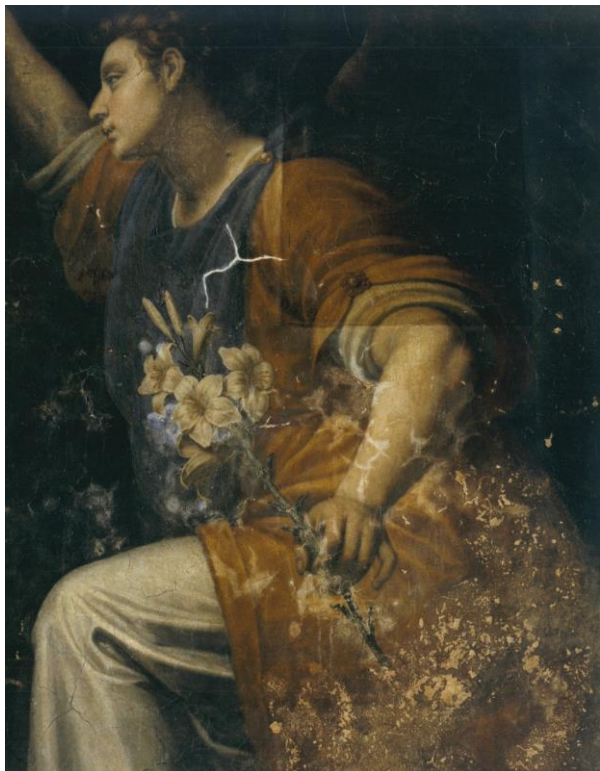
L'area su cui sorge la chiesa è caratterizzata dalla presenza di falde acquifere che scorrono non troppo in profondità e determinano, nei diversi cicli stagionali, vistosi fenomeni di risalita capillare a danno delle murature e il formarsi di condensa sui rivestimenti marmorei degli altari e delle pareti. A causa di tali fenomeni microclimatici associati a danni ripetuti alle coperture, a partire dalla metà degli anni cinquanta del '900, Santa Maria della Pace è oggetto di restauri e reiterati lavori di bonifica a cura della Soprintendenza ai Monumenti. Tuttavia sul finire degli anni settanta del secolo scorso la Cappella Rivaldi versa ancora in grave stato di abbandono: i preziosi rivestimenti marmorei presentano

sbiancamenti superficiali dovuti a fenomeni di condensa, distacco e scollamento delle tessere del commesso marmoreo fino ad una altezza da terra superiore ai due metri; vistosi fenomeni di disgregazione della parte cementante delle cornici in calcare organogeno (lumachella); forte degrado dei due oli su muro del Passignano, rappresentanti l'Annunciazione e la Natività. Lo stato di conservazione dei due riquadri è così descritto nel 1980: "La pellicola pittorica ha subito, in entrambi i dipinti, numerosi rimaneggiamenti i cui effetti sono visibili nell'ingiallimento omogeneo delle superfici, nell'ottundimento dei valori tonali dovuto a probabili ridipinture o ad invecchiamento dei protettivi stesi in interventi successivi (...) Ad ovest (*Annunciazione*) i fenomeni di ingiallimento sono meno evidenti, tanto da rendere ben leggibili i valori cromatici; l'andamento della crettatura della pellicola pittorica segue quello dell'intonaco, in corrispondenza dei cretti più marcati si osservano rozze ridipinture, in particolare nella parte alta del dipinto. Contrazioni del colore dovute alla tecnica di esecuzione hanno creato corrugamenti visibili soprattutto sui toni bruni (...). I danni più consistenti interessano comunque la parte inferiore e sono dovuti alla fuoruscita di sali solubili contenuti nella muratura imbibita d'acqua. Si manifestano in macchie biancastre di una certa regolarità intorno ai cretti del supporto, quindi si estendono per la pressione della risalita capillare in più ampie superfici, con effetti di frantumazione della pellicola pittorica (...). La parete est (*Natività*) presenta una fenomenologia identica a quella della parete di fronte. Tuttavia i corrugamenti della pellicola pittorica in corrispondenza dei bruni sono più diffusi, e l'ingiallimento e l'offuscamento dei protettivi alterati in superficie risultano maggiori in particolare su tutta la zona di destra interessata da una crepa che attraversa tutto il dipinto. Sempre in questa zona si notano efflorescenze giallastre di natura salina, tuttavia meno evidenti che nella parete opposta."⁴. L'evidenza del fenomeno nella parete dell'Annunciazione, con la formazione di spesse incrostazioni saline, è da mettere in relazione all'irraggiamento diretto proveniente dall'unica fonte di luce presente nella Cappella, la finestra collocata sopra la parete est. La situazione descritta si presenta quasi del tutto invariata al momento del restauro ad opera della TECNI.RE.CO. nel 1986-87⁵ (figg 3,4).

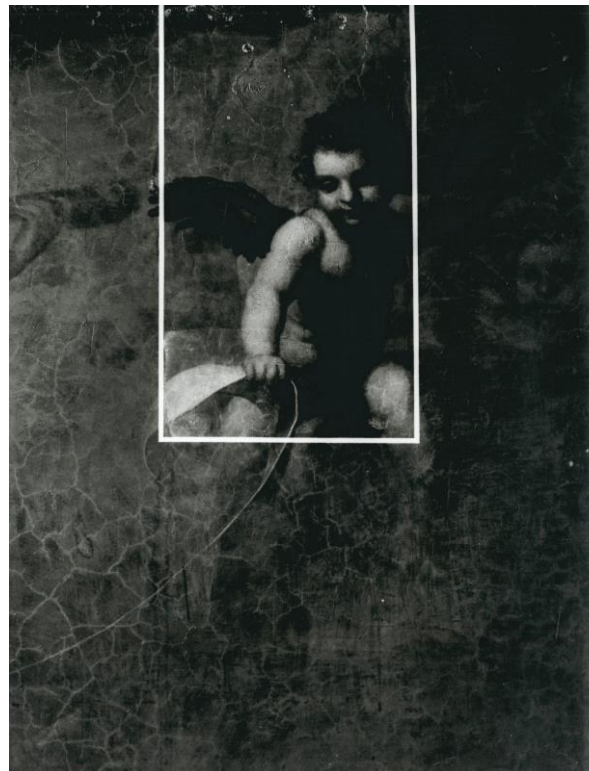


3) *Annunciazione, prova di rimozione delle efflorescenze, 1986-87* 4) *Natività, prima del restauro, 1986-87*

Dopo aver effettuato misure termo-igrometriche, una dettagliata analisi dello stato di conservazione e della tecnica di esecuzione, nonché la messa in sicurezza degli intonaci e dei sollevamenti della pellicola pittorica, la restauratrice mette a punto un sistema di pulitura molto cauto. Prima si effettuano prove di solubilizzazione delle concrezioni saline, cristallizzate in spessi strati in superficie; si adottano compresse di polpa di cellulosa e acqua distillata (*Annunciazione*) fatte agire per diverse ore (fig. 3). Le prove danno esito negativo anche perché i sali sono ormai inglobati in fissativi e verniciature di manutenzione. Si fanno pertanto test con solventi e principalmente con acetone per rimuovere le spesse vernici (fig. 6). Il solvente addensato in metilcellulosa verrà scelto come metodo di sverniciatura. I tempi prolungati di applicazione danno buoni risultati. Il gel, steso in porzioni sulla superficie, viene rimosso con cotone idrofilo e i residui asportati a tampone, con acetone. Il risultato della pulitura, considerato soddisfacente, viene esteso a tutta la superficie; miscele solventi o soluzioni basiche (dimetilformammide e acetato di amile; acqua e ammoniac), a più largo spettro di azione, vengono utilizzate solo per i ritocchi tenaci sulle vecchie stuccature delle crepe, che sbordano sull'originale; "...una patina grigia, presente su tutta la superficie, è stata rispettata..." ritenendo che si possa ricondurre ad uno strato originale alterato⁶ (fig.5, 7).



5) Annunciazione, rimozione delle vernici e saggio di confronto 1986-87



6) Natività, saggio di rimozione delle vernici 1986-87



7) Natività, dopo il restauro del 1986-87

Gli interventi di pulitura nel restauro del 2015⁷

Entrambi i dipinti prima del recente restauro apparivano nuovamente poco leggibili per l'incuria cui sono soggette in genere le grandi opere conservate all'interno delle Chiese, dove la manutenzione si limita quasi solo alla tenuta in ordine degli altari, alla spolveratura delle zone accessibili da terra e alla pulizia delle pavimentazioni di navate e cappelle. Una fitta polvere sedimentata ricopriva le superfici dei dipinti, le vernici applicate a pennello e a spruzzo nell'ultimo restauro (Vernici naturali in trementina pura: *Rétoucher Surfin* e *Mat*, Lefranc & Bourgeois) si erano notevolmente assorbite. La loro ossidazione aveva riportato in evidenza strati di antichi *beveroni* e forse rattivanti di restauro, per lo più colle, solo parzialmente asportati nel restauro del 1986-87 e interpretati allora come strati di alterazione di materia originale. Sull'*Annunciazione*, l'ossidazione e l'addensamento dei residui di protettivi antichi costituiva uno strato uniforme e schermava quasi omogeneamente le superfici. Nella zona bassa della scena, esposta all'irraggiamento solare diretto, si erano nuovamente formate efflorescenze saline, meno invasive rispetto a quelle documentate ante 1986, ma comunque situate nelle medesime aree. In quelle zone si riscontravano nuove minute perdite della pellicola pittorica, abrasioni e un notevole sbiadimento della cromia originale. Sul riquadro della *Natività* i protettivi si presentavano più addensati in alcune zone quasi a creare una griglia, tanto da compromettere la leggibilità della composizione; il fenomeno interessava quasi l'80% delle superfici; in alto a destra si notava un principio di attacchi fungini (figg. 8,9).



8) *Annunciazione prima del restauro, 2014*



9) *Natività prima del restauro, 2014*

Durante l'intervento di pulitura, volto a liberare la pellicola pittorica dalle sovrapposizioni, sono emerse le impronte di sgocciolature che hanno intaccato più o meno profondamente alcune campiture, a dimostrazione che i dipinti devono aver subito in antico almeno una drastica pulitura. Gli antichi *beveroni* hanno avuto la funzione anche di riequilibrare ampie campiture che appaiono abrase e prive dei passaggi tonali: in particolare sulle cortine di velluto verde che fanno da sfondo all'*Annunciazione* e sulla veste verde di uno degli angeli della *Natività*.

Verificata la stabilità del colore, la polvere superficiale, addensata principalmente sui cretti a rilievo, è stata rimossa con pennelli morbidi. Le zone interessate da attacchi fungini sono state trattate con disinfettante specifico, applicato a pennello⁸, fatto agire per tre settimane, prima di procedere a successivi interventi. La pulitura è stata affrontata gradualmente e con mezzi differenziati facendo ricorso ad una più ampia gamma di sostanze: solventi liberi, puri o miscelati e sostanze chelanti supportate. Dopo aver testato mezzi diversi la rimozione dell'ultima vernice di restauro è stata effettuata con miscele solventi (Acetone; Alcool etilico puro o Alcool isopropilico; Ligroina, in rapporto 40:30:30). L'impiego di supportanti è stato escluso dopo averne accertata la difficoltà di rimozione, dovuta alla rugosità e assorbenza della muratura. I fissativi e i rattivanti di natura organica, ingialliti e alterati, sono stati rimossi con soluzioni a pH controllato, a diversa diluizione, in funzione degli strati da rimuovere e del loro spessore. Sono state

necessarie almeno due applicazioni, per gli strati più tenaci le soluzioni sono state applicate addensate, per migliorare la superficie di contatto (soluzione di triammonio citrato al 5% in acqua demineralizzata, EDTA bisodico e tetrasodico a pH neutro, eventualmente addensata con Vanzan) (figg. 10,11).



10) Natività durante la rimozione dei protettivi alterati, 2014-15



11) Natività dopo la rimozione dei protettivi alterati, 2014-15

Per rimuovere i sali residui della pulitura le superfici sono state sciacquate con spugne a micro pori e acqua distillata. I ritocchi sono stati rimossi con la medesima soluzione solvente impiegata per la sverniciatura. Il Metil-etilchetone si è rivelato il solvente più idoneo per la rimozione di residui di resine acriliche impiegate nel restauro del 1986 per i fissaggi del colore nelle zone frantumate della pellicola pittorica, in corrispondenza delle efflorescenze saline, nella parte bassa della *Annunciazione*. Il solvente è stato supportato su carta giapponese e fatto agire per pochi minuti, i residui di resina parzialmente assorbiti dal foglio di carta sono stati rimossi a tampone, col medesimo solvente.

Si può concludere, anche sulla base dell'esperienza maturata in anni di lavoro, che i progressi fatti nelle modalità di approccio alla pulitura sono stati veramente notevoli: si è molto ampliata la gamma di prodotti sperimentati e testati cui il restauratore fa ora riferimento in funzione delle problematiche da affrontare e con questi sono stati messi a punto metodi di applicazione che consentono puliture più selettive. Nel caso specifico i risultati ottenuti, nel totale rispetto dei materiali originali, sono assai più soddisfacenti di quelli raggiunti nella pulitura effettuata trent'anni fa (figg. 12,13). Questa si era prudentemente limitata quasi esclusivamente alla rimozione dei prodotti di alterazione e delle spesse vernici antiche; il merito di chi ci ha preceduto è stato di avere osservato il massimo rispetto per le preziose campiture originali, in primis le finiture a lacca e le campiture a lapislazzuli, anche a costo di tenersi cautamente a distanza nel recuperare tutti i passaggi tonali della tavolozza originale.



12) Annunciazione, dopo l'intervento del 2014-15



13) Natività, dopo l'intervento del 2014-15

La tecnica di esecuzione e le indagini

Considerata la particolare tecnica di esecuzione dei dipinti vale la pena ripercorrere brevemente la formazione artistica del Passignano e situare il momento della carriera in cui realizza le opere per Santa Maria della Pace. Domenico Cresti giunge a Roma nel pieno della sua maturità artistica; dopo un periodo di apprendistato nella cerchia dei pittori vicini a Francesco I, giovanissimo è tra gli aiuti che collaborano con Federico Zuccari all'ultimazione della cupola di Santa Maria del Fiore, dopo la morte di Vasari. Dopo quella esperienza segue il maestro in un soggiorno a Venezia dove assimila a pieno i modi del tonalismo veneto e della pittura ad olio. Tornato a Firenze è chiamato a dipingere importanti opere sia cicli di affreschi che pale d'altare; passato a Roma la sua accresciuta fama gli procura molteplici commissioni nell'ambito della cerchia papale, tra cui i due riquadri per Santa Maria della Pace. Nella cappella Rivaldi la decisione di servirsi della pittura ad olio su muro, piuttosto che su tela o altro supporto, è probabilmente legata a una richiesta del committente, concordata forse con Maderno, che disegna il rivestimento marmoreo definendo gli spazi ove collocare le pitture, sulle pareti e nei pilastri. L'idea sembrerebbe quella di adottare, anche per i supporti dei dipinti, materiali analoghi a quelli impiegati per il commesso marmoreo che riveste interamente le pareti, in modo che i medesimi si inseriscano felicemente nel contesto, contribuendo ad un risultato estetico il più possibile equilibrato e omogeneo.

Per i pilastri con le quattro sante dipinte da Lavinia Fontana si scelgono supporti in ardesia, in continuità con i paramenti in marmo nero venato dei rivestimenti; per l'*Annunciazione* e la *Natività* l'olio su muro (figg. 1,2). Particolare cura, come vedremo, sarà riservata alla preparazione del supporto murario, al fine di rendere più stabile e duratura la pittura; si deve poi pensare che l'uso dei fondi scuri, a risparmio, voglia evocare, anche per i dipinti su intonaco, l'idea del supporto in lavagna⁹. La pittura è poi condotta in strati sottili, con poche sovrapposizioni, sfruttando il colore della preparazione a vantaggio dei colori che devono apparire saturi e brillanti. È opinione diffusa che Passignano, dovendo contemporaneamente attendere a molte commissioni, avesse messo a punto una grande prestezza di intervento e che facesse spesso uso di aiuti per portare a termine i molteplici impegni e così accade probabilmente anche per la Cappella Rivaldi. Secondo quanto riportato dal Baldinucci, nel capitolo che l'autore dedica alla vita del pittore si legge: "...Un solo difetto però ebbe quest'artefice, a cagion del quale pur troppo presto periranno molte dell'opere sue (...) e fu, che avendo egli (...) così obbediente la mano sua a' suoi pensieri, e possedendo sì gran franchezza di pennello, ogni minimo indugio a veder comparire sulla tavola il proprio concetto gli pareva mille anni, onde adoperando poco colore, il distendeva liquidissimo, valendosi talvolta per mezza tinta, del nero della mestica, e talvolta ancora valendosi in certi luoghi della medesima, senza altro colore. A questo aggiungevasi, che in quel tempo, per ordinario si facevano in Firenze cattive mestiche, cioè a dire con terretta e terra d'ombra, e senza biacca (...) è nato un cattivo frutto, cioè, che la maggior parte dell'opere sue, particolarmente in quei luoghi di esse, ove non fu adoperata la biacca, sensene andate in fumo. Ho detto la maggior parte, perché quelle solamente sono rimase illese, le quali egli si fece abbozzare da' suoi discepoli (...)"¹⁰.

Durante il restauro si è potuta esaminare la tecnica della pittura di Passignano conducendo la consueta attenta osservazione visiva, anche mediante microscopio digitale ad alta risoluzione. Si deve inoltre alla disponibilità della Villanova e della Delaware University, una approfondita campagna di indagini eseguita su campioni per sezioni stratigrafiche, per l'identificazione delle stesure della preparazione e della pellicola pittorica¹¹. Sono stati effettuati tredici prelievi: sei dalla *Natività* e sette dall'*Annunciazione*¹². Claudio Seccaroni dell'Enea ha collaborato alla traduzione dei risultati e alla redazione del testo che segue.

Supporto e strati preparatori

La preparazione del supporto murario consiste in uno strato finale a base di calce che, vista l'assenza di inclusi, potrebbe essere assimilato a un intonachino. Verosimilmente, questo strato è stato liscio meccanicamente, per ottenere una superficie il più possibile levigata, dopo di che è stata stesa una collatura a base di sola colla animale (le analisi hanno infatti mostrato la presenza di aminoacidi e l'assenza di inclusi di qualsiasi natura), per impermeabilizzare la superficie da dipingere. L'ultima fase della complessa preparazione del supporto è costituita da un ulteriore sottile strato contenente calce carbonatata microcristallina in un legante proteico dello spessore di circa 100 micron; verosimilmente una stesura di bianco sangiovanni anch'essa a base di colla animale. La presenza di gesso è sporadica, il che attesta la volontà di salvaguardare gli strati preparatori da possibili danni da umidità, garantendone una migliore tenuta.

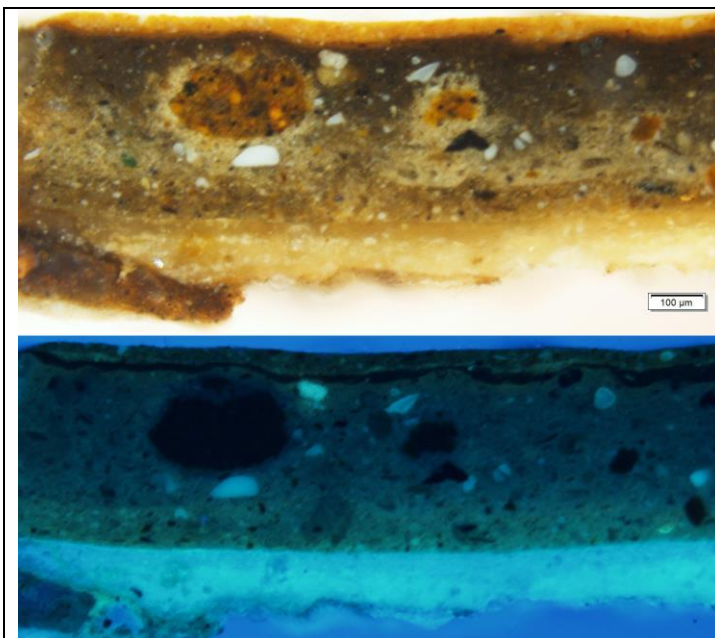
Al di sopra del supporto murario così preparato è stato applicato uno strato ad olio, il cui spessore supera i 200 micron, di colore bruno rosato e di composizione molto eterogenea: ossidi di ferro, alluminosilicati (verosimilmente dovuti a materiale argilloso), nero di carbone, pigmenti a base di calcio (bianco sangiovanni?) e biacca¹³.

Apparentemente questo strato è stato applicato in almeno due stesure aventi composizione analoga e in stretta successione temporale, per cui non si apprezzano soluzioni di continuità vere e proprie. Per composizione, colore e

funzione l'intera stesura potrebbe essere assimilata alla mestica o imprimitura dei dipinti su tela e tavola, così come descritto da Filippo Baldinucci alla voce *Mestica* : (...)“composto di diverse terre, e colori macinati con olio di noce, o di lino; serve per dare alle tele o tavole, che si vogliono dipingere; e dicesi anche dagli artefici imprimitura”¹⁴. Il colore bruno, inoltre, è caratteristico delle imprimiture di molti dipinti realizzati nella seconda metà del XVI secolo e all'inizio del secolo successivo, il che attesta da parte del pittore (e probabilmente anche della committenza) l'intento di conseguire delle superfici pittoriche che per il colore, l'aspetto e la lucentezza smaltata sarebbero state del tutto assimilate a dipinti ad olio su tavola. Va ricordato che Santa Maria della Pace, durante tutto il XVI secolo era stata un intenso laboratorio di artisti, di diversa formazione, che qui avevano sperimentato la pittura su muro secondo diverse modalità¹⁵.

La spessa stesura di imprimitura è infine coperta da uno strato scuro molto sottile (al massimo poche decine di micron). La campitura è di natura oleica e la diffusa presenza di piombo, al suo interno, fa pensare a un olio fatto addensare con sali o ossidi di piombo (l'*olio cotto* delle fonti antiche); in genere lo strato seppur molto scuro, risulta privo di inclusi o inerti, sebbene in alcune sezioni esso sembra caricato con pigmenti neri e pochi granuli di biacca (fig. 14). Il colore molto scuro, anche perché steso sull'imprimitura, in alcune zone dello sfondo è stato sfruttato dal pittore tal quale, lasciandolo a risparmio nelle zone in ombra o nei passaggi tra campiture differenti.

La stesura pittorica vera e propria appare, rispetto agli strati preparatori, molto più semplificata giacché nelle sezioni stratigrafiche si rilevano in genere non più di due sovrapposizioni molto sottili.



14) *Annunciazione, giallo arancio della tunica dell'Arcangelo Gabriele; sezione stratigrafica; immagine nel visibile e in luce U.V., si apprezza la sequenza degli strati preparatori, sotto la sottile stesura pittorica.*

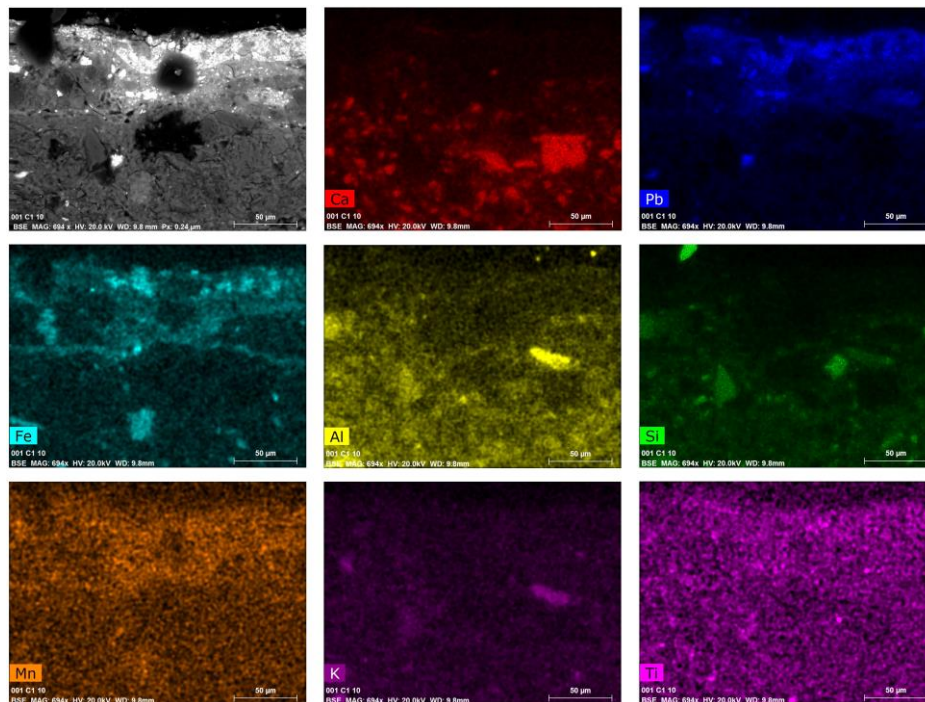
I pigmenti: Annunciazione

Si riportano di seguito le osservazioni dedotte dalle sezioni stratigrafiche dei prelievi più significativi. La tunica giallo-arancio dell'arcangelo Gabriele è stata realizzata con ocre gialla e biacca; dei due strati identificati quello superiore, più chiaro, è ovviamente quello più ricco di biacca (figg. 14,15). Il giallo-verdastro del risvolto del manto della Vergine mostra una stratigrafia analoga, con le due campiture gialle che si sovrappongono a un ulteriore strato, ancora più scuro, ricco in silicati e, apparentemente, in nero d'ossa (vista l'assenza di rame, proprio la presenza di questa base tendente al nero conferisce alla materia pittorica l'aspetto scuro e verdastro).

Il campione relativo alla sopravveste azzurra dell'arcangelo Gabriele mostra un unico strato di circa 50 micron a base di biacca e lapislazzuli; sotto di esso la stesura nera, sopra l'imprimitura, appare più spessa del solito (fino a 100 micron) e potrebbe in parte essere stata rinforzata da un vero e proprio strato pittorico nero (in quanto contenente molto pigmento nero finemente macinato e rari granuli, di maggiori dimensioni, di pigmento bianco). Rinforzare il nero potrebbe aver avuto una precisa funzione ai fini di rendere più intensa la colorazione azzurra del manto dell'angelo, sfruttandolo in trasparenza per le parti in ombra.

Il campione d'incarnato prelevato poco sopra la caviglia sinistra dell'arcangelo Gabriele mostra la presenza di due strati pittorici sottili, aventi spessore pari a circa 20 micron ciascuno, contenenti biacca, ossidi di ferro e poca lacca rossa¹⁶. Nel prelievo sulle cortine in velluto dell'alcova, al centro della scena, lo strato pittorico verde appare molto sottile

(massimo 20 micron) e discontinuo, anche perché consunto da reiterati fenomeni di degrado e da antiche puliture; si deve infatti rilevare che prima dell'odierno restauro i tendaggi si potevano apprezzare solo in presenza di una intensa luce artificiale, a luce naturale erano individuabili quasi solo le frange gialle che ne ornano il bordo.



15) Annunciazione, giallo verde del risolto del manto della Vergine, sezione stratigrafica al SEM in elettroni retrodiffusi e mappe di concentrazione per calcio, piombo, ferro, alluminio, silicio, manganese, potassio e titanio.

Natività

Nel bruno scuro dello sfondo, sopra la spalla sinistra della Vergine lo strato finale sopra l'imprimatura sembrerebbe essere stato sfruttato come colore, sebbene in rapporto alle altre sezioni il suo spessore sembri leggermente maggiore rispetto alla norma. Il colore potrebbe essere stato ripassato con una materia della medesima composizione; in ogni caso, anche a causa dell'intenso colore scuro, non si apprezzano soluzioni di continuità.

Nel prelievo relativo al lenzuolo bianco sopra la cesta a un sottilissimo strato bianco (di 5-10 micron) se ne sovrappone uno nero più consistente (fino a 50 micron) e un altro bianco ancora più spesso (70-80 micron).

Per il viola della manica sinistra della veste di san Giuseppe, il rosso del piumaggio delle ali dell'angelo (sez. 2) e quello della veste della Vergine è stata utilizzata sempre la lacca rossa. Nel primo caso il colore violaceo è dovuto, oltre che al parziale trasparire dello scuro degli strati preparatori, anche all'aggiunta minima di lapislazzuli, mentre nel secondo caso la tonalità più chiara è dovuta alla compresenza di piccoli quantitativi di un pigmento bianco (verosimilmente biacca). L'azzurro del manto della Vergine, indagato in corrispondenza della spalla sinistra, è stato realizzato con lapislazzuli. Nel frammento indagato si apprezzano due stesure non totalmente sovrapposte e verosimilmente associate al modellato; nella prima, di colore molto chiaro, il lapislazzuli è miscelato con biacca, nella seconda, parzialmente sovrapposta alla prima, il pigmento sembrerebbe steso puro.

¹ Molte delle notizie storiche e dei dati tecnici sono ricavate da C. Bernardini e C. Bertorello, *La Vicenda conservativa della Cappella Rivaldi in Santa Maria della Pace. Realtà e Progetto* Tesi di diploma del XXXII Corso di Restauro, Settore dipinti dell'ICR, Roma 1980, dattiloscritto presso Archivio restauri ICR.

² C. Fea, *Promemoria per la Venerabile Chiesa di Santa Maria della Pace*, Roma 1817, p. 24.

³ Camerlengato, parte I, Titolo IV, Aa bb aa, busta 43 fasc. 281, in A. M. Corbo, *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823*, Commentari, XX n. III, Roma 1969, p. 240.

⁴ C. Bernardini, C. Bertorello, cit., pp. 40, 41.

⁵ Il rapporto di quel lavoro, conservato nell'Archivio restauri della competente Soprintendenza ci è stato fornito dalla Direttrice dei lavori Dott.ssa Lucia Calzona che qui si ringrazia per la totale disponibilità nell'accogliere ogni nostra richiesta tesa ad approfondire sia le problematiche conservative che i processi esecutivi delle opere interessate al restauro. La relazione della TECNI.RE.CO. reca il titolo *Roma Chiesa di S. Maria della Pace Cappella Rivaldi. Relazione sullo stato di conservazione e l'intervento di restauro*. Il restauro fu condotto tra il 1987 e il 1988, per il Consorzio fu seguito in prima persona da Gioia Alessandri, apprezzata collega che

durante i recenti lavori ha visitato il nostro cantiere; a lei, scomparsa prematuramente lo scorso anno, va il nostro riconoscente e affettuoso ricordo.

⁶ TECNI.RE-CO, cit. pp. 24, 25.

⁷ Il restauro, finanziato dal MIBACT, è stato diretto dalla Dott.ssa Lucia Calzona della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e del Polo Museale della Città di Roma ed eseguito, tra il dicembre 2014 e maggio 2015, dalla C.B.C. Conservazione Beni Culturali: Caterina Barnaba, Carla Bertorello, Rosanna Coppola, Lucia Tito, Doretta Mazzeschi; con la collaborazione di Silvia Massari e Marcello Pedocchi. La documentazione fotografica costituita da riprese professionali in formato digitale ad alta definizione (Tif e Jpg) è stata eseguita da Domenico Ventura, Roma. Nel corso del restauro, in accordo con la DL, sono state effettuate alcune prove di rimozione di solfatazioni superficiali sui dipinti murali, mediante la tecnica di bio-pulitura. Le campionature a cura della restauratrice Eleonora Gioventù, borsista all'Accademia di Francia – Villa Medici, si inseriscono nel suo progetto di studio “La Bio-restoration des oeuvres d’art”; per quanto concerne le prove effettuate sui dipinti di Passignano i saggi non sono risultati significativi.

⁸ Preventol R80, biocida a largo spettro in diluizione all'1% in acqua demineralizzata.

⁹ La scelta di preparare il supporto murario, per ricevere la pittura ad olio, piuttosto che assemblare lastre di lavagna può essere determinata anche dalle notevoli dimensioni dei dipinti, ciascuno dei quali misura circa 9mq.

¹⁰ F. Balducci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1702, pp. 138-139. L'autore ricorda i nomi degli allievi che il Passignano condusse con sé a Roma: Mario Balaffi e Niccodemo Ferrucci.

¹¹ La proficua e generosa consulenza si deve alla disponibilità di Kristin deGhetaldi e di Anthony Lagalante, che hanno visitato il cantiere durante il restauro e qui si ringraziano. Le indagini sono state eseguite da un gruppo di lavoro: allestimento sezioni stratigrafiche ed esame preliminare: Dr. Anthony Lagalante e Dr. Amanda Norbutus (Villanova University); microfotografie aggiuntive: Kristin deGhetaldi (University of Delaware); analisi SEM-EDS: Dr. Amanda Norbutus e Catherine Matsen (Scientific Research and Analytical Laboratory, Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation); Time-of-Flight Secondary Ion Mass Spectrometry (ToF-SIMS): Marcie Wiggins (Chemistry graduate student, presso il Dr. Thomas Beebe's Surface Analysis Facility, University of Delaware); Raman Spectroscopy: Marcie Wiggins (Chemistry graduate student) e Dr. Jennifer Mass (Scientific Research and Analytical Laboratory, Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation). Lettura ed elaborazione dei dati SEM-EDS, ToF-SIMS e Raman: Kristin deGhetaldi. Elaborazione finale e stesura relazione: Brian Baade e Kristin deGhetaldi, con il contributo di Richard Wolbers (University of Delaware).

¹² Un prelievo localizzato sul pilastro grigio in prossimità del margine laterale sinistro della scena non è stato preso in considerazione nel rapporto finale. Come si supponeva già al momento del prelievo, la zona era interessata da una stuccatura e il campione mostra una struttura stratigrafica totalmente differente da tutti gli altri indagati pertanto, trattando questo scritto solo della tecnica esecutiva delle parti originali, non se ne tratta in questa sede.

¹³ In un caso sporadico è stata identificata la presenza di un granulo di terra verde.

¹⁴ F. Balducci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681, p. 97.

¹⁵ Nell'ottagono della tribuna centrale, proprio sopra l'altar maggiore per nove anni era rimasto in piedi il cantiere installato per la realizzazione della *Visitazione* di Sebastiano del Piombo, anch'essa realizzata con la tecnica dell'olio su muro. Della pittura, mai completata, si salvarono tre frammenti nel 1611, durante le opere di ampliamento dell'arco di accesso alla Cappella Rivaldi (M.V. Brugnoli 1973). Sul tamburo è ancora presente la *Presentazione al tempio* di Baldassarre Peruzzi; è andata invece perduta l'*Assunzione* del Salvati.

¹⁶ Si tenga conto comunque che la parte bassa dell'Annunciazione è quella che ha subito più danni provocati da efflorescenze saline e si presenta molto abrasa a causa di probabili interventi di pulitura meccanica.