

## Il restauro degli interni della Chiesa di San Francesco a Ripa a Roma

Francesca Romana Liguori\*, Federica Di Napoli Rampolla\*\*, Angela Amendola\*\*\*, Carla Bertorello\*\*\*

\* Architetto DRBCP Lazio, \*\* Funzionario restauratore conservatore SPSAE Lazio

\*\*\*Restauratrici C.B.C. Conservazione Beni Culturali Soc. Coop., Roma

### Abstract

Le superfici architettoniche degli interni della chiesa di San Francesco a Ripa sono state di recente oggetto di un intervento, condotto dal MIBAC, preceduto da una campagna di saggi sulle volte e sulle membrature architettoniche. Al momento dell'apertura del cantiere, gli interni presentavano ancora l'aspetto determinato da un restauro eseguito dalla Soprintendenza nella seconda metà degli anni '50 del XX sec.: una tinteggiatura giallo ocre, stesa sia sulle partizioni architettoniche sia sugli sfondati, che aveva occultato la *facies* ottocentesca, già molto rimaneggiata.

I risultati dei saggi erano di difficile lettura, i diversi strati messi in evidenza su volte, pilastri e pareti non rispondevano a un progetto coerente; tra le prove la più significativa, quella nella prima campata della navata destra, metteva in luce un trattamento a finto marmo realizzato a calce nei colori del grigio. Su una vela della crociera si scopriva una decorazione, con ogni probabilità ottocentesca, con finte cornici nei colori del bruno che riquadravano gli spicchi, verde pastello. Anche sul pilastro il tassello stratigrafico, limitato alla fase ottocentesca, presentava un finto marmo dipinto probabilmente a tempera nelle tonalità del rosso e del bruno a imitazione di brecce non facilmente identificabili. Sulla base di quei primi sondaggi sono state approfondite le campionature e realizzati alcuni prelievi da sottoporre ad indagini chimico-fisiche per la caratterizzazione degli intonaci e delle successive finiture e coloriture.

Le analisi hanno confermato ipotesi già avanzate, risultando particolarmente significative per l'identificazione delle coloriture di restauro, ma soprattutto per la finitura grigio cerulea, riconoscibile sulle membrature dell'ordine architettonico, un finto marmo a imitazione forse di un Bardiglio, ottenuto con carbonato di calce, nero e l'aggiunta di una piccola percentuale di Blu di Prussia. La commercializzazione di questo pigmento, avvenuta nella prima metà del XVIII sec., costituisce un *post quem* per la decorazione dell'interno di San Francesco a Ripa e conferma le fonti documentali che la riconducono ai lavori fatti eseguire da Padre Alessio da Roma, tra il 1746 e il 1757, per la realizzazione del nuovo Altare Maggiore. In quel periodo sono documentate tre imbiancature di cui una è realizzata a due colori.

I risultati delle analisi e dei saggi hanno convinto la direzione dei lavori a procedere al restauro della bicromia settecentesca della chiesa. L'intervento, preceduto dal ristabilimento dell'adesione degli intonaci, ha comportato una complessa opera di rimozione degli strati di ridipintura: un de-scialbo a strappo che ha permesso di rimuovere la gran parte degli strati soprammessi, senza compromettere quelli da riportare in luce. A conclusione della pulitura le condizioni di conservazione delle superfici, sia del finto marmo sia degli sfondati, hanno posto con prepotenza il problema della loro reintegrazione. Nelle membrature architettoniche, recuperato il grigio ceruleo, l'operazione è stata eseguita mediante abbassamento cromatico delle piccole mancanze, per ridare visibilità all'originale finto marmo. Nelle vele dei transetti e delle navate, nelle pareti della controfacciata e del transetto è stata riproposta la tinteggiatura a calce messa in luce dai saggi, ormai troppo frammentaria per essere recuperata.



L'interno della Chiesa di San Francesco a Ripa (2010)

### Fasi costruttive e restauri storici

“...si fa presente che i lavori da eseguire per riportare all'antico decoro l'interno della chiesa in oggetto, comprendono solo in piccola misura vere e proprie opere di restauro pittorico agli affreschi delle cappelle di sinistra, mentre si tratterebbe soprattutto di eliminare le pesanti decorazioni a finti marmi ottocenteschi che lo deturpano, da sostituirsi, come in origine, con una chiarissima tinteggiatura e di eliminare altresì, trasferendoli nel chiostro, i numerosi monumenti ottocenteschi addossati alle pareti e ai pilastri”.<sup>1</sup> Questa nota, trasmessa nel settembre 1952 al Ministero per la Pubblica Istruzione dal Soprintendente ai Monumenti di Roma e del Lazio, Alberto Terenzio (1885-1957), lascia intuire lo stato di degrado in cui la chiesa di San Francesco a Ripa Grande era caduta dopo la sua indemaniazione, seguita all'annessione dello Stato Pontificio al Regno d'Italia. Eppure il complesso francescano, luogo tra i più significativi per la memoria del santo, era divenuto in breve simbolo anche della lotta per l'Unità di Italia, grazie alla sua prossimità alla prima linea di difesa della Repubblica Romana. Nel corso della “*Ispesione alle chiese per verificare i danni prodotti dallo scoppio della polveriera di Monteverde*”<sup>2</sup>, seguita ai bombardamenti francesi del Gianicolo del luglio 1849, sono rilevate rotture alle finestre e ai tetti dell'edificio, utilizzato come caposaldo sia dai garibaldini, in attesa di approntare l'ultima sfortunata difesa del colle, sia dalle truppe francesi, dopo la vittoria che pose fine ad una tra le più importanti esperienze della lotta per l'unificazione del paese.

Gli apparati decorativi dello spazio culturale di San Francesco erano stati restaurati solo nel 1842, grazie al patrocinio del Cardinal Antonio Tosti (1776-1866), prototesoriere generale e presidente dell'Ospizio del San Michele. Secondo diversi studiosi, tuttavia i rifacimenti estesi agli apparati decorativi delle pareti e, soprattutto, della pavimentazione della navata, avevano causato “*la dispersione e la distruzione di tanti interessanti memorie che arricchivano questa chiesa...*”<sup>3</sup>.

Il processo di distruzione delle memorie nella chiesa medioevale era in corso da tempo, nonostante l'opposizione dei frati minori che, fedeli al voto di povertà e alla custodia delle testimonianze di Francesco, avevano cercato di difendere l'antica struttura, non senza qualche risultato. È nota dalle fonti la disputa che aveva contrapposto i religiosi a Onorio Longhi (1568-1619), incaricato di dirigere i lavori di rifacimento del presbiterio e di realizzare il lungo coro chiuso dietro l'Altar Maggiore, secondo un modello diventato piuttosto comune nelle chiese dell'ordine minore dopo il Concilio di Trento. L'opera era stata finanziata dal Cardinal Lelio Biscia (1573-1638), membro della Congregazione delle Acque e Strade sotto Paolo V (1552-1621) e curatore dello sviluppo urbanistico di Trastevere realizzato attraverso l'apertura di nuove strade (l'olmata di San Francesco) e il trasporto dell'acqua potabile del lago di Bracciano nel popolarissimo rione (l'acqua Paola). Il mecenatismo di Biscia era espressione della massima ufficialità, ma il progetto suscitò comunque la resistenza dell'Ordine riformato, poiché prevedeva la realizzazione di volte e cupole contrarie ai dettami dell'Osservanza e la manomissione di testimonianze vivissime della religiosità francescana: il conventino fatto costruire da Jacopa Settesoli e la cella che aveva ospitato Francesco nei suoi soggiorni romani. I problemi sollevati furono risolti grazie ad arbitrati eccellenti: quello del Cardinal Girolamo Mattei (1546-1603), protettore dell'ordine religioso, che risolse la vicenda più squisitamente architettonica in favore del rinnovamento della fabbrica secondo le nuove forme, giudicate non contrarie alla Regola<sup>4</sup> e quello del Cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), che deliberò per la conservazione delle antiche strutture, facendosi nominare Protettore della cella di San Francesco<sup>5</sup>. L'intervento longhiano, eseguito entro il primo decennio del XVII sec., fu completato dalla realizzazione di un tabernacolo in legno dorato, riccamente decorato con breccie colorate e formelle dipinte, dalla decorazione a fresco del presbiterio e della volta del coro, ben visibile all'occhio dei fedeli oltre l'Altar Maggiore. Le dipinture furono affidate a Paolo Guidotti (1560-1629), detto il Cavalier Borghese in virtù del privilegio ottenuto dal Cardinal Scipione Caffarelli Borghese (1734-1782), mecenate e collezionista d'eccezione, di fregiarsi del cognome della nobile famiglia romana. Gli affreschi andavano in parte a integrare parte di quanto Onorio aveva fatto demolire di uno dei cicli pittorici più importanti del tardo Duecento romano, commissionato dal ghibellino Pandolfo II d'Anguillara a Pietro Cavallini (c.1240 – c.1330). Il ciclo, esteso a tutta la navata centrale e al transetto, rappresentava “*multa ex miracoli San Francisci*”, con un impaginato simile a quello utilizzato nella basilica superiore di Assisi<sup>6</sup>.

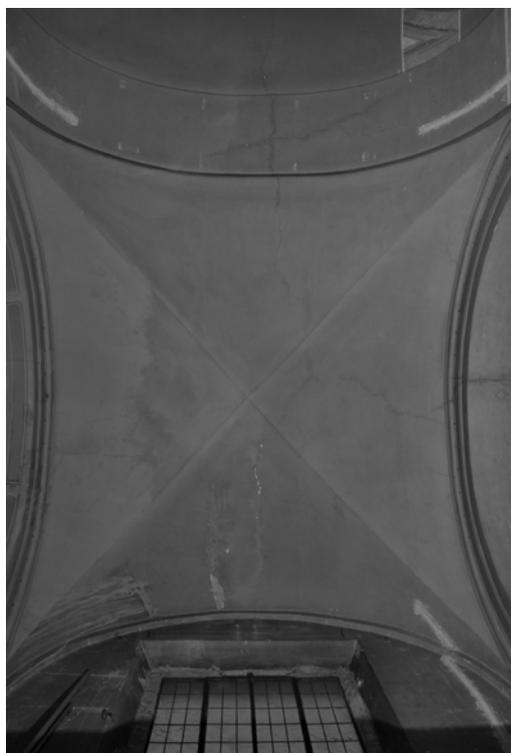
L'intero affresco sarebbe poi andato perduto nel corso dei lavori di restauro delle navate eseguito da Mattia de Rossi (1637-1695), grazie alla munificenza del Cardinale genovese Lazzaro Pallavicini (1602-1680), che aveva acquisito anche il diritto di costruire la cappella di famiglia nella chiesa francescana. I lavori di restauro (1681-1685), accuratamente descritti negli atti della controversia sorta tra i frati e il direttore dei lavori<sup>7</sup>, determinarono il *gettito* della struttura medioevale a tre navate con copertura lignea e la sua sostituzione con un nuovo spazio basilicale coperto a volta, oltre alla realizzazione del rustico delle tre cappelle a destra e il rifacimento della facciata principale. I documenti non forniscono alcuna notizia sulla finitura data alle pareti della chiesa che, nella tradizione costruttiva romana, erano terminate con un intonachino di calce bianca, detto “*colletta*”. Questo aspetto donava agli spazi culturali un'aura di grande spiritualità che spesso rimaneva inalterato anche per diversi anni, in attesa di un nuovo finanziamento destinato alla realizzazione degli ornati. L'incompiutezza delle navate ricostruite da De Rossi doveva contrastare fortemente con la ricca decorazione a fresco del presbiterio e del coro, accentuando il linguaggio quasi neorinascimentale con cui l'architetto aveva risolto i non facili problemi di giustapposizione tra le parti di nuova e vecchia costruzione, abbandonando le soluzioni manieriste da lui stesso utilizzate nella facciata.

Solo qualche decennio più tardi, anche gli affreschi seicenteschi sarebbero spariti, nel corso dei lavori voluti da Padre Alessio da Roma, Provinciale dell'Ordine dei minori osservanti, per la riconsacrazione dell'Altar Maggiore sotto il titolo di San Francesco d'Assisi<sup>8</sup>. L'intervento di rinnovamento, esteso a tutte le finiture della

tribuna, segnala un profondo cambiamento del gusto, che coinvolgeva tanto gli apparati decorativi appartenenti al secolo precedente, quanto le testimonianze della devozione degli abitanti del rione verso il Santo. È da segnalare come la nuova mensa ebbe, per diversi incidenti, vita travagliata e la prima costruzione fu rapidamente sostituita da quella ancora esistente, consacrata il 17 settembre del 1746<sup>9</sup>. Secondo le fonti, l'edificazione della macchina che separa il presbitero dal coro provocò la pesante manomissione delle pitture della volta, che sarebbero state completamente demolite. I documenti segnalano spese per la ridipintura della facciata e per l'interno della chiesa pagamenti per tre imbiancature di cui una a due colori (tra il 1746 e il 1757) e il rifacimento del pavimento marmoreo del recinto dell'Altare maggiore, ripristinato utilizzando le antiche lapidi come materiale da costruzione<sup>10</sup>.

È in questi anni che la chiesa acquisisce la “*sistemazione alquanto sciatta (...) consistente nella simmetrica ubicazione di semplici monumenti sepolcrali*” che aveva male impressionato gli storici dell'architettura della metà del XX sec.<sup>11</sup>. È probabile che queste valutazioni, abbiano contribuito a formare il giudizio critico di Terenzi e suggerito l'idea di una finitura monocroma “*allontanata mentalmente la ottocentesca tinteggiatura della chiesa, ... in una chiesa pensata bianca*”<sup>12</sup>, forse supportata da qualche saggio fatto eseguire in previsione della redazione del progetto di restauro. Sotto i finti marmi ottocenteschi, sarebbero riemersi proprio gli scialbi del XVII e del XVIII sec., “*una chiarissima tinteggiatura*”, poi stemperata nei toni dell'ocra per non discostarsi troppo dalle tonalità dei marmi diffusamente utilizzati nelle cappelle gentilizie e in particolare da quelle del giallo antico, riconoscibile nella cappella Pallavicini-Rospigliosi, in quella Mattei e, come finto marmo, anche in quella della Beata Ludovica Albertoni.

La perizia di spesa per i lavori da eseguirsi all'interno dello spazio culturale è redatta nel giugno 1956, prevedendo oltre alla tinteggiatura delle navate, il restauro delle cappelle laterali, con esclusione di quella sotto lo juspatronato della famiglia Pallavicini. Le cappelle addossate alla controfacciata, in peggiore stato di conservazione, erano interessate sia da fenomeni di efflorescenza dei sali veicolati dall'infiltrazione di acque piovane per l'inefficienza del sistema di allontanamento, sia dalla risalita capillare dell'umidità, dovuta alla prossimità del Tevere e alla presenza di una falda idrica all'origine, grazie alla variabilità della sua portata, anche del sistema di lesioni ancora visibile sulle volte.



*Prima campata della navata sinistra, prima del restauro*



*Transetto destro, prima del restauro*

### **Lo stato di conservazione**

Il cantiere, progettato e condotto dal MIBAC con fondi di Roma Capitale, è stato affidato alla ditta C.B.C. Conservazione Beni Culturali, che ha realizzato il restauro tra il maggio del 2011 e il marzo del 2012; sono state interessate le superfici delle navate laterali e i transetti della Chiesa per un totale di circa 850 mq. L'apertura dei lavori ha reso possibile l'osservazione diretta dello stato di conservazione delle superfici che, anche a causa di alcune segnalazioni relative a piccoli distacchi d'intonaco e alla presunta apertura di nuove lesioni, avevano destato qualche preoccupazione di natura statica. Nei mesi precedenti all'installazione delle opere provvisorie è stato anche avviato un monitoraggio, affidato alla BCD progetti srl, che ha assicurato sulla stabilità della struttura, frutto della giustapposizione e sopraelevazione di parti e soggetta alla naturale variabilità della falda

acquifera sottostante, che in ragione della sua maggiore o minore portata stagionale determina una sorta di respiro delle lesioni<sup>13</sup>.

Le malte degli intonaci, da ritenersi in massima parte coeve alle murature sei-settecentesche, risultavano nel complesso ancora coerenti e adese alla muratura in mattoni, fatta eccezione per alcuni distacchi e per le lesioni già citate delle volte, in corrispondenza delle fessure che le attraversano in senso longitudinale, e nei sottarchi verso le navate. Nella prima campata della navata destra si era evidenziato un lieve dissesto, in corrispondenza di una crepa, che aveva causato un dislivello tra i due margini della rottura, con conseguente perdita di materiale.

Le navate laterali erano state interessate da ingenti infiltrazioni d'acqua, dovute all'obsolescenza del sistema di smaltimento delle acque piovane che, anche a causa di un dimensionamento insufficiente e di una progettazione non perfetta, necessiterebbero di continue manutenzioni. I maggiori danni erano riscontrabili verso la controfacciata, negli archi verso le cappelle della navata destra e nella volta del transetto destro. Queste zone sono poste a diretto contatto con i discendenti, interni alla muratura e con le linee di compluvio esposte più direttamente al dilavamento. Le superfici, in prossimità del danno, apparivano profondamente deteriorate e macchiate, per problemi di disgregazione e ricarbonatazione delle malte, indotte dalla veicolazione e cristallizzazione di sali e sostanze organiche di varia natura, in profondità e in superficie. Tali fenomeni di degrado, erano ancora attivi sull'arco d'accesso alla cappella Mattei, realizzato alla fine dell'Ottocento in occasione della beatificazione di Carlo da Sezze, dove le dorature delle cornici a stucco riportavano distacchi e notevoli perdite di materiale. Le finestre dei transetti e della controfacciata erano, prima dell'intervento, prive di sigillature lungo il perimetro; gli strombi intonacati presentavano cadute lungo il profilo degli infissi oltre a depositi di polveri sedimentate, guano e fitte ragnatele. Sui cornicioni dei transetti e su alcuni pulvini delle navate, dove sono presenti coperture in legno, si rilevavano evidenti fori prodotti da tarli. La stessa situazione si riscontrava nelle ghiera dei grandi archi del transetto, anch'esse dotate di una piccola centina in legno, incassata nello spessore dell'intonaco.

La tinteggiatura novecentesca che interessava uniformemente le superfici, uno strato di colore giallo ocre, molto pesante e di notevole spessore, risultava alterata da strati di polveri sedimentate e compattate, per la totale assenza di manutenzione ordinaria, nelle parti poco accessibili dei prospetti. La coloritura presentava una discreta adesione alle murature, tranne che nelle zone soggette ad infiltrazione di umidità e nelle parti basse dei pilastri, di entrambe le navate; qui il colore era fortemente alterato cromaticamente, sollevato, a tratti caduto per la presenza di umidità di risalita capillare, veicolata dalle fondazioni. Il fenomeno, pur non avendo causato disgregazione degli intonaci, al di sopra di un metro circa da terra, deve aver creato in passato danni alla base dei pilastri che ora risultano rivestiti con lastre di marmo venato verdi e rosse, collocate probabilmente tra la metà e l'ultimo quarto del '900.

### Le analisi e i saggi

Al momento dell'apertura del cantiere, l'interno della chiesa presentava ancora, come detto, l'aspetto conferitole negli anni '50 del secolo scorso: una tinteggiatura giallo ocre, stesa sia sulle partizioni architettoniche sia sugli sfondati. La pittura aveva occultato la *facies* ottocentesca, rinnovata almeno una volta in modo sistematico e poi continuamente rimaneggiata per parti, secondo il capriccio dei titolari dei patronati. Anche la lettura dell'ordine architettonico, frutto di diverse fasi costruttive succedutesi soprattutto nel XVII sec. e affidate a progettisti dotati di sensibilità molto diverse, risultava poco leggibile. La volta del presbiterio, disegnata da Onorio, è sorretta da quattro arconi, impostata su pilastri cruciformi, che sorreggono un cornicione ionico, mantenuto da De Rossi anche nella navata centrale, realizzata qualche decennio più tardi. La trabeazione è sorretta da paraste giganti, in ordine toscano contratto e dalla chiave degli archi, impostati su paraste dello stesso ordine ma di minori dimensioni. Lo stilema composto da paraste e archi a tutto sesto è utilizzato sia come accesso alle tre campate delle navate e delle cappelle gentilizie, sia per la partizione delle volte a crociera delle navate minori.



Tassello di progetto su una campata, si evidenzia: sulle arcate la coloritura a finto marmo grigio ceruleo; sullo spicchio della volta la decorazione ottocentesca



Dettaglio stratigrafico di una delle arcate: a partire da sinistra coloritura novecentesca, colorazione bruna ottocentesca, finitura a finto marmo grigio cerulea

Le evidenze dei primi saggi stratigrafici risultavano di non facile lettura, poiché gli strati messi in luce su volte, pilastri e pareti non rispondevano a un progetto coerente, ma rivelavano un sostanziale cambiamento del gusto che andava accostando membrature e sfondati appartenenti a differenti *facies* della chiesa, con esiti cromatici dissonanti. La più significativa tra le prove, nella prima campata della navata destra sull'imposta delle arcate che articolano le volte, metteva in luce, sotto la tinteggiatura oca, un primo strato di coloritura leggermente bruna, scarsamente adesa e quindi non recuperabile, sovrammessa ad un trattamento a finto marmo realizzato a calce nei colori del grigio, con inclusi scuri e a tratti fiammate quasi bianche. Un campione nello spicchio della crociera mostrava invece una decorazione con finte cornici nei colori del bruno, che riquadravano spicchi verde pastello. Saggi stratigrafici sulle arcate delle altre campate e sul grande architrave del transetto evidenziavano, in realtà, la presenza di almeno due coloriture da ritenersi ottocentesche, sovrapposte al finto marmo grigio, più antico.



*Pilastri: nei fusti la prova di pulitura mette in luce una delle tinteggiature ottocentesche*

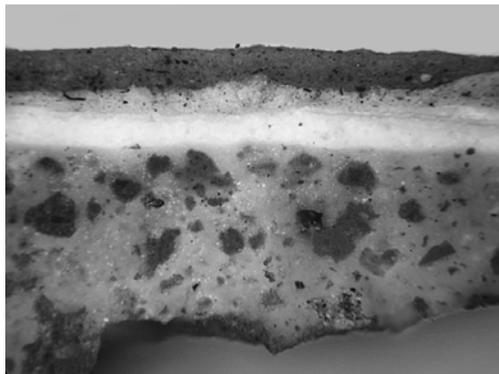
La prima delle decorazioni ottocentesche potrebbe essere identificata con la tinteggiatura fatta eseguire dal Cardinal Tosti nel 1842, mentre lo strato successivo può essere frutto di una manutenzione post bellica, successiva alle vicende della Repubblica Romana. Tasselli stratigrafici sui pilastri che comunicano con la navata centrale, limitati alla seconda fase decorativa ottocentesca, presentavano sotto la tinta oca, un commesso di marmi diversi, dipinti probabilmente a tempera nelle tonalità del giallo, del rosso e del bruno a imitazione del giallo antico e di qualche breccia meno facilmente identificabile. I saggi eseguiti sulle paraste e le membrature rivolte verso le cappelle, sempre limitati alla seconda fase decorativa ottocentesca, mostravano per lo più un trattamento pittorico sempre a finto marmo, nelle tonalità del giallo antico, in cattivo stato di conservazione e quindi difficilmente recuperabile. I successivi approfondimenti dei campioni, disposti sui pilastri e sulle paraste in entrambe le navate, mettevano in luce il trattamento antico precedente; la finitura a calce, nei colori del grigio del tutto simile a quella degli arconi delle campate delle navate e di tutti i pulvini dei pilastri. Il trattamento pittorico, conservato solo nella parte superiore dei fusti, appariva molto danneggiato dalle successive manutenzioni, che ne avevano determinato la raschiatura con strumenti meccanici (spatole e raschietti), producendo profonde abrasioni e la riduzione in lacerti. In alcuni pilastri della zona absidale i saggi rivelavano inoltre un trattamento di impermeabilizzazione piuttosto singolare. Sopra la zoccolatura marmorea novecentesca, per un'altezza pari a circa un metro, si riscontrava una pittura rosso minio, coincidente con l'assenza di finitura dell'intonaco, per l'intervento di abrasioni meccaniche; l'assenza di qualunque iato con la tinteggiatura color oca ne suggerisce l'esecuzione nel corso dei restauri novecenteschi.

Nelle pareti di controfacciata, più volte rimaneggiate rispetto alle arcate delle campate, le prove fatte sulle ghiera a rilievo degli archi e nelle cornici delle finestre, rivelavano un trattamento a *trompe l'oeil*, mettendo in luce, sotto le ridipinture dell'Ottocento, il solito grigio simile a quelli degli arconi, mentre le pareti risultavano, in rari brani superstiti, colorate a calce in una tonalità grigia monocroma, piuttosto chiara.



*Volte della navata e del transetto sinistro; nel tassello stratigrafico si riconoscono: la coloritura novecentesca monocroma, la decorazione ottocentesca che riquadra le volte, la coloritura chiara monocroma, più antica*

Un trattamento simile è stato evidenziato approfondendo i saggi sia sulle vele delle crociere delle navate, sia nei transetti: la pittura a calce, stesa probabilmente in più mani, era ridotta anche qui in frammenti, per effetto di drastiche raschiature. Le pareti dei transetti, sotto la tinteggiatura color ocra, apparivano di gran lunga le più compromesse e meno leggibili, ma lasciavano intuire, nella parte bassa al di sotto dell'alto cornicione, un ricco apparato decorativo a *trompe l'oeil*, a completamento di quello realizzato sui pilastri delle navate. Così pure le specchiature intorno alle nicchie degli altari alla testa dei transetti, ridipinte nell'Ottocento a finte lastre di marmo colorato. Nel passaggio dal presbiterio al transetto, l'altissimo cornicione della Cappella Maggiore si riduce al solo architrave e l'altezza d'imposta degli arconi è raggiunta con monconi di cornice larghi quanto la parasta sottostante. L'utilizzo di questa soluzione per il raccordo tra presbiterio e transetto offre un possibile sostegno alla tesi di quanti escludono la presenza di Onorio nel completamento del cantiere del primo Seicento. E' probabile che un secolo più tardi la parte mancante della trabeazione non fosse stata ancora dipinta e l'imposta del prezioso arco d'accesso in stucco dorato della Cappella dei SS. Pietro d'Alcantara e Pasquale di Baylon, disegnata da Nicolò Michetti (c. 1675 – 1758) per la famiglia Rospigliosi-Pallavicini, si trova alla stessa quota dell'architrave. Il campione stratigrafico sull'arcone della cappella mostrava anche in questo caso la stesura di due coloriture ottocentesche, nei toni del bruno, sopra una prima decorazione: un'interpretazione a finto marmo particolarmente ricca. Le specchiature e le cornici si alternano infatti imitando il Pavonazzetto Toscano, il Marmo di Proconnesio e un marmo ceruleo, identificabile probabilmente con quella qualità apuana, detta Bardiglio, presente sulle membrature architettoniche della Chiesa.



*Microcampione e sezione stratigrafica. Si riconosce a partire dal basso: l'intonaco a pozzolana, la preparazione a calce in due livelli, la pittura a calce grigio ceruleo, due coloriture a tempera di restauro*

Sulla base dei sondaggi stratigrafici, effettuati sul cantiere, si sono prelevate alcune campionature per la caratterizzazione tramite analisi chimico-fisiche dei materiali originali e di restauro: intonaci e coloriture. I microprelievi, affidati per l'identificazione al geologo Domenico Poggi di Artelab<sup>14</sup>, indicano che l'intonaco di rivestimento antico, omogeneo in tutti i prelievi, è realizzato in una malta idraulica di tipo pozzolanico (grassello di calce e aggregato pozzolanico dal colore di insieme rosso, proveniente dall'area romana), al di sopra del quale è presente uno strato di colore bianco realizzato a latte di calce, a volte chiaramente applicato contestualmente all'intonaco con funzione di preparazione; su di esso altri strati più sottili di latte di calce, fino a due, anch'essi con probabile funzione di preparazione. Queste preparazioni, a *colletta* (una sorta d'intonachino di calce), erano tradizionalmente utilizzate come finitura temporanea, in attesa che le murature ricevessero una più ricca decorazione. Ancora più significativi i risultati delle sequenze stratigrafiche delle coloriture, soprattutto in riferimento alla finitura in finto marmo cerulea, riconoscibile sulle membrature architettoniche; questa è dovuta all'applicazione di una tinta a calce, in una o più stesure, pigmentata con abbondante nero vegetale e scarse terre, (prevalentemente ocra gialla e tracce di terra rossa e verde) e poco blu di Prussia. Questo particolare pigmento, la cui commercializzazione è avvenuta nella prima metà del XVIII sec., costituisce un *post quem* per la decorazione dell'interno di San Francesco a Ripa; riconduce l'intervento a quelle imbiancature, di cui una realizzata in bicromia, fatte eseguire da Padre Alessio da Roma, tra il 1746 e il 1757, in coincidenza della riconsacrazione del

nuovo Altare<sup>15</sup>. I risultati descritti e le valutazioni sullo stato di manutenzione delle finiture hanno risolto la direzione dei lavori a procedere al restauro della bicromia settecentesca della chiesa. Si è operato il pieno recupero del trattamento a finto marmo grigio, imitazione del marmo Bardiglio, sulle membrature architettoniche; si è invece riproposta sugli sfondati la tinteggiatura in grigio chiaro monocroma, quasi del tutto perduta.

### Il cantiere di restauro

Completati i saggi e impostati i criteri cui si doveva attenere la pulitura il recupero della *facies* settecentesca ha comportato di operare una scelta per il de-scialbo che, per l'estensione della superficie e l'adesione tra gli strati, non si poteva pensare di poter affrontare con mezzi meccanici quali i bisturi, per lo più impiegati nelle prime campionature.

La superficie è stata accuratamente spolverata e mondata dalle numerose ragnatele, è stata successivamente uniformemente tamponata con spugne a struttura microporosa imbibite di soluzione acquosa (soluzione a pH lievemente basico e tensioattivo) per rimuovere gli accumuli di polvere e i materiali incoerenti. Quindi è stato messo a punto il de-scialbo a strappo, che ha permesso di rimuovere la gran parte degli strati di tinteggiatura di restauro senza compromettere la decorazione a finto marmo grigio, realizzata a calce. Il sistema, mutuato dalla tecnica a strappo degli intonaci affrescati, consiste nella rimozione meccanica delle coloriture di restauro dalla superficie da trattare; si stende uno strato di colla vinilica a pennello, su cui viene poggiato e fatto aderire un foglio di Scottex, lasciato asciugare per 24 ore. Il metodo consente di intervenire preparando superfici anche piuttosto ampie e di procedere progressivamente nella separazione dei vari strati. Nel nostro caso si è rivelato il metodo più sicuro al fine di preservare, nella maniera più soddisfacente, le coloriture antiche; non si ritiene tuttavia che tale metodica possa essere applicata a situazioni affini a quella descritta, senza opportune verifiche.



Volta del transetto sinistro durante le operazioni di strappo



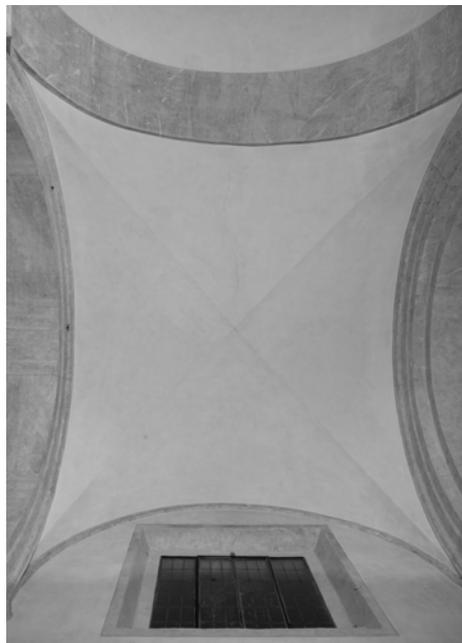
Una campata della navata sinistra dopo lo strappo

Nelle zone dove era presente la decorazione da preservare l'operazione è stata ripetuta per due volte, in ragione degli strati da rimuovere e data la tenacia di almeno uno di essi. Dopo lo strappo la pulitura delle superfici è stata rifinita, secondo necessità, con una soluzione acquosa a Ph neutro, frizionando con l'aiuto di pennelli di setola e/o rimuovendo i residui delle tinteggiature di restauro meccanicamente, a bisturi<sup>16</sup>. Il metodo ha dato risultati soddisfacenti: sulle paraste, sulle ghiera degli archi trionfali, sui pulvini e i cornicioni dei transetti; i risvolti degli archi, i sottarchi, i pilastri e i pulvini delle navate. Per le volte delle navate, nelle quali i saggi stratigrafici avevano evidenziato una tinteggiatura originale ridotta a lacerti, non recuperabile, si è valutato di procedere alla sola rimozione della tinteggiatura novecentesca. Si è effettuato lo strappo della tinteggiatura ocra, con il solo scopo di rendere il più omogenea possibile la superficie e procedere alle operazioni successive di rasatura e tinteggiatura.

Nelle controfacciate delle navate e nelle pareti del transetto, simili per stato di conservazione alla situazione delle vele, non avendo evidenziato nei saggi di pulitura trattamenti originali di una certa rilevanza, ma solo modesti frammenti dei trattamenti coevi al finto marmo grigio, la rimozione del solo strato novecentesco è stata effettuata per lieve abrasione, meccanicamente, utilizzando raschietti a lama sottile. Nella parete del transetto sinistro verso la sacrestia, al centro degli archi, la prima pulitura a strappo ha messo in luce una decorazione ottocentesca, abbastanza integra, raffigurante un tondo con una scritta francescana. Anche sull'arco di ingresso alla cappella Altieri lo strappo ha consentito il recupero di un finto marmo, sui toni del giallo antico, non ascrivibile per modalità di esecuzione alle ridipinture ottocentesche e verosimilmente preesistente alla *facies* settecentesca. Il tondo con la scritta, testimonianza storica degli interventi ottocenteschi, è stato preservato come pure il risvolto in finto marmo giallo della cappella Altieri, che ha precisi riferimenti cromatici nelle decorazioni pittoriche interne alla cappella.

Constatato lo stato di conservazione delle superfici e valutati i risultati della pulitura si sono decisi i criteri di integrazione delle superfici architettoniche, che hanno guidato tutte le fasi del ritocco. Si è optato per il massimo rispetto delle decorazioni a finto marmo grigio ceruleo recuperate, il ritocco delle minute cadute della pellicola pittorica e delle abrasioni è stato eseguito ad acquarello, a tono o per velatura. Per le vaste lacune stuccate e le tinteggiature si è invece ricorsi alla preparazione di tinte a calce, preparate sul posto. La scelta del materiale è

stata fatta per meglio armonizzare le parti ripristinate alle superfici decorate originali<sup>17</sup>. Le tinte a calce offrono infatti un'assorbimento alla luce assai più compatibile con le irregolarità delle murature, benché non sempre si rivelino di facile applicazione su murature antiche, non omogenee per materiali e stato di conservazione. È stata impiegata una tinteggiatura a latte di calce pigmentata con terre naturali; l'operazione è consistita nella riproposizione della tonalità media, monocroma, originale; sono state applicate due mani di tinta a calce, successivamente velata ad acquarello. La stessa soluzione è stata impiegata anche nelle vele dei transetti, nelle vele delle navate, nelle pareti delle controfacciate, nelle due pareti del transetto: dietro agli altari e verso la sagrestia. La tinta a calce, stesa in due mani è stata poi leggermente armonizzata al colore dei finti marmi, con una velatura ad acquarello, di intonazione calda.

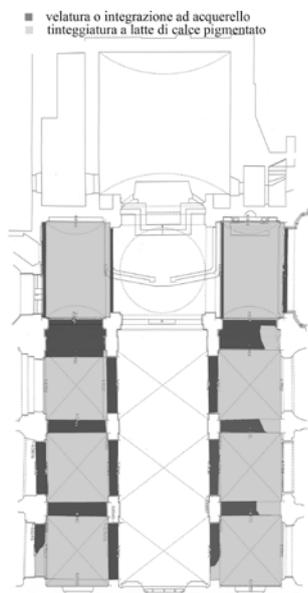


*Prima campata della navata destra, dopo il restauro*



*Transetto sinistro, dopo il restauro*

I pilastri, se privi di finitura originale sono stati ritinteggiati; nella parte inferiore sopra la zoccolatura, a causa del manifestarsi di macchie in fase di asciugatura, si è preferito utilizzare, come base, una tempera acrilica, meno igroscopica della tinteggiatura a calce. Per la stesura finale e in tutto il resto del fusto è stata utilizzata la solita tinta a latte di calce, intonata alle parti originali. Le tinte sono state successivamente velate ad acquarello, trattando la superficie a lieve spugnato, senza imitare le venature del marmo. Completato il lavoro di finitura si sono poi tracciate le righe sottili della scansione dei conci, presenti nelle paraste e nei pilastri in origine, e riconoscibili solo in alto, nelle zone meglio conservate. Nelle parti alte dei transetti, sulle pareti dell'alto tamburo sotto le volte, all'altezza dei pulvini delle piccole paraste angolari, è stata riprodotta la cornice che era stata individuata nei tasselli di pulitura, come pure le cornici dipinte delle finestre, in origine anch'esse realizzate a finto marmo a *trompe l'oeil*. Sulla parete della sacrestia il tondo ottocentesco con la scritta francescana e l'arco d'ingresso alla cappella Altieri sono stati ritoccati ad abbassamento di tono, senza riproporre ad imitazione le parti abrase dell'intonaco. Si evidenzia infine il trattamento dell'arco di accesso alla cappella Mattei dove è stata effettuata ad acquarello l'integrazione pittorica della doratura, nel tono del bolo della preparazione, e quella delle paraste della cappella Ludovisi sotto il titolo di San Giuseppe, posta nella navata destra. I saggi stratigrafici eseguiti, avevano qui rivelato come l'apparato decorativo della bella architettura tardo barocca fosse stato esteso alle paraste dell'ordine minore, che presentavano una policromia tra cornice e sfondati, nelle diverse tonalità del grigio. Una delle cornici rappresentava un materiale lapideo molto scuro, ma la superficie messa in luce era particolarmente abrasa e ridotta a lacerti di piccole dimensioni. Le scelte operative sono state supportate dall'esecuzione di saggi stratigrafici effettuati all'interno del sacello che hanno mostrato come le specchiature dovevano essere dipinte a imitazione di un calcare a lumachella grigia, a contrasto con le cornici modanate in stucco e il riquadro interno. Le cornici sono state trattate con la tinta a calce, in una colorazione leggermente più chiara rispetto ai pilastri, mentre la fascia interna, che doveva essere in origine dipinta a lumachella, è stata abbassata di tono ad acquarello, con una tonalità grigio scuro.



Mappatura dell'intervento della presentazione estetica



Ingresso alla Cappella di San Giuseppe, dopo il restauro

- 
- <sup>1</sup> ASBAP di Roma, Convento di San Francesco a Ripa, b. 342
- <sup>2</sup> ACS, Ministero Pubblica Istruzione, DGABBAA (1860-1890), b 560, ROMA, f. 31
- <sup>3</sup> VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1869-84, vol IV, fasc. XVII, p. 380
- <sup>4</sup> AFR, 12, Ludovico da Modena, *Cronaca della Riforma dal 1519 al 1722, Fondazione dei Conventi*, ff 166-167
- <sup>5</sup> Ibidem, f.172
- <sup>6</sup> ANNA MENICHELLA, *San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana*, Roma 1981, pp 22-23
- <sup>7</sup> AFR, Convento, b .1
- <sup>8</sup> AFR, Convento, *Spese fatte da Padre Alessio da Roma dal 1731 alla sua morte*
- <sup>9</sup> VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese cit.*, p. 380
- <sup>10</sup> AFR, 32, Padre Leopoldo da Roma, *Cronaca della Riformata Provincia Romana dal 1734 al 1768*, ff. 360 e ssgg
- <sup>11</sup> F. FASOLO, *L'architettura romana del '700*, vol. I, p. 96
- <sup>12</sup> Ibidem
- <sup>13</sup> BCD SRL, *Chiesa di San Francesco a Ripa. Monitoraggio delle lesioni della Sagrestia e della Cappella Altieri*, maggio 2010 - luglio 2011 Il rapporto completo è depositato presso la Direzione regionale BBCCPP del Lazio
- <sup>14</sup> ARTELAB, *Chiesa di San Francesco a Ripa. Studio microstratigrafico su preparati in sezione lucida trasversale e test microchimici: caratterizzazione di intonaci, individuazione e ricostruzione di finiture e coloriture, agosto 2011-aprile 2012*. Il rapporto completo è depositato presso la Direzione regionale BBCCPP del Lazio
- <sup>15</sup> AFR, Chiesa, Registro delle spese fatte da P. Alessio da Roma per la Chiesa di S. Francesco a Ripa, 1744 - 1762
- <sup>16</sup> Per lo strappo è stata impiegato un adesivo vinilico per carta, di tipo commerciale. La soluzione a Ph neutro è costituita  
E.D.T.A tetrasodico e E.D.T.A. bisodico disciolti in 2 lt di acqua in rapporto 105 a 94 gr.
- <sup>17</sup> La reintegrazione pittorica è stata effettuata con colori ad acquerello Maimeri; per le tinteggiature a calce si è utilizzata una base di grassello di calce (EcoSmorzo), già additivata di fluidificanti per facilitarne l'applicazione. Per la colorazione sono state impiegate terre naturali ed acquarelli