

AFFRESCHI GROTTAFERRATA

Le vicende che hanno determinato la parziale distruzione dell'assetto medievale della Chiesa di Santa Maria ci consegnano oggi le poche scene superstiti del ciclo decorativo duecentesco, parte conservate in situ, parte staccate e montate su supporti ausiliari.

Sono conservate in situ: sull'arco absidale, sopra il mosaico con la Pentecoste, la *Trinità tra le potenze angeliche*; sulla parete destra frammenti della *Creazione del mondo e dell'uomo*; sulla parete sinistra, dove la narrazione delle storie di Mosè si svolgeva dal presbiterio verso l'ingresso, *Il rovelo ardente* e *La vocazione di Mosè*.

Delle scene staccate si danno le misure di base, avvertendo che l'attuale altezza, di cm 115,5, è due terzi circa della originaria; le scene erano intervallate da piccole monofore di cui si conservano le incorniciature, mentre sono andate perdute le decorazioni vegetali dipinte negli strombi: cornice monofora (cm 68,5); *La disputa dei Maghi* (cm 289); cornice di monofora (cm 66,4); *La piaga del sangue* (cm 239,9); cornice di monofora (cm 63); *La piaga delle mosche* (cm 243); cornice di monofora (cm 67,5); *L'uccisione dei primogeniti* (cm 186); *La piaga della grandine* (cm 94); cornice di monofora (cm 61,2); *Il passaggio del Mar Rosso* (cm 207).

Il recente restauro delle scene staccate è stato occasione di una attenta analisi dei dati materici, di cui qui si dà conto, finalizzata a fornire nuovi spunti di comprensione di un testo la cui lettura è gravemente compromessa¹.

Dapprima si descrivono in ordine cronologico gli interventi di ripristino, le manomissioni e i restauri di cui i dipinti sono stati oggetto, mettendo in relazione le notizie documentarie con quanto rilevato nella materia dell'opera.

DUE STESURE PER UN UNICO SOGGETTO

Il più antico intervento sui dipinti, oggetto primo di questo studio, si configura come una ridipintura pressoché totale della figurazione, eseguita direttamente sull'affresco, stemperando i pigmenti con un legante organico. Quella di sovrapporre nuovi strati pittorici su intonaci già dipinti può considerarsi prassi "normale" fin dall'antichità e molto più in là dell'epoca medievale: su un dipinto più antico, la cui superficie era più o meno fittamente lavorata a colpi di piccone, si faceva aderire un nuovo strato di intonaco da decorare con nuovi soggetti. Meno usuale trovare una seconda stesura che ricalca la composizione sottostante, mutandone però lo stile e i toni di colore. La "rivisitazione" di un soggetto, senza sostanziali cambiamenti iconografici, si è rilevata più volte su dipinti su tavola medievali, più raramente su dipinti murali².

Gli affreschi criptensi si pongono dunque come testimonianza importante di un profondo mutamento del gusto, a pochi anni di distanza dall'esecuzione. L'indagine condotta sembra confermare che il rinnovamento pittorico non fu dovuto a degrado del ciclo preesistente: solo due piccole stucature nella figura di Aronne ne *La disputa dei Maghi* possono attribuirsi alla seconda stesura e documentano due piccole cadute di intonaco³.

APERTURA DELLE BIFORE

L'apertura di due grandi bifore ogivali nella navata verso l'abside⁴ provocò la perdita di parte degli intonaci ne *La disputa dei Maghi*. Lungo il perimetro dell'apertura fu steso un nuovo intonaco, su cui si dipinse a fresco l'integrazione che ripropone semplificato il disegno esistente. L'osservazione condotta permette di escludere definitivamente la

pertinenza tra questo rifacimento ad affresco di qualità piuttosto mediocre, e la seconda redazione dei dipinti ai cui toni si adegua. Pertanto l'apertura delle bifore si pone come importante termine *ante quem* per la rivisitazione del ciclo pittorico criptense.

LE MANOMISSIONI SUCCESSIVE

Nel 1575 il Cardinale Alessandro Farnese fece coprire le antiche capriate del tetto con un controsoffitto ligneo a lacunari intagliati e dipinti, raccordati alla muratura da un'ampia cornice modanata. L'operazione comportò la distruzione della parte inferiore delle scene del primo registro; l'inserimento nella muratura della parete dei travicelli in legno che sorreggevano il cassettonato ha inoltre causato una serie di lacune ancora individuabili per la loro altezza e cadenza regolare. I registri inferiori del ciclo pittorico, rimasti in vista, furono incorniciati con nuovi fregi⁵. Gli interventi di radicale rinnovamento promossi dal Cardinal Guadagni nel 1754 comportarono la distruzione di tutti i dipinti medievali tranne quelli celati dal soffitto cinquecentesco⁶.

Nel 1840 si montarono di nuovo le impalcature per restaurare il soffitto ligneo della navata; è probabile che durante l'intervento i dipinti siano stati nuovamente ispezionati⁷. Anche se è ovviamente impossibile attribuirli a precisi momenti storici, i numerosi vandalismi tuttora visibili testimoniano la sporadica frequentazione nella intercapedine tra tetto e controsoffitto: graffi e incisioni sfigurano quasi ovunque il volto del Faraone; tra le scritte incise spicca il vistoso W HIERONIMO ne *La piaga delle mosche*, cui si accosta una serie di quattro cerchi tracciati a compasso.

LA RISCOPERTA FINE XIX – INIZIO XX SECOLO

Le riproduzioni eseguite negli anni 80 dell'ottocento dal pittore Michele Ximenes⁸ documentano della rinnovata attenzione per i dipinti medievali di Grottaferrata. Questi eseguì dapprima una serie di disegni a matita che riportano con una certa precisione il margine lacunoso delle scene e annotano i colori delle diverse campiture, quale guida per la successiva versione dipinta⁹. Le quattro copie finali sono dipinte a gouache su cartoncino¹⁰ (figg.). Complessivamente sono una preziosa testimonianza dello stato dei dipinti sul finire del XIX secolo; se da un lato chiariscono che la conservazione della seconda versione pittorica era molto migliore di quanto sia oggi, rivelano anche che già si erano verificate perdite e "svelature" del secondo strato e quindi giustapposizioni poco comprensibili tra le due stesure, cui corrispondono le poche imprecisioni e/o interpretazioni delle copie¹¹.

Nel 1904 fu rimossa una sezione del soffitto cinquecentesco per porre in vista le pitture dell'arco absidale e le prime scene delle pareti; in quell'occasione è documentato un restauro curato da Luigi Bartolucci. Sembra probabile che il restauratore sia intervenuto solo sulle scene messe in luce, con operazioni di consolidamento degli intonaci, e forse con ritocchi e riprese¹².

IL RESTAURO DEL 1969

Una importante campagna di restauro, diretta da Giovanni Matthiae e Italo Faldi, fu condotta nel 1969 da Arnolfo Angelo Crucianelli. Essa comprese il restauro dei dipinti conservati in opera verso il presbiterio; lo smontaggio temporaneo di parte del soffitto ligneo per consentire le operazioni; lo stacco e il montaggio su nuovo supporto dei dipinti della navata sinistra; il restauro dell'intero soffitto ligneo e del mosaico¹³. Crucianelli, molto attivo a Roma tra il 1950 e il 1981, era allora all'apice della carriera e aveva già eseguito operazioni di stacco su importanti affreschi medievali: nel '50 i

dipinti della Cappella del Crocifisso a Cassino, nel '64 quelli nella Chiesa di S. Giovanni Battista a Stazzano, i busti di Patriarchi nella Chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma nel '67 – '68¹⁴.

Il Matthiae pubblicò i dipinti, rendendo nota per primo la doppia redazione della pittura, narrandone la scoperta e descrivendone accuratamente i diversi aspetti stilistici, in particolare sulle scene rimaste in situ¹⁵.

Qui ovviamente si prendono in esame unicamente i pannelli staccati e poi esposti sulla parete destra del salone del Palazzo dei Commendatari, sede del Museo dell'Abbazia.

Lo stato di conservazione di quei dipinti all'atto del distacco può inferirsi in parte dalle poche immagini precedenti l'intervento¹⁶, in parte dal confronto con le pitture ancora in situ: grandi lacune di intonaco erano presenti nella parte superiore delle scene, lungo il bordo inferiore, e in corrispondenza dei travicelli, a causa della costruzione del soffitto ligneo cinquecentesco e di restauri delle coperture; le superfici erano impolverate per la lunga permanenza in ambiente poco ventilato, dilavate e in parte ricarbonatate per le infiltrazioni di acqua piovana proveniente dal tetto. Erano probabilmente presenti distacchi di intonaco e sollevamenti del colore, uno stato infine che può considerarsi nella norma per dipinti antichi poco o per nulla restaurati.

Nei dipinti rimasti sulle pareti – in particolare nelle due storie di Mosè – la conservazione di gran parte della seconda stesura e l'emergere limitato di elementi della prima non impedisce di cogliere una cifra stilistica omogenea, con qualche approssimazione quella della "rivisitazione" del testo a pochi anni dalla sua esecuzione.

Questa omogeneità è perduta nelle scene distaccate, in cui si giustappongono plaghe di colori contrastanti e si incrociano segni discontinui che non costruiscono forme riconoscibili.

E' sempre difficile per un restauratore parlare di quanto un precedente intervento di restauro ha compromesso un'opera e tuttavia il restauratore è forse l'unico che può parlarne a ragion veduta, senza accenti polemici né intenti assolutori. La lunga esperienza maturata nel restauro di dipinti murali strappati o staccati in antico ci consente di affermare che è quasi impossibile distaccare un dipinto, anche perfettamente "a fresco" senza provocare qualche danno e che molto semplicemente lo stacco può dichiararsi ben riuscito se il danno è limitato. Non è casuale che oggi questo intervento sia considerato una sorta di ultima ratio, cui si consente solo di fronte a situazioni estreme, laddove sia stata verificata impossibile ogni diversa soluzione. Ma sul finire degli anni '60 del novecento si ricorreva ancora allo stacco con una certa disinvoltura, come ad operazione risolutiva in situazioni più o meno complesse; e la scelta, nel caso degli affreschi criptensi, era tra staccati e visibili o occultati da un soffitto che non poteva essere rimosso¹⁷. Ma certo lo stacco di un affresco ridipinto a secco è molto più complicato e pericoloso rispetto alla norma, giacché mette in campo problemi legati sia alla coesione dello strato a tempera che all'adesione tra questo e l'affresco sottostante. Ci si chiede quindi se e fino a che punto Crucianelli avesse compreso della presenza, dell'entità e della resistenza della pittura a secco, prima di effettuare le operazioni di stacco. Matthiae descrive con una certa cura le prime prove di pulitura sui dipinti dell'arco e contemporaneamente sul Mosè della *Trasformazione della Verga*, ma non sappiamo con certezza se queste operazioni furono condotte prima dello stacco; non sappiamo quindi se il bendaggio per lo stacco fu preceduto da prove di solubilità all'acqua degli strati superficiali¹⁸.

Nel recente restauro, avendo riportato a nudo l'intonaco duecentesco dal retro, possiamo affermare che le operazioni di stacco sono complessivamente ben eseguite: lo spessore è

abbastanza omogeneo e sono limitate sia come numero che come entità le zone di “strappo”, quelle cioè in cui si è conservato il solo strato pittorico e perduto l’intonaco; su queste Crucianelli è intervenuto con velatino di cotone e caseato prima di stuccarle dal retro.

L’unico difetto, piuttosto normale anch’esso, è la presenza di alcuni dislivelli sulla superficie, causati dal fratturarsi dell’intonaco per l’azione delle lance da stacco; bisogna dire che l’ubicazione dei dipinti deve aver creato non poche difficoltà agli operatori e la presenza dei travi e del cassettonato doveva limitare lo spazio per un libero e razionale uso degli scalpelli e delle lance.

La perdita in plaghe irregolari della seconda stesura pittorica deve a nostro avviso essere avvenuta durante la svelatura dei dipinti, cioè la rimozione delle tele applicate sul davanti per staccare. Questa operazione, dopo la costruzione dal retro dei nuovi supporti, non può eseguirsi che con abbondante acqua calda, una volta scelta per velare la colla animale; e una volta eliminata la tela occorre ancora rimuovere abbondanti residui di colla, operazioni a cui lo strato a tempera della seconda versione ha resistito per brani, in modo appunto irregolare a seconda degli spessori, della compattezza e dell’adesione agli strati sottostanti. In nessun punto della superficie abbiamo trovato una situazione che possa far pensare ad una rimozione intenzionale del secondo strato, legata ad una iniziale incomprensione della sua importanza storica, ad eccezione forse dell’*Uccisione dei Primogeniti*. Va infine dato atto che Crucianelli non ha in alcun modo nascosto lo stato finale delle pitture staccate: non abbiamo infatti trovato tracce di ritocco, ad eccezione di alcuni bordi di congiunzione tra i pannelli, stuccati a gesso.

I dipinti staccati raggiungono complessivamente la lunghezza di m 15,85 per cm 115,5 di altezza e risultano suddivisi in 14 sezioni; alcune scene (*L’uccisione dei primogeniti*, *La piaga della grandine*, *Il passaggio del Mar Rosso*) sono intere, le altre divise ciascuna in due porzioni; le cinque cornici delle finestrelle centinate sono su porzioni a sé stanti. Il ciclo così suddiviso era montato su pannelli in rete di ottone (maglia 2x2) fissata ad una cornice perimetrale in scatolare metallico, rinforzato da barre diagonali (fig.).

L’intonaco duecentesco, una volta assottigliato dal retro, è stato ancorato direttamente alla rete metallica con punti di gesso. Quindi, sempre operando dal retro, è stata stesa una malta a base di caseina e polvere di marmo che ingloba la rete ed è contenuta all’interno del telaio perimetrale. Le pitture, senza reintegrazione come già detto, avevano le lacune sia lungo i margini che all’interno stuccate leggermente “sottolivello” e tinteggiate in un tono chiaro, quasi bianco; gli spazi vuoti delle cinque monofore erano invece stuccati a livello e tinteggiati in grigio.

ALTRI INTERVENTI

Nel 1985 la presenza di problemi di adesione tra i due strati pittorici, segnalata dall’ispettrice Alma Maria Tantillo, condusse ad un intervento consolidamento e fissaggio della pellicola pittorica ad opera del personale interno della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma¹⁹.

Nel 1988 la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Lazio condusse lavori di consolidamento statico del soffitto cinquecentesco. In quell’occasione furono ritrovati nel sottotetto ulteriori resti frammentari degli affreschi medievali²⁰.

Nel 2000 (?) i dipinti sono stati esposti a Palazzo Venezia nella Mostra Urbano VIII²¹, ulteriore occasione per valutarne lo stato di leggibilità o se vogliamo di illeggibilità.

IL RESTAURO DEL 2005

Ad una prima ipotesi, relativa unicamente ad un diverso trattamento delle lacune che emergevano con il loro candore sul testo martoriato, si è poi sostituita quella di un restauro completo che riesaminasse e ridiscutesse in toto l'intervento precedente. I supporti avevano subito una deformazione e gli affreschi presentavano una accentuata convessità; la superficie mostrava sollevamenti di colore e diffusi sbiancamenti; la presentazione estetica era come già detto opinabile.

Una volta decisa, non senza dubbi e perplessità, l'applicazione di nuovi supporti più leggeri²², si è ridiscussa la cadenza dimensionale dei pannelli, cercando di eliminare le eccessive suddivisioni; le piccole cornici di monofora sono state riunificate alle scene contigue, riducendo da 14 a 8 il numero dei pannelli.

Per prima cosa sono stati eseguiti dei rilievi 1:1 dei dipinti e della loro posizione nei supporti; la superficie è stata protetta con garza di cotone applicata con una colla a base di cellulosa²³. I vecchi supporti sono stati smantellati mettendo in luce ed eliminando prima la rete metallica, poi rimuovendo meccanicamente la malta a caseina. L'intonaco originale è stato velato dal retro con velatino di cotone in doppio strato e caseato di calce. Una volta liberata la superficie dipinta dalla garza di protezione, con vapore caldo, i dipinti sono stati incollati sui nuovi supporti dotati di uno strato di intervento in sughero (il sughero è stato rimosso per far luogo alle finestrelle?).

Il trattamento delle lacune è stato variato come materiali ed aspetto secondo una gerarchia che aiutasse a mettere ordine nella lettura. Le grandi mancanze esterne ai frammenti sono state stuccate con una malta a base di grassello, inerti e resina acrilica in emulsione, riproponendo il sottolivello della presentazione antica; gli spazi vuoti delle finestre sono stati risolti con un sottolivello più pronunciato che segnasse lo spigolo anche dove mancava la fascia rossa di cornice²⁴.

Le soluzioni di continuità e le lacune interne alla figurazione sono state stuccate a livello con una malta di grassello, sabbia e polvere di marmo, rendendo la superficie più o meno liscia a seconda dello stato dell'originale circostante e della reintegrazione progettata.

Le scelte di reintegrazione erano in effetti le più complesse dovendo aiutare la lettura di immagini in cui si giustapponevano disordinatamente i toni contrastanti delle due stesure, l'intonaco in vista, le lacune stuccate. Diventava fondamentale identificare le due stesure e adottare un metodo di reintegrazione appropriato che le rispettasse in egual misura e le rendesse più leggibili.

Si è proceduto ad abbassare di tono ad acquarello tutte le zone di intonaco abraso, per costituire una base uniforme su cui i diversi frammenti potessero risaltare senza fastidi visivi; le piccole lacune sono state reintegrate a tono per ricucire le interruzioni di ognuna delle due stesure; le lacune più ampie sono state integrate a tratteggio e/o trattate ad intonaco abraso secondo la loro interpretabilità e lo stato dell'originale circostante.

I DATI RACCOLTI SULLE DUE STESURE

L'analisi ravvicinata e prolungata del testo, legata al restauro e finalizzata alla mappatura, ha permesso di identificare le campiture della seconda redazione pittorica, anche dove ridotte a pochi lacerti; con l'ausilio di una luce radente e di un occhio allenato si sono potute riconoscere le due stesure e le loro differenti caratteristiche. Qui si presenta gran parte del materiale raccolto sperando sia utile per poter analizzare e comprendere le singole scene e per dare parziale risposta agli interrogativi che gli studiosi di arte medievale si sono posti negli ultimi decenni.

In appendice si presentano i risultati delle misure di fluorescenza X condotte da P. Moiola e C. Seccaroni dell'ENEA, nel tentativo di caratterizzare la diversa tavolozza delle due stesure duecentesche e del rifacimento trecentesco. Si presenta anche l'unica sezione stratigrafica, analizzata dalla Dottoressa Maria Laura Santarelli.

Per ogni scena si fornisce, oltre alla descrizione in stretto rapporto al testo biblico, l'immagine fotografica dopo il restauro, il grafico con la localizzazione della seconda stesura e dei rifacimenti, uno schema in cui si segnalano i mutamenti nei colori tra prima e seconda versione, in modo da poterne verificare l'uso contrastante nei diversi elementi della composizione.

A conclusione si traggono alcune considerazioni generali sulla tecnica e sui modi della pittura delle due redazioni.

FASCE DI CORNICE

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE | RIFACIMENTO TRECENTESCO |
|-------------------|--------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| Fascia esterna | Rosso | Rosso scuro | |
| Fascia intermedia | Bianco con quadri rossi e neri | Bianco con croci lobate rosse e nere | Bianco con croci lobate rosse e blu |
| Fascia interna | Ocra e verde chiaro | Verde | |

La fascia bianca con croci lobate rosse e blu è l'unico elemento dei tre proposto come cornice della finestra gotica. La fascia interna è di difficile interpretazione nell'originale perché in alcune zone compare unicamente il fondo ocra, in altre un verde chiaro (terra verde) cui si sovrappone sempre il verde più deciso della ridipintura (cfr. in allegato). Il bianco dell'originale sarebbe bianco San Giovanni, quello della ripresa bianca.

L'unico altro elemento della decorazione sono gli spicchi giallo ocra al di sopra delle finestrelle che dovevano recare una profilatura bruna e all'interno.....

LA DISPUTA DEI MAGHI (ESODO 7,8 /13)

10 Dunque Mosè ed Aronne vennero dal Faraone, e fecero come il Signore aveva comandato. Ed Aronne gettò la sua bacchetta davanti al Faraone, e davanti ai suoi servitori; ed ella divenne un serpente. 11 Allora il Faraone chiamò i Savi e gl'incantatori. E i Magi di Egitto fecero anch'essi lo stesso con i loro incantesimi. 12 E ciascuno di essi gettò la sua bacchetta, ed esse divennero serpenti; ma la bacchetta di Aronne inghiottì le loro bacchette.

La scena è divisa in due settori: a sinistra Aronne e Mosè con in mano la bacchetta da cui scaturisce il serpente che divora i serpenti del mago egiziano; a destra il Faraone tra un mago con i due serpenti e un soldato; sullo sfondo un'alta costruzione. L'apertura della bifora ha comportato una ampia perdita al centro e la necessità, nel rifacimento ad affresco, di comprimere la composizione con risultati poco credibili.. La versione originale doveva ovviamente prevedere un secondo Mago, di cui resta una traccia minima al limite del rifacimento trecentesco. Tracce di una terza stesura anche ad una certa distanza dal nuovo intonaco fanno ipotizzare una parziale ridipintura sull'intera scena per accompagnarla al rifacimento.

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE | RIFACIMENTO TRECENTESCO |
|---------------------------------|-----------------|-------------------|-------------------------|
| <i>Aronne</i> : capelli e barba | Bianco e grigio | Verde e bianco | |
| Incarnato | Rosa e bianco | Verde | |
| Veste | Rosso rosa | Giallo | |
| Manto | Verde e bianco | Rosso | Bianco |
| <i>Mosè</i> : capelli | Ocra e bruno | | |
| Incarnato | Rosa e bianco | Verde e bianco | |
| Veste | Bianco e verde | Blu | |

| | | | |
|-------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|----------------|
| Manto | Rosso e viola | | Bianco rosato |
| <i>Mago</i> : capelli e barba | Bianco e grigio | Verde e nero | Bruno e bianco |
| Incarnato | Rosa e bianco | Verde e bianco | Ocra |
| Manto | Rosso | | Giallo |
| <i>Faraone</i> : corona | Bruno, ocra e bianco | | |
| Barba e capelli | Bruno | Verde | |
| Incarnato | Rosa e bianco | Verde e bianco | |
| Colletto | Bianco e azzurro | Rosso | |
| Veste | Bianco a quadri rossi | Azzurro | |
| Manto | Rosso e arancio | Rosso | |
| <i>Soldato</i> : armatura | Bianco e nero (a spina di pesce) | Verde e bianco (dec. a foglie) | |
| Architettura | Bianco, rosso, giallo e nero | Ocra e marrone | |

LA PIAGA DEL SANGUE (ESODO 7, 14/25)

20 E Mosè e Aronne fecero come il Signore aveva comandato, e Aronne alzò la bacchetta, e percosse le acque che erano nel fiume, al cospetto del faraone, e al cospetto dei suoi servitori; e tutte le acque, che erano nel fiume, furono tramutate in sangue.

Descrizione: Mosè alza la mano verso il fiume provocando il timore del Faraone, posto tra un soldato e un notabile

Differenze tra le stesure del colore

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE |
|-----------------------------------|----------------------------|-------------------------------|
| <i>Aureole</i> | Giallo | Giallo – rosato |
| <i>Aronne</i> : capelli e barba | Bianco e grigio | |
| Incarnati | Rosa | Rosa scuro |
| Veste | Rosa | Giallo |
| Manto | Rosso | Rosa, magenta |
| <i>Mosè</i> : capelli | Giallo e bruno | Bruno e nero |
| Incarnati | Rosa | Rosa scuro |
| Veste | Verde | Azzurro e bianco |
| Manto | Rosa e verde | Rosso |
| <i>Notabile</i> : barba e capelli | Grigio | Verde e bianco |
| Incarnati | Rosa chiaro | Rosa e verde |
| Manto | Rosa chiaro | Ocra |
| <i>Faraone</i> : incarnato | Rosa | |
| Colletto | | Ocra e marrone |
| Veste | Rosa e rosso, ocra e bruno | Azzurro e ocra (bordo manica) |
| Manto | Rosso | Rosso |

VIII PIAGA: LE LOCUSTE (ESODO 10, 4/20)

13 E Mosè stese la bacchetta sopra il paese d'Egitto; e il Signore fece venire un vento orientale sul paese per tutto quel giorno, e tutta quella notte; e, come fu mattina, il vento orientale aveva portato le locuste.

14 E le locuste salirono sopra tutto il paese di Egitto, e si posarono per tutte le contrade di Egitto, in grandissima moltitudine; avanti quelle non se ne furono, e dopo quelle on ne saranno giammai tali

Descrizione: Mosè, seguito da Aronne, tiene nella mano la bacchetta mentre tende la sinistra verso il Faraone; questo è nell'atto di coprirsi con il mantello mentre alcuni servitori, con dei flabelli, tentano di scacciare le locuste. Sullo sfondo le alte costruzioni di una città.

Differenze tra le stesure del colore

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE |
|---------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Aronne</i> : capelli e barba | Bianco e grigio | Verde |
| Incarnato | Rosa con bordi bruni | Bordi neri |
| Veste e manto | Ocra e bruno | Rosa – violetto |
| <i>Mosè</i> : aureola | Giallo | Ocra |
| Capelli | Giallo | Bruno e nero |
| Incarnati | Rosa | Bianco – orca |
| Veste | Verde e bianco | Blu |
| Manto | Rosa e rosso | |
| <i>1° servitore</i> : veste | Rosso | Verde |
| <i>3° servitore</i> : copricapo | Grigio – verde | Bianco |
| Incarnato | Rosa | Rosa chiaro |
| Veste | Giallo (sinistra) e rosso (destra) | Rosso (sinistra) e verde (destra) |
| <i>Faraone</i> : corona | Giallo, nero e bianco | Ocra |
| Capelli e barba | Grigio | Verde – bruno |
| Veste | Giallo e bruno | Blu |
| Manto | Rosso brillante | Rosso scuro |

L'architettura è articolata e variopinta nella prima versione mentre, nella seconda, una uniforme campitura bruno-ocra ne dilata le dimensioni in un unico caseggiato; viene ampliato l'arco alle spalle del Faraone (cfr. bozzetto di Ximenes); la costruzione di sinistra è interamente della prima versione.

La manica destra di Mosè è più ampia nella seconda stesura. Il flabello (II stesura) e il volto del secondo servitore presentano macchie nere dovute all'alterazione della biacca.

LA MORTE DEI PROGENITI (ESODO 11, 1/10; 12, 29/30)

29 E alla mezzanotte il Signore percosse tutti i primogeniti del paese d'Egitto, dal primogenito del Faraone, che sedeva sopra il suo trono, fino al primogenito del prigioniero che era nel carcere; ed anche tutti i primogeniti degli animali.

30 E il Faraone si levò di notte, egli, e tutti i suoi servitori, e tutti gli Egizi; e vi fu un gran grido in Egitto; e non vi era alcuna casa ove non vi fosse un morto.

Descrizione: il Faraone, scortato da un soldato, piange insieme ad un gruppo di madri la morte dei primogeniti. Sullo sfondo le alte costruzioni di una città.

Differenze tra le stesure di colore

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE |
|------------------------|---------------------|-------------------|
| <i>Madri</i> : capelli | Giallo e bruno | Bruno e nero |
| Incarnato | Rosa | |
| <i>Faraone</i> : veste | Bianco e rosso | Azzurro |
| <i>Soldato</i> : veste | Rosso – rosso scuro | Grigio |

La quantità di colore della seconda stesura è estremamente limitata sulle figure e molto frammentaria sulle architetture dove si presenta nei colori grigio, nero e bianco.

VII PIAGA: LA GRAGNIUOLA (ESODO 9, 18/25)

23 E Mosè stese la sua bacchetta verso il cielo; e il Signore fece tonare, e cader gragniuola; e il fuoco si avventava verso la terra; e il signore fece cadere gragniuola sopra il paese d'Egitto.

Descrizione: Mosè seguito da Aronne rompe con un'asta un globo da cui cade grandine. In questa scena sono presenti tracce di una terza stesura.

Differenze tra le stesure di colore

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE | RIFACIMENTO TRECENTESCO |
|-------------------------|--------------------|-------------------|-------------------------|
| <i>Aronne</i> : capelli | Grigio | Verde chiaro | Verde scuro |
| Incarnato | Rosa – arancio | Verde chiaro | Verde scuro |
| Veste | Bianco e blu | Ocra | |
| Manto | Giallo | Magenta e bianco | |
| <i>Mosè</i> : capelli | Bruno – ocra | Bruno – nero | |
| Incarnato | Rosa – arancio | Verde | Rosa |
| Veste | Verde | Azzurro e bianco | |
| Manto | Rosa – rosso scuro | Rosa e bianco | |
| <i>Grandine</i> | Bianco | Azzurro | |

La presenza di un terzo strato non indica necessariamente la presenza di una terza redazione pittorica; è possibile che la seconda versione del dipinto sia stata realizzata con campiture sovrapposte.

IL PASSAGGIO SUL MAR ROSSO (ESODO 14, 627/28)

27 Mosè dunque stese la sua mano sul mare; e, sul far della mattina, il mare ritornò al suo corso violento; e gli Egizi gli sfuggivano incontro ma il Signore li traboccò immezzo al mare.

28 E l'acque ritornarono, e coprirono i carri e i cavalieri di tutto l'esercito del Faraone, i quali erano entrati dentro al mare dietro agli Israeliti; e non scampò di loro neppur uno.

Descrizione: Aronne e Mosè, a sinistra della scena, osservano il Faraone a cavallo e quattro soldati armati, sorpresi dal richiudersi delle acque del Mar Rosso.

Differenze tra le stesure di colore

| ELEMENTO | PRIMA REDAZIONE | SECONDA REDAZIONE |
|------------------------------------|--|--|
| <i>Aronne</i> : capelli e barba | Grigio e bianco | |
| Incarnato | Rosa | |
| Veste | Blu e giallo, rosa e magenta? | |
| <i>Mosè</i> : capelli | Giallo | Bruno |
| Incarnato | Rosa | Rosa scuro |
| Veste | Bianca e blu | Blu |
| <i>Faraone</i> : corona e colletto | Giallo, bruno e bianco | Ocra |
| Veste | Blu | |
| Manto | Rosso | Rosso scuro |
| <i>Onde</i> | Strisce bianche, verdi e rosa | Velatura rosa |
| <i>Cavalli</i> | Grigio | Velatura rosa (cavallo in secondo piano) |
| <i>Armature dei soldati</i> | Fondo bianco e giallo con tratti neri a spina di pesce | Velatura grigia con punti neri, ad andamento casuale |

L'orecchio di Mosè, nella seconda versione, è spostato più in alto.

¹ Il primo invito ad un approfondimento tecnico sui dipinti di Grottaferrata si deve a Mara Nimmo (M. Nimmo, *Proposta per un esame storico-tecnico del ciclo di Grottaferrata*, in *Roma anno 1300*, Roma 1983, pp.289-291). Valentino Pace, avvalendosi delle osservazioni del restauratore Carlo Giantomassi, ha poi ampiamente descritto le due stesure esistenti e le loro differenze (cfr. V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel medioevo*, in *Fatti, patrimoni e uomini intorno all'abbazia di San Nilo nel Medioevo*, Grottaferrata 1988, pp.47-87)

² Cfr. S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo; i modelli*, Atti del convegno (Parma 1999), 2002, pp.615-630.

³ Nota Toesca

⁴ Nota E. Parlato

⁵ La conservazione dei due registri inferiori delle pitture è attestata da P. G. Sciommarì nelle sue *Note ed osservazioni storiche spettanti all'insigne Badia di Grottaferrata ed alla vita che si propone di S. Bartolomeo IV Abate*, Roma 1728: “e furono parte ritoccate le pitture che adornano d'intorno tutta la parte superiore della Chiesa: queste, benché siano poco stimabili per essere del secolo basso, riportano distintamente i Misteri della Vita di Cristo in due ordini, che ora si scoprono, ed in un altro, che per causa della proporzione fu ricoperto dalla soffitta, che anticamente non vi era.”

⁶ Un'accurata descrizione delle distruzioni si legge nel *Diario scritto da P. Filippo Vitale*: “Nel venerdì 7 giugno 1754 furono cominciati a fare li ponti di legname in questa chiesa antica di S. Maria di Grottaferrata a fine di colorire il soffitto, distruggere le antiche pitture delle parti superiori per farne alla moderna altri lavori di stucco. A,a,a, quanto patisce il mio interno, a, a, a!... Nel sabato 15 detto, furono buttate giù e distrutte le pitture delli dodici Profeti minori con il SS.mo Salvatore, ed altre che in detta facciata, ove la finestra rotonda antica di rimpetto all'Altare maggiore... Nel venerdì 14 detto, furono buttate giù senza riflessione ad uso d'iconoclasti (benché con fine diverso da quelli) tutte le immagini del parete dalla parte dell'Epistola, quali tolte apparirono gli archi delle finestre antiche,... Nel lunedì 17 detto, si diede principio a buttare, a guastare le altre pitture dalla parte dell'Evangelio, cioè quelle delli pilastri vicino all'Altare maggiore”.

⁷ Dalla Relazione della visita apostolica del Cardinal Mario Mattei, conservata nell'Archivio del Monastero, si evince che il soffitto fu riattato e poi nuovamente dipinto dai pittori Zecchini e Quatrini. In una lettera dell'8 maggio 1840 del pittore Angelo Quatrini sono elencate le operazioni del restauro e i loro costi; risulta che oltre al soffitto furono raschiate e ridipinte anche tutte le pareti della Chiesa.

⁸ Nota B. Fabjan

⁹ Nota 37 M. G.

¹⁰ Nota restauro? – misure?

¹¹ Nota M. Nimmo

¹² Il Matthiae afferma che il confronto con le foto dell'affresco dell'arco, scattate nel 1904, dimostrava che “dopo questa data vi era stato un intervento di incerta natura al quale spettavano alcuni completamenti e ridipinture, eseguite con varia tecnica. Proprio nel tentativo di rimuovere una larga ridipintura ad olio che interessava il primo e il secondo arcangelo del gruppo a sinistra della Trinità, si è avuto modo di fare una scoperta imprevedibile”. M. cit, p. 5.

¹³ Nota 41 M. G.

¹⁴ L'iniziale formazione da artista, piuttosto usuale per i restauratori della sua generazione, sfociò in giovane età nel campo del restauro, con una intensa esperienza di bottega. Si trovò ad operare lungo il crinale tra due scuole molto diverse: quella artigianale delle botteghe e quella scientifica promossa dagli insegnamenti brandiani, cui si adeguò mantenendo però un forte legame con la tradizione (Cfr. M. Mari, *Arnolfo Crucianelli in Restauratori e restauri in archivio*, Vol. I pp.)

¹⁵

¹⁶

¹⁷ Nota su Toesca??

¹⁸ In realtà poiché proprio su questo scomparto si è iniziato ad operare in questo recente restauro contemporaneamente all'arco e prima che ci si rendesse esatto conto del duplice intervento considerando i segni assai distaccati delle arcate sopraciliari, si eseguirono saggi che portarono alla scoperta dell'occhio situato più in alto, fatto dapprima interpretato come una variante, poi ricondotto al fenomeno del doppio intervento comune anche all'arco (Cfr. Matthiae, *Gli affreschi di Grottaferrata....* p. 9)

¹⁹ Nota 33 e 34 di M. G.

²⁰ Nota 35 di M. G. inserendo Ruggeri

²¹ Nota Strinati

²² Nota 44 di M. G.

²³ La leggera pulitura eseguita come prima operazione aveva dimostrato che i pigmenti della seconda stesura, e per il legante proprio e perché ampiamente consolidati con Paraloid, forse già da Crucianelli poi certamente dai restauratori della Soprintendenza, avevano una certa resistenza all'acqua che ha in effetti consentito la successiva svelatura; la colla scelta ha comunque una solubilità molto più immediata rispetto ad una colla da stacco, commisurata alla sua funzione di semplice protezione per operazioni da svolgere sul retro con l'affresco tenuto sempre in piano.

²⁴