

GALLERIA DI ALESSANDRO VII: SALA DI AUGUSTO RELAZIONE DI RESTAURO

DESCRIZIONE DELL'OPERA

La Sala del Trono, detta anche di Augusto, è un vasto ambiente rettangolare derivato dalla divisione in tre sale distinte, in epoca napoleonica, di un'unica grande galleria eretta da Sisto V e fatta decorare successivamente da Alessandro VII.

La decorazione voluta dal papa Chigi fu affidata a Pietro da Cortona, che ideò l'impianto complessivo e scelse un nutrito gruppo di pittori affinché eseguissero materialmente i dipinti della sala. Il progetto cortonesco prevedeva la realizzazione di una complessa architettura a monocromo, in cui si inserivano in alto i riquadri figurati, alternativamente rettangolari e ovali.

Negli anni 1812-13, nel corso dei lavori eseguiti per adattare il Quirinale alla nuova funzione di "palazzo imperiale", la galleria fu divisa in tre sale e sostanziali mutamenti furono apportati al ciclo decorativo cortonesco: l'architettura dipinta (forse all'epoca già degradata) fu completamente occultata, furono conservate le sole scene figurate e inseriti nuovi motivi decorativi tra l'una e l'altra, così da trasformare le pitture in una sorta di fregio continuo.

Successivamente, con il ritorno dei papi al Quirinale, ulteriori interventi modificarono parti della decorazione, con l'intento di rimuovere o di occultare quanto più manifestamente evocativo del breve passaggio della corte napoleonica.

Attualmente la sala presenta un fregio che corre lungo la parte alta del suo perimetro: nei lati lunghi i riquadri a carattere figurativo, due rettangolari di dimensione maggiore ed uno centrale più piccolo, sono intervallati da una decorazione monocroma a fondo oro con girali, motivi vegetali e figure alate. Le pareti corte, frutto della divisione ottocentesca, sono in gran parte occupate da due tele, poste in uno scasso del muro e racchiuse ai lati dalla decorazione a fondo oro. Sia le scene figurative che le tele sono contornate da cornici lignee a fasce bianche, con inseriti elementi intagliati e dorati, ovali intervallati da frecce e perle. Al colmo corre una fascia con un motivo monocromo a palmette, che sui lati corti, al di sopra delle tele, è dipinta non più sul muro, ma su una serie di tavolette di legno, poste l'una accanto all'altra a colmare lo spazio tra tela e soffitto.¹⁾

Scene figurate delle pareti lunghe

Giovanni Angelo Canini, 'Sacrificio di Isacco', 1656, affresco con finiture a secco, misure cm 280×720;

Lazzaro Baldi, 'L'uscita di Noè dall'Arca dopo il diluvio', 1656, affresco con finiture a secco ampliato nel 1812; misure dell'ovale prima dell'ampliamento cm 178×227;

Filippo Lauri, 'Gedeone sprema la rugiada dal vello', 1656, affresco con finiture a secco, ampliato nel 1812; misure dell'ovale prima dell'ampliamento cm 178×227;

Giovanni Paolo Schor, 'L'Arca di Noè', 1656, affresco con finiture a secco; misure cm 283×689;

Guillaume Courtois, 'La vittoria di Giosuè sugli Amorriti', 1656, affresco con finiture a secco, misure cm 267×723;

Francesco Murgia, 'Davide uccide Golia', 1657, affresco con finiture a secco, misure cm 271×715.

Le scene figurate sono intervallate dal fregio neoclassico:

Tommaso Minardi, Odoardo Nocchi, decorazione monocroma con motivi vegetali e figure alate, 1812 (successivamente rimaneggiate nel secolo XIX); dipinto murale a tempera su fondo a foglia oro applicata a missione.

Dipinti su tela delle pareti corte

Anonimo, 'Paesaggio con fontana', XIX secolo, dipinto a tempera su tela, misure cm 271×536,5;

Anonimo, 'Il ritrovamento di Mosè', XIX secolo, dipinto a tempera su tela, modificato nel XX secolo, misure cm 267×529. Si tratta di una tela in cui tutta la scena centrale del ritrovamento è stata eseguita (probabilmente all'inizio del nostro secolo) su un preesistente dipinto, occultando un candelabro a sette bracci.

DATI SULLA TECNICA DI ESECUZIONE E SUI MUTAMENTI APPORTATI

L'esecuzione di questo ciclo da parte di più pittori di varia formazione e con una manifesta autonomia all'interno del cantiere, mette a disposizione un ampio catalogo sui modi di condurre una pittura su muro alla metà del Seicento; i successivi interventi evidenziano come ad un medesimo fine, la decorazione di una superficie muraria, possano corrispondere tecniche e materiali assai diversi e quali profondi mutamenti fossero avvenuti nella pittura murale nell'arco di un secolo e mezzo.

Daremo una descrizione delle singole parti della decorazione della sala seguendo, per quanto possibile, visto l'intrecciarsi e il sovrapporsi dei vari elementi, un ordine cronologico.

Il ciclo cortonesco

Giovanni Angelo Canini, 'Sacrificio d'Isacco'.

L'intonaco pozzolanico è steso in un unico strato di spessore consistente, in otto giornate. Le stesure non sono particolarmente curate, soprattutto alla giunzione tra giornata e giornata. Il disegno della composizione è riportato da cartone con un'incisione spesso molto marcata, presente su gran parte della superficie. In più punti sono visibili gruppi di piccole impronte tondeggianti, con impressa alcune volte la trama di una tela, lasciate sull'intonaco probabilmente da un poggiamano.

La pellicola pittorica è piuttosto sottile, anche se la pittura, opaca e coprente, sembra condotta a calce; molti dei manti sono finiti a secco con stesure di colore a legante organico. Solo nella giornata all'estrema sinistra, con l'angioletto che conduce l'ariete sullo sfondo di alberi, le stesure di colore assumono maggiore spessore in corrispondenza delle fronde e del cielo.

Lazzaro Baldi, 'L'uscita di Noè dall'Arca dopo il diluvio'.

L'intonaco è costituito da una malta pozzolanica, stesa in strato unico in cinque giornate. Il disegno è riportato da cartone nelle figure dei cadaveri in primo piano, non compare invece in quelle di Noè e dei suoi familiari. Le linee principali di costruzione dell'arca sono condotte con incisioni dirette. Nella porzione d'intonaco al di sotto dell'arca ci sono incisioni da cartone, che disegnano corpi riversi, posti in secondo piano, e mai dipinti. Questo dato, letto in relazione all'andamento delle giornate, indica che il Baldi aveva inizialmente steso una porzione d'intonaco più ampia in cui era prevista un'arca di dimensioni più ridotte e delle figure riverse tra questa e i corpi in primo piano. La correzione è avvenuta asportando gran parte dell'intonaco corrispondente all'arca e lasciandone solo una piccola porzione in basso, senza peraltro dipingerla quanto vi era inciso.

L'ovale seicentesco è stato ampliato in forma rettangolare nel 1812, portando la dimensione in altezza a quella dei riquadri vicini: i rifacimenti sono dipinti a tempera su una preparazione a gesso e il tono, piuttosto scuro, della pittura ottocentesca doveva accordarsi alla cromia originale evidentemente già alterata.

Giovanni Paolo Schor, 'L'Arca di Noè'.

Il dipinto è eseguito su un intonaco a pozzolana, in spessore consistente, steso in tredici giornate; la superficie presenta in più punti un aspetto scabro, con evi-

denti segni di pennello, come se l'intonaco fosse stato lavorato con una pennellata di setola bagnata. In alcune zone, ad esempio accanto alle teste dei cavalli, sono ben visibili impronte di polpastrelli, forse dovute alla rischiacciatura di piccole crepe, comparse quando la malta era ancora abbastanza bagnata.

Per riportare il disegno sono stati impiegati cartoni unicamente per le figure umane, e non sempre la pittura segue fedelmente l'incisione. Risultano dipinti direttamente sia il paesaggio che le numerose figure, anche complesse, di animali. Incisioni dirette sono visibili sull'arca, ma soltanto nella costruzione dell'impalcatura, e sono state tracciate su una parte d'intonaco rischiacciato. Le stesure di colore hanno *ductus* e spessore diversi: alcune sono molto liquide, come le ombreggiature scure condotte su campiture più chiare, altre sono a corpo, con pennellate che ricordano la tecnica ad olio.

Guillaume Courtois, 'La vittoria di Giosuè sugli Amorriti'.

L'intonaco è, come per le altre scene, di malta pozzolanica, steso in un unico strato piuttosto spesso. Si individuano circa trentasette giornate,²⁾ di dimensione variabile ma mai molto grandi. Il loro andamento tiene solo in parte conto del disegno delle figure, tagliandole spesso in modo casuale; inoltre alcune porzioni di intonaco risultano giornate di correzione e altre quindi si devono leggere come residuo della giornata precedente, solo parzialmente asportata.

Il disegno non è riportato sempre allo stesso modo su tutta la superficie e dai segni rilevati si può ipotizzare che Courtois abbia fondamentalmente usato come traccia un bozzetto, ingrandendo a misura solo alcuni brani di questo su cartone, e disegnando direttamente sull'intonaco molte figure. In queste sono visibili in alcuni punti pennellate piuttosto liquide di colore rosso che definiscono il disegno. Su altre figure si rilevano invece delle sottili incisioni, poco profonde, con il margine a spigolo vivo: si tratta quindi di incisioni fatte direttamente sull'intonaco per individuare parti non altrimenti definite.

Nonostante l'intonaco sia steso in piccole porzioni il colore ha comunque un impasto a corpo, con stesure coprenti, in cui si evidenzia il *ductus* della pennellata. Stesure più liquide sono usate nel chiaroscuro, condotto sia a tratteggio che a puntinato, e in alcune ombreggiature scure su campiture chiare. In più parti della scena si trovano poi segni a sanguigna e a grafite, utilizzati o per disegnare su colore già asciutto, come in alcune delle lance sul cielo, o per rinforzare il colore a fresco, come in alcuni incarnati coperti di sangue.

Filippo Lauri, 'Gedeone sprema la rugiada dal vello'.

L'intonaco a base di malta pozzolanica è steso in quattro giornate e in un unico strato. Il disegno, riportato da cartone, interessa tutti gli elementi della com-

posizione, ma compare solo nelle due giornate intermedie raffiguranti Gedeone e il paesaggio con architetture sulla sinistra: vi si rileva un disegno molto dettagliato e riportato sull'intonaco con un'incisione piuttosto sottile.

Anche in questa scena il dipinto su muro è eseguito utilizzando impasti a calce e campiture con leganti organici che ricordano il passaggio da giornata a giornata. Per le ombreggiature non è utilizzato né il puntinato né il tratteggio.

Le campiture di colore sono in genere piuttosto sottili, con impasti a corpo più evidenti nella gamma dei bianchi utilizzati per i massimi chiari dei panneggi e dei corpi.

Come per il corrispondente ovale della parete di fronte, le dimensioni sono state mutate e la forma modificata nel 1812: l'ampliamento è stato eseguito con gli stessi materiali e la stessa tecnica di quello già descritto. Le ampie riprese visibili soprattutto sul fogliame sono sempre da attribuirsi a questo intervento.

Francesco Murgia, 'Davide uccide Golia'.

L'intonaco, sempre a calce e pozzalana, è steso in sedici giornate ed in strato unico. Le porzioni d'intonaco hanno andamento piuttosto irregolare e spesso non corrispondono al disegno definitivo. In almeno due stesure sembra che l'autore abbia modificato l'idea iniziale subito dopo aver preparato l'intonaco: la giornata su cui è dipinta la parte di cielo a destra del riquadro ha un contorno che suggerisce la forma di una montagna, come se il paesaggio dovesse occuparne più parte; la porzione d'intonaco posta sotto la figura di Davide, in cui si vede esattamente la sagoma di una lancia, fa invece pensare che la figura del vecchio dovesse essere spostata più a destra e più inclinata verso il basso.

Lungo il margine destro, le giornate si sovrappongono ad una striscia d'intonaco larga pochi centimetri e alta quanto l'affresco, su cui le campiture di colore proseguono senza soluzione di continuità. Il Murgia avrebbe quindi utilizzato un intonaco già esistente per ampliare di poco la sua scena. Il dato documenta che l'architettura cortonesca che fungeva da intelaiatura per l'intera decorazione era stata dipinta prima del riquadro con Davide e Golia.

Il disegno è riportato da cartone, ma non sull'intera superficie: è visibile in tutte le figure principali e solo qualche tratto sommario interessa quelle in secondo piano ed elementi del paesaggio. Alla sinistra di Davide c'è l'incisione del busto di un soldato con la lancia che poi non è stato dipinto, ma coperto con le spesse campiture del cielo.

La pittura è condotta con stesure di colore sovrapposte: spesso a strati piuttosto sottili, ma di consistenza polverosa, si aggiungono campiture a calce con molto corpo. Finiture a secco sono utilizzate diffusamente, soprattutto per raccordare parti del dipinto che hanno intonaci stesi in tempi diversi.

I dati tecnici rilevati documentano una non completa padronanza dell'autore nel condurre la pittura su muro, e anche se l'utilizzo di una tecnica mista era pratica corrente nel XVII secolo, ci sembra che il Murgia abbia tentato in corso d'opera una serie di semplificazioni della composizione, senza peraltro riuscire a raggiungere un risultato soddisfacente.

La decorazione di epoca napoleonica

Nell'intervento del 1812, che ha trasformato gli affreschi seicenteschi in un fregio che corre nella fascia alta della sala, sono state inserite: le decorazioni a fondo oro tra un riquadro e l'altro; quattro grandi tele, poi rimosse, due nelle nuove tramezzature e due per nascondere le scene raffiguranti 'Il sacrificio di Isacco' e 'Davide uccide Golia'; la fascia a palmette e le cornici lignee.

La decorazione a fondo oro ha una preparazione a gesso piuttosto sottile.⁵⁾ È ben visibile un disegno a pennello in nero bruno, che probabilmente riprende la traccia di uno spolvero. Loro in foglia è applicato su un mordente di colore rosso aranciato: la giunzione tra foglia e foglia è sempre molto accurata ed è visibile soltanto lungo i margini dei riquadri. Sono risparmiate con notevole precisione le zone dove era prevista la decorazione monocroma, soltanto alcuni viticci e le ombreggiature sono dipinti sopra alla foglia d'oro. Le parti monocrome sono a tempera, probabilmente a colla. Sulla doratura c'è un leggero strato di vernice di colore ambrato. Le ombre sono di un tono rosso intenso, piuttosto trasparenti ad imitare una velatura a lacca, ma sono state eseguite con pigmenti a legante resinoso.

La fascia a palmette è eseguita sempre a tempera, riportando il disegno seriale con delle mascherine. Le cornici lignee sono tutte preparate a gesso e dipinte a tempera nelle parti bianche, dorate con oro in foglia applicato a guazzo negli elementi ad intaglio.

Questa decorazione ha subito dei mutamenti al momento del rientro di Pio IX al Quirinale nel 1848: le quattro tele poste sui lati brevi e su due scene seicentesche furono rimosse e furono celati i simboli e le cifre dell'imperatore francese. Nei riquadri a fondo oro, le iniziali NL, tra le cornucopie in alto, sono celate da una croce dipinta a tempera con una tinta bianca assai dissimile dal resto della decorazione; i due girali al centro del riquadro hanno la parte terminale modificata con l'aggiunta di foglie e il fondo ridipinto con un colore bruno. Infine, proprio al di sotto dei girali, è inserito un viso decisamente sproporzionato, dipinto a tempera tra due ali che appartengono invece ad un'aquila, la cui figura si intravede a luce radente, ed è modificato anche parte del piumaggio.

È probabile che le due tele oggi presenti sui lati corti della sala siano state inserite in questo momento, in sostituzione di quelle napoleoniche di soggetto eroico.

I dipinti su tela inseriti nei lati corti della sala hanno come struttura di sostegno telai lignei con due traverse verticali. Il supporto è costituito da una tela piuttosto sottile, a tessitura fitta. La preparazione di colore bianco è di spessore assai ridotto. La pittura è eseguita a tempera, con stesure piuttosto liquide senza che si evidenzino l'andamento della pennellata.

DESCRIZIONE DELLO STATO DI CONSERVAZIONE

Le pareti lunghe della sala sono state interessate da movimenti della struttura che hanno provocato discontinuità della muratura, con la conseguente perdita di porzioni di intonaco e di pellicola pittorica. Le crepe di maggiore entità si localizzano al centro dei due riquadri seicenteschi raffiguranti 'L'Arca di Noè' e 'Il sacrificio di Isacco', collocati sulla parete esterna della sala, e nel mezzo della decorazione monocroma a fondo oro, posta sulla parete interna, tra le scene raffiguranti 'Gedeone sprema la rugiada dal vello' e 'La vittoria di Giosuè sugli Amorriti'. I movimenti della struttura muraria hanno poi provocato un evidente distacco tra la parete esterna e i due tramezzi ottocenteschi, distacco che ha interessato la decorazione di epoca napoleonica per l'intera altezza del fregio.

Tutte le crepe erano risarcite e le stuccature erano solidali con gli intonaci, pertanto la struttura muraria sembrerebbe essersi stabilizzata. Soltanto agli angoli con la parete esterna c'erano piccole mancanze dello stucco di restauro, da imputarsi probabilmente più alle caratteristiche tecnologiche del materiale che a movimenti strutturali.

Numerosi distacchi dell'intonaco si sono prodotti nelle vicinanze delle crepe e ampie "sacche" si sono formate ai quattro angoli. Per le caratteristiche di impasto e di posa in opera degli intonaci, stesi in spessore apprezzabile e in unico strato, la superficie degli affreschi presenta poi un evidente cretto, con minuti e diffusi distacchi, più accentuati alla giunzione fra giornate.

Evidenti infiltrazioni d'acqua dal tetto hanno causato gravi danni alle superfici dipinte, con forme di alterazione diverse secondo le caratteristiche dei materiali interessati. Numerosissimi sono i distacchi della pellicola pittorica, che sui dipinti ad affresco assumono la conformazione a "bolla", localizzandosi più spesso in corrispondenza delle stesure di colore sovrapposte: particolarmente gravi sulla scena raffigurante 'Davide uccide Golia', sono comunque presenti anche su tutte le altre. Le parti eseguite a tempera hanno invece sollevamenti a "scaglia", che interessano però anche lo strato preparatorio a gesso e sono localizzati soprattutto negli angoli. Molto compromessa la parte di fregio a fondo oro che si trova sulla parete esterna, alla sinistra del 'Sacrificio di Isacco': ai numerosissimi solleva-

menti si aggiungono infatti molte cadute di porzioni dello strato preparatorio.

La funzione di rappresentanza del palazzo ha di necessità comportato ripetuti interventi manutentivi, che spesso hanno causato successive alterazioni delle superfici. Così su tutti i dipinti seicenteschi si rintraccia la presenza di un protettivo organico, probabilmente una colla animale, steso in modo non uniforme con gocciolature e addensamenti nelle irregolarità della superficie, che ha offuscato la cromia originale. Riprese del colore, ridipinture, ritocchi eseguiti con i più diversi materiali, dal pastello a sostanze ormai irreversibili, risarciscono le cadute della pellicola pittorica o vanno a "rinforzare" campiture abrase e finiture a secco andate perdute.

Nei due riquadri raffiguranti 'Il sacrificio di Isacco' e 'Davide uccide Golia' compaiono lungo i margini, verticali nel primo, orizzontali nel secondo, una serie continua di fori ad intervalli regolari; sono i segni evidenti della chiodatura che doveva fissare le due tele neoclassiche. È probabile che proprio la presenza di queste tele a diretto contatto della superficie sia la causa dello stato di maggior degrado dei due affreschi: la pellicola pittorica vi risulta più abrasa, con perdite degli strati superficiali a secco e un complessivo impoverimento della materia.

Il fregio su fondo oro e la fascia a palmette che chiude in alto la decorazione delle pareti, eseguiti entrambi a tempera, presentano i danni maggiori della pellicola pittorica laddove è arrivata l'acqua infiltratasi dal soffitto. Le mancanze sono per lo più stuccate e ridipinte con colori a tempera fortemente alterati; molti ritocchi sono direttamente sull'originale e numerosissime gore e macchie interessano le parti monocrome. I fondi oro sono generalmente meglio conservati: hanno zone abrase e limitate cadute, a volte celate con porporina o ridorature, e solo nelle parti basse si trovano perdite più consistenti, stuccate e reintegrate.

I due dipinti su tela hanno ovviamente forme di alterazione diverse dai dipinti murali, presentano inoltre uno stato di conservazione assai dissimile l'uno dall'altro.

I telai lignei probabilmente fissi, la cui struttura è sicuramente troppo esile per le dimensioni dei dipinti, risultano fortemente deformati e non riescono a garantire il necessario tensionamento. Le tele di supporto sono pertanto molto rilassate, con evidenti deformazioni dovute alla scarsa funzionalità della struttura di sostegno. Nel 'Ritrovamento di Mosè' devono poi essere intervenuti fattori esterni di natura traumatica, che hanno provocato una lesione della tela, malamente risarcita con dello spago e poi stuccata.

La pellicola pittorica e la preparazione risultano piuttosto decoese, mentre i distacchi sono molto localizzati. Le deformazioni del supporto avrebbero potuto causare, in presenza di un sistema preparazione-pellicola pittorica di maggior spessore, gravissime perdite di originale che sono invece piuttosto contenute. Pesantissime ridipinture interessano poi gran parte del

cielo del 'Ritrovamento di Mosè' e piccoli ritocchi sono presenti sull'intera superficie di entrambi i dipinti.

Tutte le superfici hanno consistenti depositi di polveri coerenti e incoerenti, in alcune zone con una componente grassa, da mettersi in relazione con la presenza, proprio davanti alle finestre della sala, degli sbocchi di un impianto di aspirazione di locali adibiti a cucina.

Le cornici sono generalmente in buono stato: si rilevano in più punti piccole mancanze, sia del supporto ligneo, che dello strato preparatorio, che della doratura, mai di grave entità. Più estese le ridipinture sulle parti dipinte in bianco, soprattutto laddove si sono verificate le infiltrazioni d'acqua. In alcune zone ci sono numerosi fori da sfarfallamento di tarli, ma attualmente non è in atto nessun attacco di insetti xilofagi.

LE OPERAZIONI DI RESTAURO

L'intervento di restauro è stato eseguito avendo sempre come riferimento nell'operare due dati di partenza: la grande differenza dei manufatti, sia dal punto di vista tecnico che conservativo, e la necessità di rispettare la destinazione di rappresentanza del luogo. Così si è proceduto per gradi, con l'intento di non accentuare le già notevoli differenze tra parte e parte della decorazione.

Sono stati rimossi da tutte le superfici gli strati di polvere con pennellesse morbide e con spugne detergenti a secco, quindi a seconda della natura dei materiali si è completata la pulitura. Gli strati di fissativo presenti sugli affreschi sono stati asportati con una soluzione di carbonato d'ammonio a bassa concentrazione, applicata a pennello; su ritocchi e ridipinture la cui rimozione non comprometteva gli strati originali è stata utilizzata una soluzione a concentrazione maggiore, applicata a tampone. Laddove il fissativo ha profondamente imbibito la materia originale la sua asportazione è stata di necessità parziale.

Le parti dorate sono stati pulite con una miscela di acqua e alcool etilico puro, i depositi più consistenti o le riprese a porporina sono stati rimossi con una soluzione di sali inorganici. Per le parti eseguite a tempera si sono impiegati unicamente mezzi a secco o meccanici.

Un accurato fissaggio degli strati preparatori, della pellicola pittorica e delle dorature è stata eseguita utilizzando resine acriliche in emulsione a varia concentrazione; l'operazione è stata ripetuta più volte dove necessario poiché, a causa delle condizioni climatiche dell'ambiente, con valori molto elevati di temperatura e assai bassi di umidità relativa, i sollevamenti tendevano a riformarsi.

Gli intonaci sono stati consolidati con malte idrauliche di diverso tipo a seconda dell'entità dei distacchi. Infatti in alcune zone già interessate da movimenti

della muratura (ma anche per la presenza dei parati al di sotto della zona d'intervento) era impossibile controllare l'andamento delle infiltrazioni e si è reso necessario creare degli agganci e poi riempire con malte più leggere.

Le vecchie stuccature, di materiale non adeguato e debordanti sull'originale, sono state rimosse e le lacune sono state reintegrate: sugli affreschi con una malta a base di calce, sabbia e polvere di marmo, sulle tempere con un impasto a base di gesso e cellulosa.

La reintegrazione è stata eseguita in gran parte ad acquerello, a velatura nelle molte discontinuità di tono, nelle abrasioni e nelle cadute di colore, a tono o a tratteggio nelle stuccature, a seconda della grandezza delle mancanze. Nei dipinti a tempera e in alcune stesure a calce molto alterate (per esempio nei cieli) macchie scure, gore e tracce di sgocciolature sono state attenuate con pastelli gessosi a punta morbida.

I dipinti su tela hanno avuto un trattamento che, non essendo possibile intervenire sulla struttura di sostegno, ha mirato a ridare un minimo di elasticità e coesione al sistema tela-preparazione-pellicola pittorica. Dopo la pulitura a secco tutta la superficie è stata consolidata con una resina termoplastica, a bassissima concentrazione per evitare alterazioni del colore, ripetendo l'applicazione più volte, dove necessario; i sollevamenti della pellicola pittorica sono stati quindi fatti riaderire alla preparazione somministrando calore con un termocauter. Nel 'Ritrovamento di Mosè', per l'impossibilità di asportare le pesanti ridipinture senza danneggiare il colore originale, queste stesure sono state raccordate con il resto del dipinto utilizzando pigmenti in polvere legati con carbossimetilcellulosa. La grande stuccatura che risarciva una mancanza del supporto è stata rimossa e reintegrata nuovamente a gesso.

Le cornici sono state accuratamente spolverate; i depositi più tenaci, presenti sulle parti dorate, sono stati eliminati con una miscela di acqua e alcool etilico puro e si sono rimosse le ridipinture dalle fasce bianche. Fessurazioni del legno ed elementi ad intaglio staccati sono stati riadesi con una resina vinilica. Piccole mancanze sono state risarcite con una pasta di legno e reintegrate con oro in polvere a legante acrilico o colori a gouache.¹⁾

CINZIA SILVESTRI

Direzione dei Lavori: dott.ssa Angela Negro, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma e del Lazio. Restauro: CBC Conservazione Beni Culturali, Roma. Periodo dell'intervento: giugno-novembre 1998. Documentazione fotografica: Pasquale Rizzi, Roma.

1) Dai documenti relativi ai lavori eseguiti in epoca napoleonica, sappiamo che le tele furono inserite per ultime e uno scasso di dimensioni maggiori rispetto al dipinto ha sicuramente facilitato il loro montaggio: l'utilizzo delle tavolette di

legno ha reso possibile tamponare la parte vuota rimasta, in modo rapido e senza rischiare di sporcare la tela sottostante.

2) Le giunzioni ben schiacciate e il corpo della pittura non sempre permettono di individuare l'esatto andamento dei giunti.

3) Il piano della decorazione non sembra essere rilevato rispetto a quello degli affreschi; in corrispondenza di cadute della preparazione in gesso, non è stata rilevata nessuna traccia dell'architettura seicentesca preesistente; l'intonaco pozzolanico visibile risulta liscio e in buono stato.

4) I materiali impiegati sono:

- soluzioni per la pulitura: carbonato d'ammonio in acqua 30 gr/lit e 80 gr/lit; sale bisodico e tetrasodico dell'acido eti-

lendiamminotetracetico in rapporto tale da avere pH neutro; acqua e alcool etilico puro 1:1;

- detergenti a secco: spugne Wishab, tipo morbido; matite con punta di gomma per grafite;

- resine per fissaggio e consolidamento: Primal AC33 dal 2,5% al 10% in acqua e alcool puro; Plexisol P550-40 TB al 3% in benzina rettificata;

- malte idrauliche: Ledan Tb1; Ledan SM 02; Microlite;

- malte e impasti per stuccatura: grassello di calce e inerti in rapporto 1:3; Polyfilla; Plasmolegno;

- colori: acquerelli Winsor & Newton; gouache Schmincke; pastelli Carbothello; oro a legante acrilico Lukas; pigmenti in polvere Maimeri.