

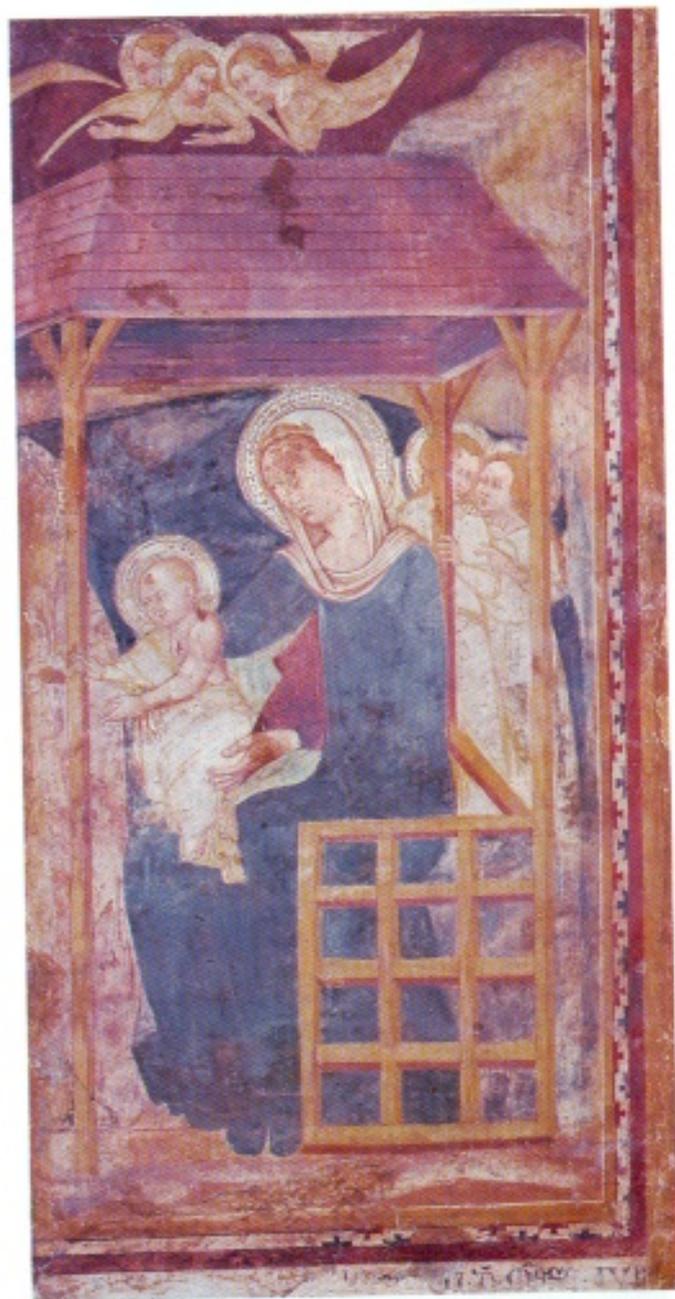
ESPERIENZE OPERATIVE SU STRAPPI E STACCHI ESEGUITI IN UMBRIA TRA XIX E XX SECOLO

Il restauratore che interviene su opere d'arte già sottoposte a restauro è certamente in una posizione privilegiata per verificare quanto di ciò che rileva può ricondursi, in modo più o meno stringente, agli insegnamenti del Secco Suardo; assai spesso peraltro è proprio la lettura del suo *Manuale* che lo aiuta ad interpretare forme di alterazione e a comprendere vicende di restauro altrimenti non ricostruibili. Il presente contributo tratta in particolare di dipinti murali staccati o strappati, e si basa sulla esperienza diretta, non tanto di stacco o strappo, quanto di restauro di affreschi trasportati in antico, maturata all'interno della C.B.C. (Conservazione Beni Culturali).

Il gruppo più ampio di opere di questo tipo su cui siamo intervenuti è costituito da ventidue affreschi della Galleria Nazionale dell'Umbria.¹⁾ I relativi trasporti si situano in un arco di tempo che va dalla metà del XIX secolo, prima dunque della pubblicazione del *Manuale*, agli anni '30 del XX. Sono interventi che non sembrano rispondere ad una politica di stacchi indiscriminati; va chiarito infatti che si tratta nella quasi totalità di trasporti di opere, provenienti da chiese perugine, altrimenti votate alla distruzione, per l'abbandono o la vera e propria rovina delle chiese stesse: San Francesco a Monteripido demolita intorno al 1858-60, San Nicolò in Porta Eburnea demolita nel 1878 per far posto ad un carcere, la chiesa e il monastero di Santa Giuliana, concessi dopo l'Unità d'Italia al Ministero della Difesa, Santa Elisabetta alla Conca, oggetto di una lenta rovina dal 1875 al primo decennio del Novecento, infine la chiesa di San Francesco al Prato che subì reiterati crolli e ricostruzioni. Tutti questi dipinti poi, variamente conservati, sia esposti che nei depositi, ebbero un intervento di restauro o di semplice revisione, eseguito dal Fumi o dal Gregorietti nel 1954, in vista del riordino e della riapertura della Galleria curati da Francesco Santi.

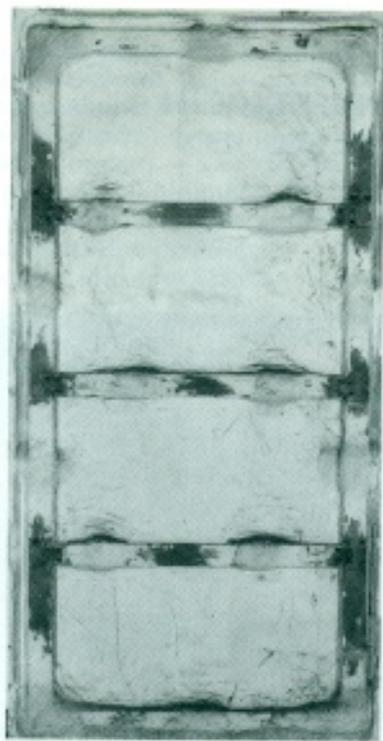
I trasporti più antichi sono senza dubbio i più interessanti per capire come si operava negli anni immediatamente precedenti l'uscita del *Manuale*, in un settore cruciale della trattatistica del Secco Suardo.

Lo stacco più antico su cui siamo intervenuti raffigura una 'Madonna col Bambino' (fig. 1)*, frammento di una più grande Adorazione dei Magi. Nella documentazione riportata dal Santi il dipinto, citato corretta-



1 - TARDO SEGUACE DI SIMONE MARTINI:
MADONNA COL BAMBINO
(FRAMMENTO DI UN'ADORAZIONE DEI MAGI)
PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988 (INV. N. 994)

* Le opere riprodotte nelle foto si trovano tutte presso la Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia.



2 - IL SUPPORTO DELLA MADONNA COL BAMBINO PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988

mente come «affresco staccato e trasportato su massello di gesso», è poi descritto nel testo della scheda come uno stacco eseguito a massello: l'affresco sarebbe infatti stato segato con una porzione di muro, a causa di un crollo nell'aula di San Francesco al Prato, e collocato nella nuova aula barocca della chiesa. Assegnato poi alla Pinacoteca nelle demansioni del 1863, vi fu in realtà trasferito solo nel 1935, quando fu restaurato da Lanciotto Fumi.²¹ Dovremmo quindi immaginare che sia avvenuto in questo intervento novecentesco il trasferimento del solo intonaco su un supporto in gesso. Tuttavia il supporto in questione è molto diverso e più rudimentale rispetto a quelli a noi noti eseguiti dal Fumi tra il '31 e il '33, e ciò mi porta a ritenerlo più antico, se non addirittura coevo allo stacco. Si tratta di vari strati di gesso da presa che inglobano, a contatto con l'intonaco originale, una tela grossolana a trama larga. Il gesso è via via colato dentro una controforma così da ottenere bordi regolari di notevole spessore; all'interno di questi è poi inserito un telaio ligneo ancorato con stoppa bagnata nel gesso (fig. 2).

Tutti gli altri dipinti esaminati, il cui trasporto risale all'Ottocento, sono invece strappi del solo colore, montati su tela.²² Tra questi vi sono alcuni esempi calzanti di una tecnica ancora ampiamente sperimentale, di un periodo in cui tutti si facevano un punto d'onore di «mantenere il più rigoroso segreto» sui loro metodi e in particolare sui mastici e glutini solidissimi che utilizzavano per lo strappo e per l'intelaggio, come appunto lamenta il Secco Suardo.

Il dipinto raffigurante 'Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Antonio Abate' (fig. 3), fu strappato in un momento imprecisato, prima del 1863, dalla chiesa di San Sebastiano in Papiano, e fu trasferito in Galleria solo nel 1924.²³ Il frammento, di poco più di 1 mq, probabilmente parte di una più ampia composizione, fu strappato con una colla forte e montato sulla tela definitiva con una colla analoga se non identica. A prescindere dalla riuscita delle operazioni di strappo, è quindi evidente che la rimozione degli intelaggi deve esser stata operazione da far tremare i polsi, a testimoniare quanto giustamente il Secco Suardo sottolineasse l'importanza della diversa solubilità delle colle usate per lo strappo e per il montaggio su tela: «La prima dev'essere solubile nell'acqua affinché si possa con facilità ammolliare allorché devesi ritogliere dalla pittura quella tela che vi si applicò per poterla strappar dal muro: l'altra invece deve essere insolubile nell'acqua acciò non si ammolisca allorquando staccasi la tela interinale».²⁴

L'intera superficie era in effetti coperta da uno strato disomogeneo di colla che evidentemente non si era riusciti a rimuovere; inoltre in più punti era visibile l'impronta di una tela sottile a trama fitta, che ha strappato minutamente il colore. Va poi detto che, anche dopo le nostre cure pietose, il dipinto non ha del tutto riacquisito un aspetto da affresco: il supporto su cui è montato, costituito da colla cervione e tela, di tono bruno caldo, traspare nelle numerose lacune e anche attraverso la pellicola pittorica, laddove più impoverita dallo strappo, falsandone irrimediabilmente i toni.

Risale al 1862 il trasporto del 'Martirio di Santa Giuliana' dall'omonimo monastero.²⁵ In questo caso sul retro della pellicola pittorica, dopo lo strappo, è stata stesa a pennello una sorta di imprimitura a base principalmente di gesso e colla, prima di applicarvi la tela definitiva; il sistema sembrerebbe simile a quello descritto pochi anni dopo dal Forni, che prevede appunto per lo strappo la stesura di uno strato di stucco a base di gesso da doratore e colla di pesce prima dell'applicazione della tela di supporto.²⁶ Durante il nostro intervento (fig. 4), sotto ad uno strato compatto di fissativi alterati, ridipinture e residui di colla, è comparsa una superficie molto compromessa, in particolare in alcune campiture come la veste della Santa, rossa in origine, dove è in vista quasi ovunque lo strato di gesso. Anche se è ovviamente impossibile ricostruire la dinamica del danno, attribuendo con certezza la rovina di queste campiture allo strappo o alle successive operazioni di svelatura, può essere utile sottolineare che hanno resistito abbastanza bene tutte le campiture a base di terre, in genere più sottili e meglio carbonatate rispetto alle altre. L'altro dato cui vale la pena di accennare è che ci troviamo di fronte, come nel caso precedente, ad uno strappo che non rispetta le caratteristiche spaziali del dipinto: nella scheda del Catalogo il Santi riporta la notizia che sulla sinistra «una porzione di circa 15 centimetri di larghezza fu erroneamente lasciata sul muro nel distacco dell'affresco»; ma anche senza quell'errore si sarebbe comunque negata la

forma centinata originaria, che il frammento di cornice visibile in alto a destra documenta.

Il quarto esempio è l'Adorazione dei pastori' del Perugino, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Monteripido (fig. 5). Già descritto in cattive condizioni nelle testimonianze del Settecento, nel 1839 il pittore Giovanni Sanguinetti, nel consigliarne il consolidamento e il restauro, ne descrive accuratamente i guasti, che in parte collimano con quelli attuali. Nel 1856 viene strappato dal pittore Pampaglino, per incarico diretto dei Frati senza il permesso delle autorità competenti. Demaniato nel 1863 e trasferito nella Pinacoteca, fu restaurato prima dal Mariani (1873) e poi da Lanciotto Fumi nel 1954.⁹⁾ Lo strappo, come poi tutti gli altri esaminati, risulta eseguito già con modalità analoghe a quelle descritte dal Secco Suardo, cioè strappato con colla forte e montato sulla tela definitiva con un mastice a base di calce e caseina.⁹⁾ Rispetto agli esempi precedenti il tono dell'affresco, malgrado la consunzione della pellicola pittorica, è risultato assai più facilmente recuperabile, una volta rimossi gli abbondanti residui di colla e di vari fissativi e ritocchi.

Questo strappo rispondeva perfettamente ad un altro requisito ritenuto fondamentale dal Secco Suardo e cioè la leggerezza e flessibilità «essendo la leggerezza e la pieghevolezza qualità preziosissime».¹⁰⁾ In effetti lo strappo, di dimensioni considerevoli (cm 246 di altezza, 356 di base), fu inizialmente montato su una unica tela applicata su un telaio molto esile, irrigidito solo da una doppia crociera.

Il dipinto, libero sul telaio, ha subito in realtà gravi danni con deformazioni, sollevamenti e cadute di colore in corrispondenza delle traverse e del perimetro interno del telaio. Nel 1954 Lanciotto Fumi aggiunse un secondo strato di tela, sempre a caseato, e irrigidì il telaio con una fitta struttura reticolare in legno, ancorata al supporto con una serie di ritagli di tela a cavaliere (fig. 6).

Tutti i sedici strappi da noi esaminati avevano in origine caratteristiche analoghe, di flessibilità e leggerezza dei sistemi, rivelatesi più o meno inadeguate a seconda delle dimensioni dei dipinti. Nel 1954 tutti hanno avuto un analogo intervento di irrigidimento, che si inserisce assai bene in quella evoluzione teorica che ha poi condotto alla scelta di supporti rigidi per tutti i trasporti di dipinti murali, strappi o stacchi che siano. In alcuni casi fu aggiunta una seconda tela, in altri ci si limitò ad applicare le bande di stoffa per ancorare le numerose traverse; in qualche caso proprio questi ritagli hanno causato nuove tensioni e deformazioni del dipinto.

Molto simile al precedente è il sistema di irrigidimento di un altro strappo eseguito prima del 1878 nel Monastero di Santa Giuliana: si tratta di una grande lunetta, strappata in due settori raffiguranti sulla sinistra il 'Presepio' sulla destra l'Adorazione dei Magi' (figg. 7-9).¹¹⁾

4 - PITTORE UMBRO DELLA SECONDA METÀ DEL '500: MARTIRIO DI SANTA GIULIANA, DURANTE LA PULITURA (INV. N. 48)



5 - PITTORE PERUGINO DELLA METÀ DEL '500: SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA E SANT'ANTONIO ABATE PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988 (INV. N. 1058)





5 - PIETRO VANNUCCI DETTO IL PERUGINO:
ADORAZIONE DEI PASTORI DOPO IL RESTAURO DEL 1989 (INV. N. 358)

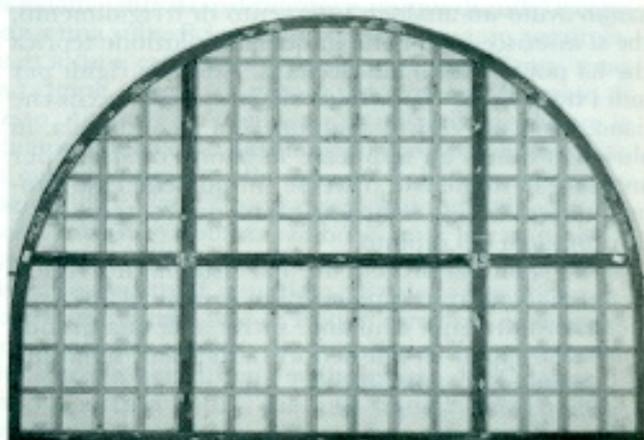
Anche in questo caso le operazioni di pulitura hanno messo in luce diversi danni subiti dalla pellicola pittorica, sia precedenti che relativi allo strappo (fig. 9). Il dipinto è stato per un certo periodo coperto da una imbiancatura, di cui restavano tracce minuite, e alcune abrasioni possono imputarsi alla rimozione meccanica dello scialbo.¹²⁷ Ma la lunga e frastagliata lacuna che attraversa quasi in verticale le mura della città turrita sulla sinistra mi sembra possa essere relativa allo strappo, che non sempre è operazione che «si compia da sé stessa, tanto è cosa facile e semplice ...»;¹³⁰ qui la pellicola pittorica avrebbe opposto maggior resistenza e la tela si è malamente piegata, provocando la perdita di materiale.

Altri danni sono chiaramente relativi alla rimozione delle tele: le mancanze minutissime disegnano infatti chiaramente la trama fitta della tela da strappo. Anche qui sono indicative l'attenzione e la cura con cui il Secco Suardo descrive le operazioni nel capitolo *Toglimento dell'intelaggio*, chiarendo che la colla forte è assai difficile da sciogliere, raccomandando di tenere l'acqua sempre ben bollente, mettendo in guardia dall'alzare mai la tela: descrizione chiaramente derivata da esperienza diretta.¹⁴⁰

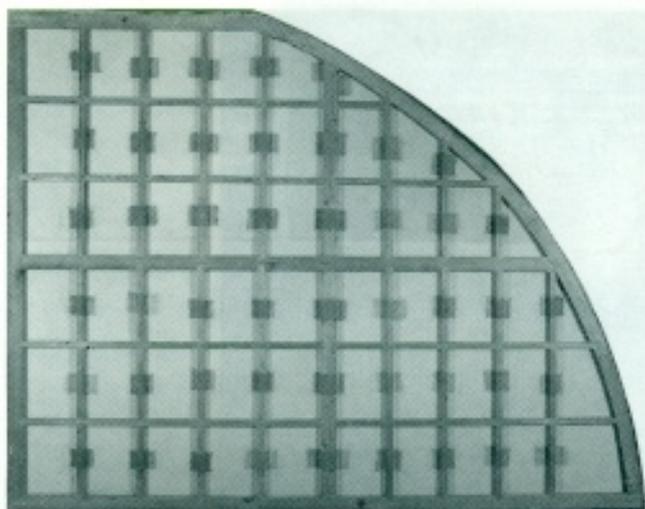
Nel 1878 il Mariani strappa due affreschi attribuiti a Fiorenzo di Lorenzo nella chiesa di San Giorgio dei Tessitori, già San Nicolò in Porta Eburnea, destinata alla demolizione.¹⁵¹

Il 'Presepio' (fig. 10) è un dipinto in cui a mio avviso l'impovertimento della pellicola pittorica può in

gran parte attribuirsi allo strappo. Esso rientrava infatti perfettamente tra quei casi di «freschi ripassati a secco» per i quali, dovendosi operare lo strappo, il Secco Suardo consiglia saggiamente di «renderne edotto il committente, affinché non vengano imputate a te quelle mancanze o stonature che per avventura potessero essere prodotte dal togliimento di quei ritocchi».¹⁶⁰ Il cielo, preparato a fresco in un tono grigio già modulato dal chiaroscuro, era trattato a secco con azzurrine; su questo strato erano poi delineati con



6 - IL SUPPORTO DELL'ADORAZIONE DEI PASTORI
PRIMA DELL'INTERVENTO



7 - PITTORE PERUGINO DELLA SECONDA METÀ DEL '300:
IL PRESEPIO (IL SUPPORTO PRIMA DELL'INTERVENTO)



9 - PITTORE PERUGINO DELLA SECONDA METÀ DEL '300:
IL PRESEPIO, PRIMA DELL'INTERVENTO DI REINTEGRAZIONE

lumeggiature bianche e velature nere la colomba dello Spirito Santo e le due figure di angeli, ormai apprezzabili "in negativo" per la perdita totale dell'azzurrite; la veste del San Giuseppe, campita a fresco con ocra, doveva essere condotta in verde a secco. Un dipinto murale dunque, su cui il Secco Suardo avrebbe considerato "inammissibile" l'uso dell'acqua, salvo appunto «allorquando trattasi di staccarli dal muro e riportarli sulla tela, perché quella operazione esige lavature; ed è quindi minor male avere un dipinto alquanto guasto, che non averne alcuno»¹⁷⁾

come appunto deve aver pensato il Mariani, o il suo committente, nel 1878.

Oltre alla perdita di stesure cromatiche a secco per i lavaggi, si rileva un altro danno, caratteristico degli strappi, che chiamerei di "confusione stratigrafica". Il manto della Vergine, preparato a fresco in un tono grigio scuro senza notazioni chiaroscurali e poi campito con azzurrite, era ridotto ad uno strano puzzle in cui erano casualmente accostati: parti di solo grigio di base, frammenti miracolosamente conservati di azzurrite su grigio, parti in cui si è strappato solo lo strato



8 - PITTORE PERUGINO DELLA SECONDA METÀ DEL '300:
IL PRESEPIO DOPO IL RESTAURO DEL 1986 (INV. N. 52)



10 - FIORENZO DI LORENZO: IL PRESEPIO DOPO IL RESTAURO DEL 1989
(INV. N. 434)

superficiale azzurro, più o meno trasparente secondo lo spessore, lacune antiche in cui lo strappo ha conservato uno straterello di intonaco originale, lacune infine in cui compare il supporto di caseato e tela. Una situazione così confusa da rendere assai laboriosa la restituzione di una sia pur minima continuità di lettura.

Assai più consistente è la materia pittorica dello 'Sposalizio mistico di Santa Caterina' (fig. 11), anche se del manto della Vergine si conserva esclusivamente il grigio scuro campito a fresco e sono perdute le lamine metalliche della spada e della damascatura che arricchiva il fondo. Nell'intervento recente si è scelto di ampliare le dimensioni dei supporti rigidi rispetto a quelle iniziali degli strappi, uniformando almeno l'altezza dei due affreschi, in modo da poter allineare i partiti decorativi delle architravi e sottolineare così l'appartenenza dei dipinti ad un ciclo decorativo la cui ideazione è unitaria. È infatti evidente che uno dei problemi più gravi dei dipinti, strappati o staccati che

siano, è proprio la perdita della loro qualificazione spaziale.

Ne troviamo un esempio abbastanza raccapricciante in due stacchi eseguiti nel 1904, dall'assistente Domenico Brizi, nella chiesa di Santa Elisabetta alla Conca.¹⁰

Si trattava di una serie di Santi ai lati della Vergine col Bambino, disposti entro una galleria di arcate ogivali. La decorazione è stata staccata in due frammenti e poi ampiamente ritoccata: le figure lacunose sono state reintegrate nel 1954 dal Gregorietti con una sorta di tratteggio tra lo sfumato e il sottotono (figg. 12 e 13).

Le dimensioni dei due stacchi, e dei relativi supporti, sono dettate unicamente dall'entità dei frammenti con il rischio evidente che si perdesse anche la memoria del loro essere parte di un'unica decorazione.

Una giustificata preoccupazione in tal senso trapela dalle scritte apposte dall'estrattista sul retro dei due supporti. Nel primo: «staccato dalla parete / di fronte all'ingresso, nella / chiesa diruta di S. Elisabetta / era coperto



11 - FIORENZO DI LORENZO: SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA DOPO IL RESTAURO (INV. N. 177)

di bianco e di in / tonaco. Questo forma tutto un / quadro con l'altro che vi sono / 3 santi grandi al vero / 8bre 1904». Nel secondo: «Xbre 1904 / staccato dalla parete di fronte all'ingresso dalla chiesa / diruta di S. Elisabetta in Perugia. Era coperto di / bianco e d'intonaco. È tutto un quadro con l'altro che vi / la Madonna senza testa e due figure / Domenico Brizi di Assisi staccò».

Il supporto novecentesco è costituito da un telaio ligneo con una traversa, cui è fissata una fitta rete di rame inglobata nel gesso a pronta presa a diretto contatto dell'intonaco. Questo supporto corrisponde alle indicazioni del Forni e di altri autori, nell'uso di un incanniccato fisso sul piano di un telaio, non vi corrisponde però nell'uso del gesso.¹⁹¹

Lo stesso Domenico Brizi nella stessa chiesa strappa invece un frammento raffigurante il 'Volto di Cristo, San Paolo e Santa Elisabetta d'Ungheria' (figg. 14 e 15),¹⁹² con esiti non felicissimi; certo non deve avergli giovato strappare nel mese di dicembre, data come al solito riportata sul retro, giacché «in via ordi-

naria queste operazioni non si fanno che nella mite stagione».¹⁹¹

La pellicola pittorica, già gravemente abrasa per l'energica rimozione meccanica di uno scialbo, si è strappata solo parzialmente e in alcune zone è ridotta ad un velo; l'intelaggio a caseato di calce, proprio per l'esiguità di spessore dello strato pittorico, ha causato una serie di irregolarità superficiali dovute all'emergere della trama, e in alcuni punti grinze e pieghe.¹⁹²

La scelta dello strappo anziché dello stacco potrebbe in questo caso derivare dal fatto che ci si trovava di fronte ad una serie di frammenti sovrapposti l'uno all'altro, come è testimoniato dalla scritta apposta dal Brizi sul retro¹⁹³ e dalla presenza di spicchettature, operate per far aderire un nuovo intonaco. Mi sembra infatti di poter dire che per Domenico Brizi, che in quanto allievo del Cavalier Botti avrebbe dovuto avere semmai una preferenza per lo stacco, la scelta del metodo di trasporto non rispondeva già più a convinzioni di principio, ma dipendeva dalle condizioni oggettive del dipinto.



12 - PITTORE PERUGINO DELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO: SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA, SAN GIOVANNI EVANGELISTA, MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988 (INV. N. 700)



13 - PITTORE PERUGINO DELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO:
SANTO APOSTOLO, SANT'ANTONIO ABATE, SAN NICOLA DA TOLENTINO
PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988 (INV. N. 705)



14 - PITTORE PERUGINO DELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO:
VOLTO DI CRISTO ED I SANTI PAOLO ED ELISABETTA D'UNGHERIA
PRIMA DEL RESTAURO DEL 1988 (INV. N. 712)



15 - PITTORE PERUGINO DELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO: VOLTO
DI CRISTO ED I SANTI PAOLO ED ELISABETTA D'UNGHERIA, DURANTE LA PULITURA

La 'Crocefissione', attribuita a Mariano di Ser Austerio (fig. 16), strappata sempre dal Brizi nel 1902 nella Confraternita di Santa Maria Novella in Porta Sant'Angelo,²⁰ è un buon esempio di uno strappo "obbligato": in un dipinto centinato, che doveva essere inserito in una campata, ci sono in genere barriere architettoniche come la volta e le lesene, che impediscono sia il lavoro con scalpelli o lance dai lati, che lo stesso montaggio di un regolo cui assicurare in alto l'intelaggio, per sostenere il dipinto durante le opera-

zioni di stacco. Si tratta di uno strappo molto ben riuscito, in cui sono leggibili tutte le incisioni da cartone e le sovrapposizioni delle giornate; si sono conservate le pastiglie dorate delle aureole e in genere uno strato consistente di colore; fanno eccezione le campiture del manto della Vergine e della targa alla base della croce, in cui come al solito è perduta l'azzurrite data a secco.

L'ultimo esempio è una 'Crocefissione' a monocromo di Lorenzo Salimbeni (fig. 18) staccata da Lanciotto Fumi e Giuseppe Colarieti Tosti nel 1931.²⁰

2) F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria, I, Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969, p. 86.

3) Ritengo utile dare qui alcuni dati riassuntivi, pur consapevole della scarsissima validità statistica di un campione così limitato. Dei ventidue dipinti esaminati, dieci trasporti risalgono all'Ottocento, undici si situano tra il 1902 e il 1933; per uno strappo infine, non inventariato, è stato impossibile ricostruire la vicenda; la prevalenza di strappi è nettissima (nove a uno) tra i trasporti ottocenteschi, meno tra quelli novecenteschi, in cui troviamo sei strappi e cinque stacchi; tutti gli stacchi sono montati su supporti in gesso.

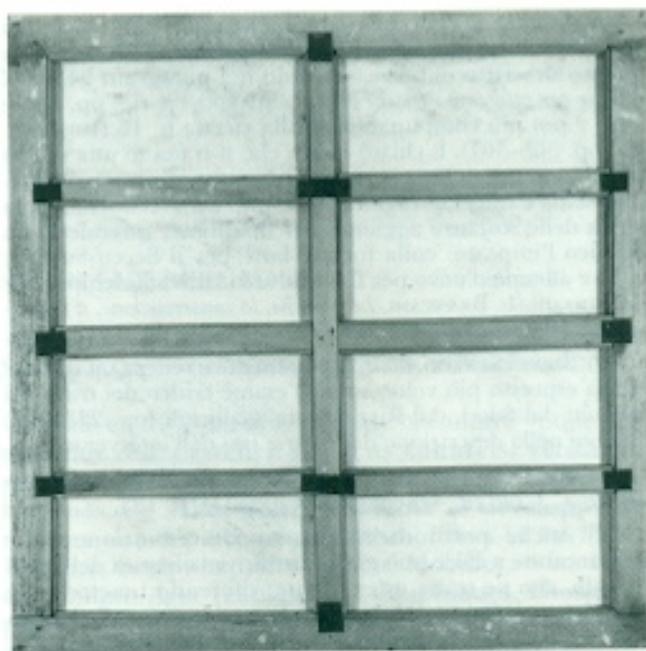
4) SANTI, *op. cit.*, I, p. 77; nella scheda lo strappo è erroneamente citato come «affresco staccato e trasportato su massello di gesso».

5) G. SECCO SCUARDO, *Il Restauratore di dipinti*, Milano 1927, p. 221.

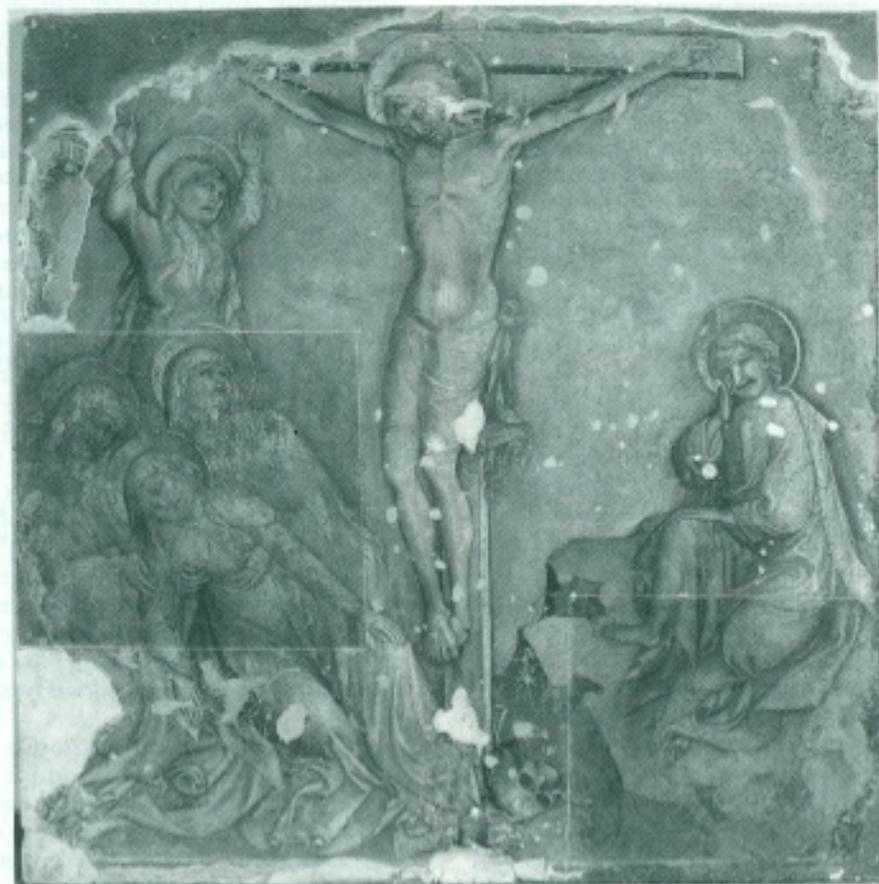
6) SANTI, *op. cit.*, I, p. 89.

7) U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866, pp. 24-27.

8) SANTI, *op. cit.*, II, *Dipinti, sculture e oggetti d'arte dei secoli XV-XVI*, Roma 1985, pp. 106 e 107; *Galleria Nazionale dell'Umbria, Dipinti, sculture e ceramiche: studi e restauri*, catalogo della mostra a cura di Caterina Bon Valsassina e Vittoria Garibaldi, Firenze 1994, scheda di P. MERCURELLI SALARI, pp. 247 e 248.



17 - IL SUPPORTO NOVECENTESCO DELLA CROCFISSIONE



18 - LORENZO SALIMBENI: CROCFISSIONE, DURANTE IL RESTAURO DEL 1989 (INV. N. 986)

9) Un mastice cioè che rientra nella classe del "caseato di calce", il che non significa che corrisponda perfettamente a quanto descritto dal Secco Suardo nel paragrafo 210, *Del mastice per attaccare i freschi* (SECCO SUARDO, *op. cit.*, pp. 241 e 242) e poi più compiutamente alla ricetta n. 16 (IDEM, *op. cit.*, pp. 305-307). È chiaro infatti che si tratta di una ricetta in cui sono variabili sia le dosi dei due componenti principali (caseina e calce) in ragione delle loro caratteristiche, sia la scelta delle sostanze aggiunte per fluidificare e rendere più elastico l'impasto: colla forte e latte per il Secco Suardo; colla e albume d'uovo per il Forni; solo latte ad esempio per il Branzani (L. BRANZANI, *Le tecniche, la conservazione, il restauro delle pitture murali*, Città di Castello 1935, pp. 123 e 124).

10) SECCO SUARDO, *op. cit.*, p. 243, dove reitera un concetto già espresso più volte, sia nell'esame critico dei trasporti eseguiti dal Succi, dal Rizzoli e dal Gallirio (pp. 228-232) che poi nella descrizione delle varie fasi dell'intervento.

11) SANTI, *op. cit.*, I, pp. 77 e 78; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di A. CIGINELLI, p. 153.

12) Anche per i danni relativi alla rimozione delle imbiancature a calce può essere istruttiva la lettura del Secco Suardo, che ne tratta estesamente, riferendo i metodi e le esperienze di Gaetano Bianchi di Firenze e di Serafino Balestra di Como (SECCO SUARDO, *op. cit.*, pp. 483-494).

13) SECCO SUARDO, *op. cit.*, p. 240. Non si può negare che tutto il paragrafo, *Modo di staccare i freschi*, rechi una descrizione un po' troppo "idilliaca" dell'operazione di strappo «troverai che i lembi dell'intelleggio si sono spontaneamente alzati traendo con loro la pittura. Tu dunque non hai che da secondare la naturale inclinazione dello intelleggio, sollevando gentilmente, prima attorno attorno, poscia per intero, rotolandolo se è grande; e sta certo che non avrai a faticar molto, perché si presterà a' tuoi desideri con maggior prontezza che non credi ...».

14) SECCO SUARDO, *op. cit.*, pp. 244 e 245. È interessante notare che il Branzani, che si rifà abbastanza apertamente alle tecniche del Secco Suardo, consiglia di preparare il dipinto, sia per lo stacco che per lo strappo, applicando prima carta di giornale e colla di pesce e poi la tela (BRANZANI, *op. cit.*, pp. 119 e 122); l'espedito è chiaramente teso ad evitare l'impressione e lo strappo in corrispondenza della trama della tela nelle operazioni di svelatura; danno che si rileva in effetti con frequenza impressionante.

15) SANTI, *op. cit.*, II, pp. 74 e 75; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di P. MERCURELLI SALARI, pp. 240-242.

16) SECCO SUARDO, *op. cit.*, p. 234.

17) IDEM, *op. cit.*, p. 481. Qui, nel capitolo dedicato alla pulitura dei freschi, egli individua anche con chiarezza le parti su cui è più facile trovare i ritocchi a secco e cioè le

campiture azzurre, i rossi cinabrin, i verdi molto vivaci e certi tratteggi che rinforzano le ombre; e ripete raccomandazioni di straordinaria prudenza, salvo poi lasciarsi di sasso quando chiude bruscamente l'argomento ritocchi affermando «che se invece fossero tali, che il dipinto non ne soffrisse molto anche levandoli, allora, se la mollica non basta, il miglior partito è quello di non curarsene, e pulire il fresco con la potassa nel modo suindicato».

18) SANTI, *op. cit.*, I, p. 71; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di F. ARBOZZO, pp. 137 e 138.

19) L'uso unificante del gesso in tutti i supporti esaminati mi induce a sospettare che si tratti di una di quelle "abitudini" molto usate, ma poco pubblicizzate. Era certamente più veloce e di sicura riuscita rispetto alla intonacatura a calce riportata dal Forni (*op. cit.*, pp. 27-29) o alla malta di calce e rena passata «sufficientemente dosata di gesso» che consiglia il Branzani (*op. cit.*, pp. 121 e 122). Consentiva inoltre di saltare del tutto la stuccatura dal retro delle irregolarità e mancanze dell'intonaco originale, sempre raccomandata dalle fonti come operazione a sé stante.

20) SANTI, *op. cit.*, I, p. 71; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di F. ARBOZZO, pp. 135 e 136.

21) SECCO SUARDO, *op. cit.*, p. 240.

22) Le pieghe nella tela di supporto, malamente impresse sul colore, che abbiamo trovato anche in altri strappi, si possono immaginare causate dalle operazioni di applicazione della tela definitiva e propriamente dall'uso di un pressio di legno per comprimere e far scorrere bene il mastice attraverso la trama della tela (Cfr. SECCO SUARDO, *op. cit.*, p. 243). Nello stesso paragrafo compare un altro di quei consigli sconcertanti del *Manuale* proprio per «i freschi, i quali nello staccarli dal muro sieno riusciti molto sottili, e quasi trasparenti» e cioè la stesura a pennello di uno strato di caseato di calce colorato dei «principali colori dominanti nella pittura con cui rafforzare tutte le tinte che traspalano; una volta ben seccato attaccavi la tela, e sta certo che ti riuscirà benissimo».

23) «Distaccato dalla parete di fronte all'ingresso dalla chiesa / diruta di S. Elisabetta in Perugia. Era ricoperto di bianco e di / intonaco; la figura di mezza aveva sopra un altro affresco parimente / imbiancato che è quel Santo che gli manca 1/2 viso col man / tello giallo abito verde libro e bastoni e nelle mani / Xbre 1904 / Domenico Brizi staccò».

24) SANTI, *op. cit.*, II, p. 178, dove è attribuito a Pompeo Cocchi; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di F. TODINI, pp. 258 e 259.

25) SANTI, *op. cit.*, I, pp. 118 e 119; *Galleria Nazionale dell'Umbria ...*, *cat. cit.*, scheda di ANDREA DE MARCHI, pp. 169 e 170.