

Laura Andreani, Carla Bertorello

### *Cenni storici*

L'immagine della *Maestà* sotto un baldacchino bronzeo, affiancata da sei angeli reggicortina (fig. 1), fu collocata sul portale maggiore della Cattedrale intorno al 1329, come elemento centrale di un complesso programma iconografico che celebra Maria nel contesto della storia della salvezza. Questo programma, compiuto solo alla fine del XVI secolo, presenta le *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* narrate nei bassorilievi (*Genesi, Albero di Iesse, Giudizio Universale, Storie della vita di Cristo*), il *Battesimo di Cristo* e alcuni episodi principali delle *Storie della vita della Vergine*, rappresentati nei mosaici dei timpani laterali (*Annuncio ad Anna, Natività della Vergine, Presentazione al Tempio, Sposalizio*) e infine evangelisti, dottori della Chiesa, apostoli e santi, scolpiti o mosaicati intorno alle scene. La *Maestà* è inserita al centro dello schema narrativo, alla base di un asse verticale che illustra la gloria di Maria con le scene dell'*Assunzione* e dell'*Incoronazione*. L'idea di collocare il simulacro della Vergine sul portale maggiore risale ai primi decenni del cantiere orvietano.

Un disegno su pergamena, menzionato negli inventari dell'Opera del Duomo fin dal XIV secolo<sup>1</sup>, presenta infatti nella lunetta del portale l'immagine di una *Maestà*. Il disegno, ampiamente noto e studiato, si fa risalire ad un periodo compreso tra il 1300 e il 1310, ed è ritenuto uno dei progetti per il concorso o un progetto esecutivo<sup>2</sup>. Lo sconosciuto autore propone una versione cosiddetta monocuspide della facciata che, proprio per quanto concerne la decorazione scultorea, presenta strette affinità con quella effettivamente edificata. È infatti possibile riconoscervi i motivi a bassorilievo del secondo pilastro, la decorazione a colonnine tortili del portale e una sbiadita immagine nel timpano centrale in cui Luigi Fumi leggeva l'*Incoronazione della Vergine*<sup>3</sup>. La *Madonna in trono con il Bambino*, disegnata nella lunetta, è circondata da otto angeli che reggono le cortine di un baldacchino con due santi ai lati, forse san Giovanni Battista e san Costanzo, protettori del Capitolo<sup>4</sup>. Un secondo disegno esistente, collocato cronologicamente tra il 1310 e il 1315, reca la struttura architettonica della facciata che, con alcune varianti, fu portata a compimento nel corso dei tre secoli successivi. Eseguito al tempo del capomaestrato di Lorenzo Maitani, è meno accurato nei particolari decorativi, ed omette l'ornamento della lunetta. Le due testimonianze hanno contribuito ad alimentare l'ampio dibattito storiografico intorno

alle complesse problematiche connesse alle origini del cantiere e alle novità apportate dal Maitani<sup>5</sup>. Riproporle, esula da questa breve nota, che intende soltanto ripercorrere le fasi dell'esecuzione dell'opera attraverso documenti già noti e alcuni documenti inediti. Tuttavia, è forse opportuno riassumere brevemente le fasi principali che hanno caratterizzato i primi decenni del cantiere della Cattedrale, dato che il progetto e la realizzazione della *Maestà* interessano due particolari momenti. La scarsa documentazione superstite attesta nell'organizzazione iniziale le figure di fra' Bevignate e Ramo di Paganello, a capo di maestranze cosmopolite e con mansioni organizzative. I due mastri, testimoniati rispettivamente tra il 1291-1300 e tra il 1293-1300<sup>6</sup>, abbandonarono il cantiere quasi contemporaneamente. Seguì un periodo che è stato definito "di crisi", risolto nel 1310 con la nomina di Lorenzo Maitani a *universalis caput magister*<sup>7</sup>. Il Maitani, come è noto, diresse i lavori fino alla sua morte (1330), segnando la svolta nel "passaggio da un'architettura romanza, straordinaria ma isolata, ad una architettura [...] inserita nel generale contesto europeo"<sup>8</sup>.

La cronologia appena accennata, confrontata con le datazioni ipotizzate per le due pergamene e con i riscontri tra l'architettura esistente e quella disegnata, mostra chiaramente perché il progetto tricuspidale (1310-15) sia unanimemente riferito a Lorenzo Maitani. I problemi e le incertezze sorgono con il progetto monocuspidale (1300-10), che può appartenere sia all'ultimo periodo del cantiere di Bevignate e Ramo di Paganello, sia agli inizi del cantiere di Maitani. Le considerazioni relative al disegno valgono anche per la *Maestà*, composta di due materiali diversi, pietra e bronzo, lavorati in due momenti diversi. L'esecuzione della statua rimane ancora avvolta nel mistero, mentre la fusione dei bronzi, come si vedrà, è abbastanza documentata.

Le fonti archivistiche, estremamente lacunose per quanto concerne i primi importantissimi decenni del cantiere, non forniscono alcun aiuto nella identificazione dell'autore ma offrono soltanto labili indizi. Un unico documento, ad esempio, dalla formulazione piuttosto ambigua, potrebbe riferirsi alla lavorazione in corso delle pietre per la *Maestà*. L'uso del condizionale è d'obbligo, dato che esso è già noto da tempo. Fu pubblicato infatti da Luigi Fumi, che a sua volta lo riprese dalla *Storia del Duomo di Orvieto* del padre Guglielmo della Valle<sup>9</sup>. In data 31 maggio 1293 fu registrato il pagamento di tre libbre versato *m. Ramo Paganellis de Senis pro sex diebus proxime preteritis quibus stetit ad concimen lapidum b. Marie Virginis ad rationem X sol. pro quolibet die*<sup>10</sup>. Se la specificazione con il nome della dedicataria (*b. Marie Virginis*) non indica l'edificio, omissso per errore (*ecclesie b. Marie Virginis*), la registrazione assumerebbe un'importanza fondamentale e andrebbe valutata alla luce delle osservazioni condotte sulle tracce degli strumenti impiegati, che sono gli stessi riscontrati sui bassorilievi (fig. 9).

Per quanto concerne la fusione degli angeli e del baldacchino (figg. 2-3), esistono invece numerosi documenti, che testimoniano i lavori tra il 1325 e il 1329 sotto la direzione di Lorenzo Maitani, al quale i bronzi possono riferirsi<sup>11</sup>. I registri contabili

dell'Opera del Duomo riportano i pagamenti dei materiali e delle maestranze impiegate *ad formas angelorum de bronzo*. Si parla di trasporto di terra e di "argilla" da utilizzare per le forme degli angeli e della cortina<sup>12</sup>; di un materiale chiamato "ferugine" per levigarne la superficie<sup>13</sup>; di sego<sup>14</sup>, utilizzato forse nella forma di fusione; di carbone per la fornace<sup>15</sup>.

Nel 1329 le sculture dovevano già essere installate in facciata se un tale mastro Ciu-zio calderario venne pagato per aver fornito 12 libbre di rame per una grata per la Maestà *super portam*<sup>16</sup>. Alcuni anni dopo, il manto della Vergine, la veste del Bambino e gli elementi bronzei furono colorati. I documenti del 1347 parlano infatti di uova per sciogliere i pigmenti da utilizzare "nella figura della Vergine Maria e degli angeli del trono" (1347), di cinabro, biacca e "cera colla", di azzurro, "cerossa" e foglie d'oro *pro maiestate pulcra de marmore ornanda*<sup>17</sup>. Questi documenti hanno trovato un riscontro nell'osservazione diretta dell'opera durante il restauro. Sono state trovate, infatti, tracce di cromia e dorature appartenenti a questa prima decorazione sull'abito a motivi floreali della Vergine, che riproduce un tessuto prezioso (fig. 13), forse un diaspro, come quello ritrovato nelle tombe reali di Palermo, e altre tracce sulla veste del Bambino e su alcune parti del basamento e del trono.

La storia successiva dell'opera è storia di manutenzione e di restauri, meglio documentati dal materiale d'archivio, che trova una conferma nelle analisi effettuate nel corso dell'ultimo intervento. Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, ad esempio, vi è la notizia di una lucidatura della figura della Madonna e della doratura del padiglione (1497)<sup>18</sup>, ornato poco tempo dopo di stelle dorate (1501)<sup>19</sup>. Al XVII secolo risale invece una riparazione ai capitelli. L'8 ottobre del 1615, infatti, Nardo muratore e un suo garzone furono pagati per "dui giornate date per accomodare li capitelli della Madonna sopra alla porta grande di Santa Maria"<sup>20</sup>. Verso la fine del XVIII secolo un fulmine danneggiò gravemente la facciata. Il restauro fu affidato all'architetto Giuseppe Valadier. La Maestà subì diversi danni, elencati nella relazione di spesa per i restauri. Vi si legge che "Fu fatto di nuovo un mezzo braccio con sua mano unita [...] riunito con perno ed attaccato in mistura a fuoco. Al Bambino fatto di nuovo tutto il braccio con mano unita che ha incominciato dalla spalla e di poi riunito con perno a misura come sopra, e restaurato un piede che ha principio dalla metà del calcagno [...] e di poi riunito con perno, ed in mistura a fuoco [...]"<sup>21</sup>. Successivamente, con il chiaro intento di uniformare il marmo al bronzo totalmente ossidato, venne stesa una patinatura sulle parti lapidee: nel 1816 il pittore Giuseppe Vincenti fu pagato per "avere inverniciato due statue di marmo a color di bronzo"<sup>22</sup>, una di queste era la Madonna in facciata.

### *Il restauro della Madonna col Bambino*

Il complesso scultoreo della *Vergine in Maestà* si configura come opera composita,

costituita da più elementi di materiali diversi. La scultura della *Vergine col Bambino*, concepita in tre elementi, – un corpo centrale cui si accostano i due corpi quadrangolari del sedile del trono – è realizzata in marmo. Essa è sovrastata da un baldacchino in bronzo che poggia su due basamenti di alabastro; sui lati del baldacchino sollevano le cortine due gruppi di angeli in bronzo collocati su capitelli di marmo. Al momento dello smontaggio dell'intero complesso, realizzato nel 1983 per consentire il restauro, lo stato di conservazione dei diversi materiali costitutivi dell'opera risultava assai precario e le tracce di policromia originale in serio pericolo di scomparire definitivamente<sup>23</sup>.

È verosimile che prima di questa data la scultura non fosse mai stata rimossa dalla sua collocazione originaria, dove peraltro aveva subito numerosi interventi di manutenzione e restauro che ne avevano mutato sostanzialmente l'aspetto.

Il sistema di assemblaggio dei pezzi, piuttosto semplice ma ingegnoso, non presentava manomissioni, né incongruità, i collegamenti tra le varie parti erano assicurati mediante staffe di ferro piombate, sia a muro (alabastri), che tra loro (lateralmente del trono al gruppo centrale, giunzioni tra gli alabastri).

Nel corso del restauro si sono rilevate integrazioni in marmo e segni di rilavorazione riconducibili ad un unico intervento realizzato nell'ambito dei restauri condotti sulla facciata del Duomo da Valadier, documentati tra il 1796 e il 1806. Sono di ripristino l'avambraccio e la mano destra della Vergine; le due braccia del Bambino, con una rilavorazione evidente degli attacchi all'altezza delle spalle e del gomito, il piede destro e le dita del piede sinistro del Bambino. Gli arti di restauro alterano in modo sostanziale la costruzione della figura del Bambino e appaiono disarticolati rispetto alla spalla e al gomito originali, la mano destra della Vergine è troppo grande e fuori asse rispetto ai contorni della figura (figg. 4-5).

Gli interventi successivi consistono in coloriture di manutenzione che hanno via via celato la policromia originale. Dettati da esigenze conservative non hanno rispettato la decorazione pittorica forse già ampiamente compromessa. Sono due gli strati identificati, anche se discontinui erano ancora piuttosto visibili su tutta la superficie al di sotto degli strati di sudicio e degli spessi depositi di guano di volatili (fig. 6). Il più antico ricopriva le tracce di policromia e di doratura originali, nonché le integrazioni in marmo; di colorazione bruna è costituito prevalentemente da ossalato di calcio. Quello più superficiale e quindi più moderno, sarebbe quello dato dal Vincenti nei primi anni dell'Ottocento; di colorazione verde scura, è costituito principalmente da ocre gialla e nero; sarebbe stato applicato per uniformare la pietra al colore del baldacchino e degli angeli bronzei già alterati per effetto dei processi di corrosione del metallo.

Oltre alle gravi manomissioni dovute ai restauri, la maggior parte dei danni riscontrabili sui manufatti sono da imputarsi alle reazioni differenziate dei diversi materiali del complesso monumentale alle sollecitazioni atmosferiche. Le diverse condi-

zioni di esposizione di certe zone rispetto ad altre, hanno poi determinato una notevole discontinuità di conservazione tra le parti, così che nel monumento coesistono zone molto ben conservate, dove sono ancora apprezzabili le lavorazioni originali e zone assai compromesse, fessurate e interessate da fenomeni di solfatazione (figg. 7-8). Sugli elementi lapidei le forme di alterazione più evidenti sono quelle che risultano dalla perdita di parti del modellato originale. Le mancanze più gravi sono riscontrabili negli arti del Bambino e nella mano della Madonna, già oggetto di restauro integrativo; in esse resta invalutabile quanto materiale originale sia stato sacrificato per regolarizzare la superficie di rottura e consentire l'applicazione degli inserti. Altre perdite gravi del modellato interessano il basamento della Vergine e il laterale sinistro del trono, sembrano di natura traumatica e sarebbero state prodotte forse nel tentativo di sollevare la scultura facendo leva dal basso.

I fenomeni di decoesione del materiale interessano soprattutto le zone più esposte agli agenti atmosferici: tutta la figura del Bambino, il volto della Vergine le pieghe anteriori del manto più soggette allo scorrimento dell'acqua piovana. La maggior conducibilità termica del baldacchino bronzeo ha notevolmente influenzato tali fenomeni: il riscaldamento e il raffreddamento del metallo costituiscono una concausa nella formazione di umidità di condensazione sulle superfici protette del marmo, inducendo fenomeni di lenta disgregazione della pietra. Le scagliture e le fessurazioni in gran parte delle zone sopra descritte non sono che la forma più estrema dello stesso fenomeno di decoesione.

Gli scarsi resti di doratura e di colore erano poco adesi al supporto; il fenomeno era particolarmente grave nei basamenti in alabastro, dove gli strati preparatori risultavano incoerenti per la depolimerizzazione del legante.

La totalità delle superfici risultava poi illeggibile per la discontinuità di intonazione cromatica dovuta alle colorazioni di restauro, alle polveri compatte, ai consistenti depositi di guano, presenti ovunque in rilevanti spessori.

Il restauro ha richiesto di adottare soluzioni particolari sia sul piano tecnico che su quello della presentazione finale dell'opera; dove i resti di policromia erano più consistenti si sono rese necessarie, nella pulitura e nel consolidamento, metodologie non sempre in uso nel restauro dei materiali lapidei<sup>24</sup>. Le soluzioni adottate hanno consentito di preservare le tracce di decorazioni antiche, liberandole quanto più possibile da patine di alterazione superficiale o di restauro, quando questo non comportasse un ulteriore impoverimento del frammento. Alcune scelte critiche si sono rese necessarie anche per ragioni conservative. Gli strati bruni di ossalato di calcio, insolubili chimicamente, tenacemente adesi al supporto lapideo come ai resti di doratura e policromia, sono stati alleggeriti meccanicamente con microsabbatrice di precisione per renderne più accettabile la colorazione; una loro rimozione totale avrebbe comportato di necessità l'asportazione di materiale originale (fig. 7).

Per il braccio destro della Vergine, unica delle integrazioni di ripristino che si sia

potuta rimuovere senza produrre danni, si è trattato di riproporre un assemblaggio che potesse essere reversibile; si è pensato ad un perno mobile che sfruttasse la sede assiale esistente. In attesa del rimontaggio definitivo dell'intero complesso, il collegamento dei due blocchi laterali del trono alla figura centrale è stato pensato con staffe di facile smontaggio, che sfruttano le sedi originali esistenti<sup>25</sup>.

Con la rimozione del complesso monumentale dalla sua sede originaria si sono potuti indagare i metodi costruttivi della grande macchina; le dimensioni e la forma estremamente regolare del blocco di marmo in cui è scolpita la Vergine con il Bambino, fanno pensare all'impiego di un marmo di spoglio, probabilmente un blocco strutturale come può essere un architrave. Analoga provenienza dovrebbero avere gli elementi laterali del trono il cui marmo risulta identico per colore e granulometria; sui pezzi non ci sono tuttavia segni evidenti di lavorazione romana (fig. 9).

Il sistema di collegamento tra i blocchi è molto semplice. L'allineamento e la stabilità dei laterali del trono con il gruppo centrale della Vergine è garantito da due scassi paralleli di sezione rettangolare, disposti allineati trasversalmente nella base di appoggio dei tre elementi (fig. 10). Queste sedi consentono l'allineamento dei pezzi su due binari che erano presenti sull'architrave del portale maggiore del Duomo al momento dello smontaggio.

Due staffe a cavaliere in ferro battuto, piombate in apposite sedi quadrangolari, costituiscono l'ulteriore collegamento tra le parti. Staffe e perni metallici fissati con piombo collegano inoltre tra loro le porzioni di alabastro che costituiscono i due basamenti del baldacchino e queste ai muretti di appoggio dei medesimi.

Il retro e i profili del gruppo della *Maestà* recano numerose tracce utili a ricostruire le fasi di lavorazione della scultura. Il bagaglio di strumenti impiegati è del tutto analogo a quello già rilevato nei bassorilievi dei pilastri della facciata del Duomo. Anche in questo caso lo scultore ha utilizzato un corredo di attrezzi piuttosto ampio, affidando a ogni strumento una fase molto precisa della lavorazione<sup>26</sup>.

Segni di subbia, impiegata per un lavoro di sgrossatura, si rilevano nella faccia posteriore del trono e nello scasso prodotto nel corpo centrale della *Maestà*, allo scopo di alleggerire la scultura. Solchi più ravvicinati e regolari di uno strumento analogo, ma di dimensioni differenti, si trovano usati per abbozzare le pieghe del manto e sono ancora visibili nei sottosquadri, lungo i lati della figura. La successiva definizione delle forme è affidata, come nei bassorilievi, al picchiarello; con questo strumento lo scultore deve aver proceduto alla definizione dei volumi (fig. 9).

Il passaggio successivo di asportazione delle asperità prodotte nella lavorazione con il picchiarello e la lisciatura della superficie, sembra per lo più affidato all'uso di scalpelli di varie dimensioni di taglio, anche se si rilevano su una delle spalle della Vergine tracce di una gradina a denti piuttosto stretti, impiegata in una fase intermedia della lavorazione, ma prima dello scalpello.

Le pieghe più profonde del manto, i riccioli sul capo del Bambino, i segni più incisi in occhi e labbra, le decorazioni e le frange sul bordo del manto e sul drappaggio del

trono, sono realizzati con un trapano ad asta con punte a tondino di diametro ridotto anche a pochi millimetri (figg. 11-12).

Alcune tracce visibili sulle spalle della Vergine fanno pensare all'uso di abrasivi e si può supporre che la scultura sia stata portata ad un buon livello di levigatura, prima di essere trattata con la policromia, anche se allo stato attuale non se ne può valutare a pieno il livello di finitura.

Le superfici interne dei laterali del trono recano tracce riferibili più propriamente al lavoro di squadratura dei blocchi, che a quello della conduzione dell'intaglio nella scultura; qui alla sabbia segue nella lavorazione una martellina a denti stretti, a volte attraversata dai denti di una gradina. Il profilo del blocco lungo il perimetro è definito, per uno-due centimetri con lo scalpello. Sui laterali del trono sono sottilmente incise alcune delle decorazioni, in seguito dipinte, in particolare le bifore a cosmatesco; incisioni a compasso costruiscono le decorazioni agli angoli dei cuscini.

Le numerose patinature di restauro, presenti in modo discontinuo sulla superficie, hanno reso più ardua l'identificazione della cronologia degli interventi antichi. Non sembra che la policromia originale dovesse interessare l'intera superficie della pietra, ma piuttosto ornare con preziose decorazioni dorate i panneggi della Vergine e del Bambino. Nessuna traccia di colore, o di preparazione ad esso, fa sospettare ad esempio che gli incarnati siano mai stati dipinti. Sulla pietra sono tracciati, con una missione a base di piombo, altri pigmenti siccativi e probabilmente olio di lino, dei motivi di cerchi intrecciati e fiori stilizzati, che costituivano i disegni a leggero rilievo del manto della Vergine; su questa missione era applicata la foglia d'oro<sup>27</sup> (fig. 13). Nella veste del bambino la decorazione si legge ormai solo in negativo, per la presenza di un protettivo alterato di restauro: la caduta dei disegni tracciati con la missione ha lasciato in vista il marmo mettendo in evidenza le sagome della decorazione. Si tratta di un motivo floreale stilizzato, proposto in sequenza geometrica su tutta la veste. Allo stesso momento decorativo dovrebbe appartenere la doratura della corona della Vergine, conservata in minime tracce, quella delle fasce del trono, che riquadrano il finto cosmatesco, i motivi che decorano il cuscino e le modanature del trono. La tecnica della doratura impiegata nel trono non è di facile determinazione per le numerose manomissioni subite. Sono spesso presenti due dorature sovrapposte: la più antica applicata a gesso e colla, con tecnica simile ai dipinti su tavola; ciò consentiva la brunitura della lamina metallica, per conferire a queste parti una diversa lucentezza rispetto alle dorature a missione dei manti. La seconda doratura è invece caratterizzata dall'impiego di biacca nella preparazione, che fa presupporre l'uso dell'olio come legante. Le parti così dorate potevano poi essere impreziosite da finiture di lacca. Al primo momento decorativo deve inoltre appartenere l'inserzione sul trono delle perle stagnate e dorate e dei castoni in rame impreziositi da paste vitree azzurre e viola e forse da quarzi (fig. 10).

Tracce di una decorazione antica, ma non coeva alla prima, si sono potute rilevare anche sul fronte della scultura. Esse si caratterizzano per la loro collocazione strati-

grafica; sembra sempre che si sovrappongano ad uno strato di colore giallo rosato, costituito principalmente da ossalato di calcio. I motivi rosa violaceo sono tracciati a pennello, vista l'assenza di pigmenti chiaramente identificabili, potrebbero essere realizzati con lacche naturali. La decorazione è presente unicamente sul manto della Vergine: sul lato destro sopra l'intaglio delle frange e sul lato sinistro, in un incavo profondo delle pieghe. In questo punto la traccia imita il motivo decorativo presente sulle spalle della Vergine, il che porta ad assegnare questa decorazione ad una ripresa antica degli stilemi originali, peraltro antecedente a quel trattamento di lucidatura, documentato al 1497, che potrebbe riferirsi ad un intervento di manutenzione piuttosto che ad un intervento di ripristino della policromia.

#### Note

*\*I restauri del gruppo scultoreo della Maestà, collocato nella lunetta del portale maggiore del Duomo di Orvieto, si sono resi improrogabili per il cattivo stato di conservazione dei materiali costitutivi. L'incidenza del peso delle nuove porte bronzee di Emilio Greco aveva inoltre prodotto gravi lesioni all'architrave, che è stato possibile risanare dopo lo smontaggio della scultura.*

*Nella comunicazione che segue si presentano soltanto alcuni risultati della ricerca e dei restauri dei materiali lapidei. I restauri degli elementi in bronzo saranno ampiamente trattati in una monografia, attualmente in preparazione, che raccoglierà tutti gli esiti delle ricerche e delle analisi. Si anticipa comunque che, così come si è riscontrato sui manufatti lapidei, anche il baldacchino e gli angeli, eseguiti con la tecnica di fusione detta "a cera persa", recano ancora consistenti tracce di policromia. All'inizio dell'intervento di restauro la superficie si presentava interamente coperta da depositi e incrostazioni di natura diversa che, unitamente a prodotti di corrosione del bronzo, concorrevano ad ottundere i particolari del modellato e le decorazioni applicate e nascondevano in gran parte gli strati residui della decorazione pittorica. Dopo una prima attenta fase di pulitura, si sono potuti evidenziare i vari strati presenti, effettuare prelievi mirati per la loro identificazione e fare distinzione tra la policromia originale e gli strati dovuti a depositi ed incrostazioni. La sequenza stratigrafica è risultata irregolare e, a volte, difficilmente leggibile a causa del cattivo stato di conservazione. Dall'alto verso il basso si sono comunque riscontrati: uno strato violetto più o meno scuro, compatto e di aspetto corrugato, che in parte sembra essersi alterato in grigio e che, quindi, è difficilmente distinguibile dalle incrostazioni; uno strato di ocra incoerente, in alcune zone anche di notevole spessore; una doratura a foglia poco adesiva, di aspetto crenato e corrugato; uno strato di preparazione bianco-venetino, in alcuni punti abbastanza spesso, tanto da colmare alcuni particolari del modellato; uno strato di stucco di colore verde applicato per colmare i difetti e le porosità del getto, poco adesivo e molto poroso. Le superfici interne della corona conservano una coloritura discontinua in azzurrite, con sottostante preparazione bianco-venetina, che poggia direttamente sul bronzo ossidato. Tale strato conserva numerose impronte di stelle, in origine dorate. La superficie metallica, dove è caduta la decorazione pittorica, rivela la presenza di numerose e fitte graffiature intenzionali, aventi lo scopo di favorire l'adesione della preparazione alla policromia. Utile alla ricostruzione delle tecniche di fusione è stata l'indagine radiografica, condotta con speciali apparecchiature, che ha chiarito l'assemblaggio delle figure degli angeli. Il restauro ha permesso di apprezzare negli angeli il modellato delle ali, la doratura mista ad ocra delle capigliature, le labbra rosso cinabro come le scarpette, e i resti delle pennellate di lacca, ormai alterate, sulle vesti e sui manti che in origine erano rosa salmone e rosa ciclamino. La coloritura è stata eseguita con una tecnica assimilabile a quella della pittura su tavola: su una mestica è stata stesa la foglia d'oro e su questa sono state effettuate finiture con lacche naturali. Il gruppo aveva quindi, in origine, un aspetto assai diverso da quello attuale dominato, soprattutto nella parte a vista, dal colore tipico dei prodotti di alterazione del bronzo. Sul retro, dove gli esiti del restauro hanno consentito di*

salvare le tracce superstiti di policromia, si può apprezzare ancora la ricchezza della decorazione originale. La diffusa presenza di coloriture, che ha ostacolato un adeguato trattamento con inibitori di corrosione del bronzo, e i gravi danni riscontrati, legati alla complessità stessa del monumento e alla reazione differenziata dei diversi materiali alle sollecitazioni atmosferiche, hanno condizionato la destinazione futura dell'opera. A seguito di queste considerazioni, la Maestà sarà collocata nel Museo dell'Opera del Duomo, all'interno di una teca climatizzata che assicuri la migliore conservazione nel tempo dei diversi materiali. Tuttavia, per non spogliare del tutto la facciata del Duomo di un elemento così importante della decorazione concepita in origine, sono state realizzate delle copie in scala, senza effettuare calchi diretti che avrebbero potuto danneggiare i resti di policromia. Le copie, opportunamente trattate in superficie per adeguarle all'originale, prenderanno il posto del gruppo trecentesco sul portale maggiore del Duomo. [Dr.ssa Giusti Testa, Direttore dei Lavori].

<sup>1</sup> Fumi, 1891, pp. 9-10. Gli inventari antichi registrano diversi disegni, oggi non più esistenti, tra i quali compare uno identificato di mano di Lorenzo Maitani. È verosimile che si tratti del progetto tricuspidale.

<sup>2</sup> Riccetti, 1996, pp. 157-188; White, 1995, pp. 69-98; Schlee, 1995, pp. 99-152; Carli, 1995, pp. 27-39.

<sup>3</sup> Fumi, 1891, p. 11. Il primo mosaico del timpano, realizzato da Cesare Nebbia, raffigurava la *Resurrezione di Cristo*; caduto dopo poco tempo, fu sostituito con la scena dell'*Assunzione*. Il mosaico attuale fu realizzato nel XIX secolo.

<sup>4</sup> Anche per l'identificazione dei santi cfr. *Ibid.*

<sup>5</sup> Riccetti, 1996. Nel saggio sono ripercorse le ipotesi storiografiche in relazione al problema delle fasi del cantiere, dei progetti, della realizzazione della facciata, delle maestranze.

<sup>6</sup> *Ivi.*, pp. 236-240.

<sup>7</sup> Bonelli, 1972; Riccetti, 1996.

<sup>8</sup> Davanzo, 1992, p. 6.

<sup>9</sup> Il Fumi non vide l'originale, ma riprese la registrazione dal Della Valle (Della Valle, 1791, p. 263).

<sup>10</sup> Fumi, 1891, p. 97. Per la presenza di Ramo di Paganello nel cantiere orvietano cfr. Riccetti, 1996, pp. 225, 237-239, dove si nota che il mastro è documentato fin dal 1293, e nel marzo del 1300 affianca fra' Bevignate o addirittura è chiamato a sostituirlo. In quest'anno, passa ai cantieri angioini di Napoli. Nel confronto dei salari percepiti, quello di Ramo risulta più alto di quello di Bevignate, anche se per quest'ultimo si ipotizza un compenso in natura. È riproposta inoltre la rubrica statutaria sull'elezione degli ufficiali della Fabbrica, in cui si stabilisce che *magister Ramus non possit esse perpetuo in dicto officio*, ossia nell'ufficio di soprastante.

<sup>11</sup> Diversi salari risultano pagati tra il mese di settembre e il mese di dicembre del 1325. Alcuni sono riportati dal Fumi (Fumi, 1891, pp. 97-98) e parzialmente trascritti in Riccetti, 1996, p. 256 n. 293.

<sup>12</sup> *XX soldos solvit Vanni Petri dicto Rubeo renaiolo, pro arrecatura quam fecit a contrata Paternelli de XV salmis terre pro formis angelorum pro XVI denariis per salmam* (Fumi, 1891, p. 97); *XV soldos solvit Arculano fratris Nuti victurali pro recatura quam fecit a contrata Toiani de VII salmis terre pro XVIII denariis per salmam et pro recatura quam fecit a flumine Palee de contrata Pontis Gheci de tribus salmis melne pro formis angelorum et cortine pro XVIII denariis salma* (Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto (da ora in poi AODO), Camerari, I, c. 137v, 1325 novembre 8).

<sup>13</sup> Il 30 novembre 1325 è registrata la spesa per la *ferrugine pro poliendo angelos de bronzo* e di una *verga doppia de acciario pro nacciando ferros magistrorum angelorum de bronzo* (Fumi, 1891, p. 97).

<sup>14</sup> *XXI so. et 11 de. solvit fratri Petro Iohannis operario dicti Operis quod ipse frater Petrus asseruit se solvisse Allevatio funario pro facitura XL librarum funium et ligaminum canapis de canape operis ad rationem VI denariorum per libram et in sepo pro angelis de bronzo XIII denarios* (Fumi, 1891, p. 98). Il documento è parzialmente riportato anche in Riccetti, 1996, p. 256, n. 193.

<sup>15</sup> *VII so. et VII de. solvit Vannato carbonario in pretio unius sacchi de carbone pro fornace forme angelorum* 1325 dicembre 30 (AODO, Camerario I, c. 253v). Anche in Riccetti, 1996, p. 256, n. 193.

<sup>16</sup> Il 12 novembre del 1329 il camerario dell'Opera registrò il seguente pagamento: *Putius Locti habuit et recepit a dicto camerario pro XL libris raminis quod emit pro faciando gratem ante Maiestatem ad rationem VIII soldorum et VI denariorum libra, cum laboratura et affilatura quam fecit dictus Putius,*

*decem et septem libras* (AODO, Camerari 2, c. 203v); ed ancora, in data 23 dicembre 1329 si legge: *Item habuit et recepit < mastro Ciutio calderario > pro XII libris vergulorum de ramine pro grate Maestatis super portam ad rationem III soldorum et decem denariorum pro libra LVIII soldos* (Fumi, 1891, p. 99; Riccetti, 1996, p. 256).

<sup>17</sup> Il 29 gennaio del 1330 Guido Otto Leonardelli e Giannotto di Rollando sono pagati per le pitture e l'ornamento di *duabus formis angelorum* (Fumi, 1891, p. 99); Tra l'agosto del 1347 e il febbraio del 1348 furono registrati i seguenti pagamenti: *Nuccio Benci mercianti pro pretio folearum pro ornamento figure Virginis Marie; Nuccio Butii pro pretio coloris mordentis pro auro mittendo in vestimentis Virginis Marie; Pro hovis pro clara fienda pro coloribus liquefaciendis figura seu in imagine Virginis Sancte Marie et angelorum troni; Nallo Barthi mercianti pro duobus uncis azuri ad rationem XII soldorum pro uncia et pro modico cerose et pro XII foliis auri ad rationem VI denariorum pro qualibet folia, pro maiestate pulcra de marmore ornanda, XXI soldos VI denarios* (Fumi, 1891, pp. 60-61).

<sup>18</sup> *Item Gaspari aurifici pro politura figure marmoree supra portam S. Marie li. quatuor; Item 22 decembris, Senensi pictori pro una opera prestita ad pingendum pavilionem super portam ecclesie, so. quinque* (AODO, Camerari 25, cc. 485v, 486v, 1497 dicembre 4 e 22).

<sup>19</sup> *Bernardino Bottefanghi pro cera et trementina et mordente pro fingendis et deaurandis stellis super portam magnam* (Fumi, 1891, p. 101). Del 1501 è la decisione di far dorare il tabernacolo: *Quod camerarius possit facere deaurari tabernaculum beate Virginis extra portam Ecclesie et quatuor Evangeliste* (Ivi, p. 101).

<sup>20</sup> AODO, Camerlenghi, a. 1615, c. 71v.

<sup>21</sup> Ivi, Conti (1796-1806), cc. 380-381.

<sup>22</sup> Ivi, Restauri 658 (1816-25), c. 6.

<sup>23</sup> I lavori di restauro sono stati eseguiti tra il 1983 e il 1990. Condotti dalla Soprintendenza per i BAAAS dell'Umbria, sono stati diretti dalla dott.ssa Giusi Testa. Le parti lapidee del grande complesso scultoreo sono state restaurate dalla C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma; il restauro del gruppo degli angeli di sinistra dall'I.C.R. di Roma, quello del gruppo di destra e del baldacchino dalla CO. RE. AR., Roma.

<sup>24</sup> Una più esauriente trattazione dei metodi di pulitura impiegati nel restauro è contenuta in Bertorello, 1992<sup>o</sup>.

<sup>25</sup> Per la descrizione dettagliata delle soluzioni impiegate nelle imperniature si veda, Bertorello, 1992<sup>o</sup>.

<sup>26</sup> Per la corretta identificazione degli strumenti impiegati nella lavorazione della pietra ci si è valse della consulenza di P. Rockwell, che qui si ringrazia, si veda inoltre Martellotti, Rockwell, 1988; Rockwell, 1987.

<sup>27</sup> Le analisi per l'identificazione dei materiali originali e di restauro sono state curate per l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma da M. Laurenzi Tabasso, e coordinate da M. Pierdominici dell'ENEA. Copia del rapporto è depositata, insieme alla relazione di restauro e alla documentazione grafica e fotografica, presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria.

*decem et septem libras* (AODO, Camerari 2, c. 203v); ed ancora, in data 23 dicembre 1329 si legge: *Item habuit et recepit <maestro Ciutio calderario> pro XII libris vergulorum de ramine pro grate Maie-statis super portam ad rationem III soldorum et decem denariorum pro libra LVIII sodos* (Fumi, 1891, p. 99; Riccetti, 1996, p. 256).

<sup>17</sup> Il 29 gennaio del 1330 Guidotto Leonardelli e Giannotto di Rollando sono pagati per le pitture e l'ornamento *de duabus formis angelorum* (Fumi, 1891, p. 99); Tra l'agosto del 1347 e il febbraio del 1348 furono registrati i seguenti pagamenti: *Nuccio Benci mercianti pro pretio folearum pro ornamento figure Virginis Marie; Nuccio Buti pro pretio coloris mordentis pro auro mittendo in vestimentis Virginis Marie; Pro hovis pro clara fienda pro coloribus liquefaciendis figura seu in imagine Virginis Sancte Marie et angelorum troni; Nallo Barthi mercianti pro duobus unciis azuri ad rationem XII soldorum pro uncia et pro modico cerose et pro XII foliis auri ad rationem VI denariorum pro qualibet folia, pro maiestate pulcra de marmore ornanda, XXI sodos VI denarios* (Fumi, 1891, pp. 60-61).

<sup>18</sup> *Item Gaspari aurifici pro politura figure marmoree supra portam S. Marie li. quatuor; Item 22 decembris, Senensi pictori pro una opera prestita ad pingendum pavilionem super portam ecclesie, so. quinque* (AODO, Camerari 25, cc. 485v, 486v, 1497 dicembre 4 e 22).

<sup>19</sup> *Bernardino Bottefanghi pro cera et trementina et mordente pro fingendis et deaurandis stellis super portam magnam* (Fumi, 1891, p. 101). Del 1501 è la decisione di far dorare il tabernacolo: *Quod camerarius possit facere deaurari tabernaculum beate Virginis extra portam Ecclesie et quatuor Evangeliste* (Ivi, p. 101).

<sup>20</sup> AODO, Camerlenghi, a. 1615, c. 71v.

<sup>21</sup> Ivi, Conti (1796-1806), cc. 380-381.

<sup>22</sup> Ivi, Restauri 658 (1816-25), c. 6.

<sup>23</sup> I lavori di restauro sono stati eseguiti tra il 1983 e il 1990. Condotti dalla Soprintendenza per i BAAAS dell'Umbria, sono stati diretti dalla dott.ssa Giusi Testa. Le parti lapidee del grande complesso scultoreo sono state restaurate dalla C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma; il restauro del gruppo degli angeli di sinistra dall'I.C.R. di Roma, quello del gruppo di destra e del baldacchino dalla CO. RE. AR., Roma.

<sup>24</sup> Una più esauriente trattazione dei metodi di pulitura impiegati nel restauro è contenuta in Bertorello, 1992<sup>a</sup>.

<sup>25</sup> Per la descrizione dettagliata delle soluzioni impiegate nelle impernature si veda, Bertorello, 1992<sup>b</sup>.

<sup>26</sup> Per la corretta identificazione degli strumenti impiegati nella lavorazione della pietra ci si è valse della consulenza di P. Rockwell, che qui si ringrazia, si veda inoltre Martellotti, Rockwell, 1988; Rockwell, 1987.

<sup>27</sup> Le analisi per l'identificazione dei materiali originali e di restauro sono state curate per l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma da M. Laurenzi Tabasso, e coordinate da M. Pierdominici dell'ENEA. Copia del rapporto è depositata, insieme alla relazione di restauro e alla documentazione grafica e fotografica, presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria.



Fig. 1 - Orvieto, Duomo, il gruppo della *Maestà* prima dello smontaggio.



Fig. 2 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, i tre angeli di sinistra dopo il restauro.



Fig. 3 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, il baldacchino dopo il restauro.



Fig. 4 - Orvieto, Duomo, *Maestrò*, il gruppo lapideo dopo il restauro.



Fig. 5 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, il gruppo centrale prima del rimontaggio del braccio destro della Vergine.



Fig. 6 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, il gruppo centrale prima dello smontaggio.



Fig. 7 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, gli angeli reggicortina di destra prima dello smontaggio.



Fig. 8 - Orvieto, Duomo, *Maestrò*, la Madonna con il Bambino durante il restauro.



Fig. 9 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, il retro del gruppo lapideo con i segni degli strumenti.

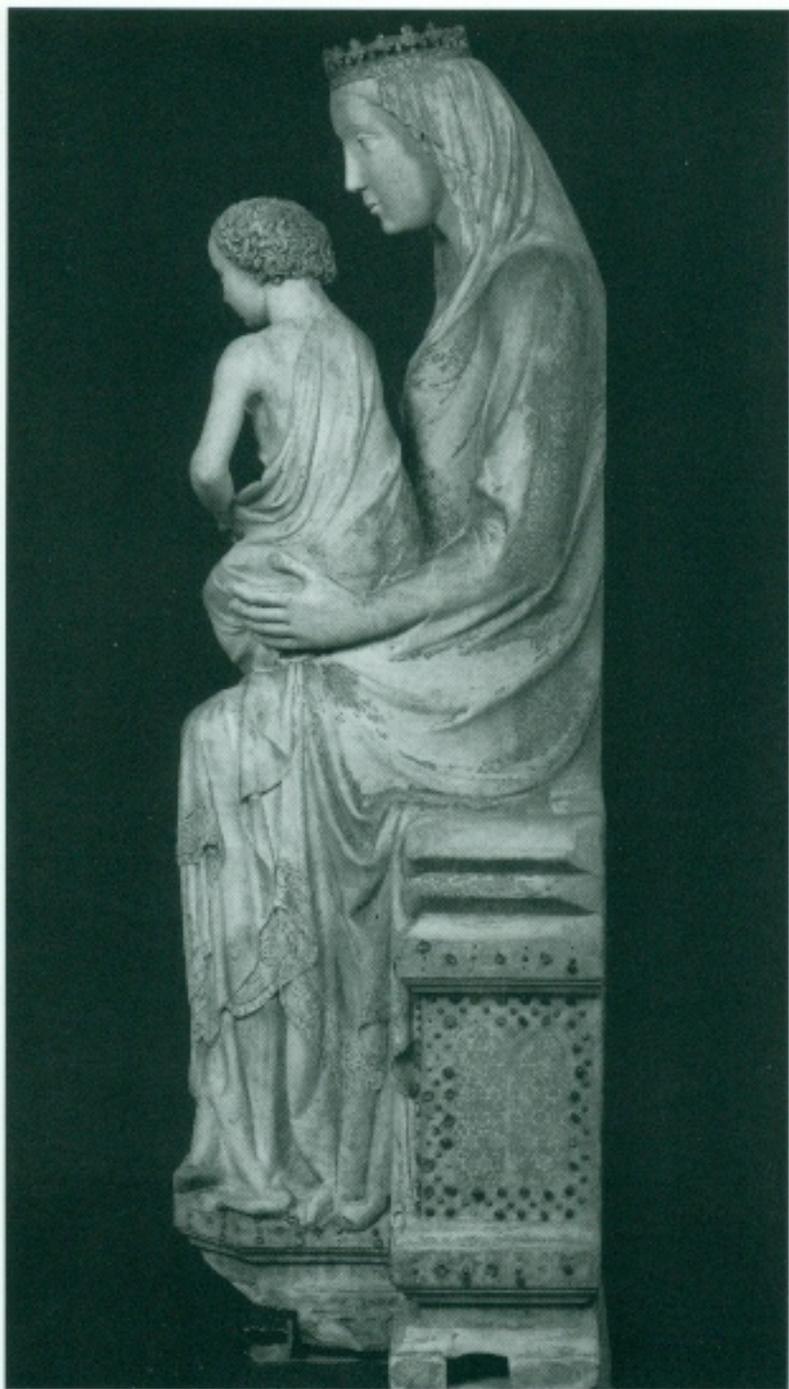


Fig. 10 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, profilo sinistro del gruppo lapideo.



Fig. 11 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, il volto della Vergine.



Fig. 12 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, particolare del manto della Vergine.



Fig. 13 - Orvieto, Duomo, *Maestà*, particolare del manto della Vergine e della veste del Bambino.