

GIOVANNA MARTELOTTI

LA MADONNA DEI RACCOMANDATI DI LIPPO MEMMI
I DATI MATERIALI EMERSI NEL RESTAURO

Il rinnovato interesse per la tavola trecentesca di Orvieto, legato al Giubileo della Misericordia, mi consente di ripensare un restauro di venticinque anni fa¹. Un intervento, come allora avveniva assai più spesso di oggi, accompagnato da una ricerca d'archivio e da una serie nutrita di indagini, eseguito con tempi dilatati che consentivano pause di riflessione e di studio, accurato nel fare e nel documentare. Un intervento dunque che può ancora essere presentato quale esemplare di un rapporto di collaborazione interdisciplinare, in cui le osservazioni del restauratore si confrontano e si integrano con notizie documentarie e indagini scientifiche per costruire una credibile interpretazione dell'opera e delle sue vicende².

Ma vediamo dunque i dati materiali che via via si sono potuti acquisire nel corso dell'intervento, a partire dal supporto ligneo, la cui forma attuale, con cuspidi accentuate e cornice triloba, è frutto del ripristino curato nel 1923 da Colarieti Tosti³ (fig. 1). Sono in effetti di restauro una fascia orizzontale alla base, compreso il listello della cornice, gran parte della cuspidi, il trilobo e i listelli verticali della cornice fin sotto i volti degli angeli.

Le mutilazioni della tavola, cui si mise riparo con una certa arbitrarietà in quell'intervento, risalgono all'inserimento del dipinto in una complessa

¹ Il restauro, diretto dalla Dott.ssa Giusi Testa per la Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria, fu condotto dalle restauratrici della cooperativa C.B.C., e in particolare curato da Rosanna Coppola, tra marzo e dicembre 1990.

² Un ringraziamento particolare va agli amici Laura Andreani e Claudio Seccaroni, disponibili a ragionare nuovamente insieme a me, oggi come venticinque anni fa, la prima sui documenti, il secondo sugli esiti delle indagini. Una nuova fruttuosa collaborazione si è poi instaurata con Giovanna Bandinu, coordinatore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi.

³ Per la lunga carriera da restauratore, svoltasi principalmente per la Soprintendenza dell'Umbria, del reatino Giuseppe Colarieti Tosti (1873-1949), cfr. C. Lucandri in *Restauratori e restauri in archivio*, volume 1, 2003, pp. 27-35.

macchina lignea tardo manierista, solo parzialmente documentata in fotografie Alinari e Anderson⁴ (fig. 2). Le tracce della cornice cinquecentesca a tutto sesto, che celava parte dell'aureola della Vergine, sono chiaramente visibili nel fondo oro, come fori tondeggianti di chiodi e come abrasioni prodotte dalla battuta dei listelli applicati.

Della cornice originale si conservano dunque solo i listelli laterali, intagliati direttamente nelle due assi esterne del supporto; in base al confronto con le foto Alinari e Anderson essi risulterebbero in parte resecati; tuttavia la spessa ridoratura cinquecentesca rende dubbia l'individuazione dell'originale nelle foto antiche.

Pur fortemente manomesso, il supporto fornisce una messe notevole di informazioni su quale fosse la struttura originaria dell'opera: è composto da cinque assi verticali, di notevole ampiezza quella centrale (oltre 60 cm), le laterali a decrescere verso l'esterno. Tredici pioli lignei affusolati sono inseriti nello spessore delle assi (circa 3,6 cm) alla giunzione, per garantire che esse rimangano complanari⁵.

In alto si rilevano due porzioni di assi disposte in obliquo con un incastro semplice a L, evidentemente resecate; in basso un minuto frammento di asse orizzontale e una analoga sede d'incastro. La struttura originaria prevedeva quindi assi giustapposte con fibre a contrasto (fig. 3).

La direzione delle fibre dei tre elementi individuati è legata alla scelta di intagliare nello spessore del supporto i listelli della cornice, come avviene per i verticali sui due lati, eliminando o limitando al minimo la necessità di intagliare settori di cornice contro vena o di applicare settori intagliati a parte.

L'originale struttura di sostegno contemplava due lunghe traverse diagonali ad X cui si accostavano tre traverse orizzontali, di cui si conserva solo la superiore; poco più in alto una larga asse orizzontale, anch'essa conservata, che ha funzione di sostegno e contenimento degli elementi contro vena della cuspide, e ai lati reca due attaccaglie originali ad anello.

⁴ La foto Alinari 25979 è scontornata lungo la cornice centinata, mentre la Anderson che presentiamo in fig. 2 mostra ai lati piccole porzioni della macchina d'altare. Questa, effettivamente monumentale, con due coppie di colonne scanalate ai lati, un architrave e un alto coronamento a timpano, è documentata in una foto di fine Ottocento dell'Archivio della Soprintendenza dell'Umbria, pubblicata in G. Testa (a cura di), *La cattedrale di Orvieto. Santa Maria assunta in cielo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 1990, p. 201. Era esposta nella grande nicchia sulla parete sinistra della Cappella del Corporale ed è probabile che si possa datare al 1572-73 sia la costruzione dell'altare ligneo che lo spostamento dell'opera dalla quarta cappella del lato sinistro del Duomo, dedicata alla Misericordia.

⁵ La posizione dei pioli, o cavicchi, rilevata in qualche punto nel corso del risanamento dei distacchi alla giunzione tra le assi, è ben documentata dalle indagini radiografiche eseguite dall'ENEA.

Tutta la struttura era ancorata al supporto con chiodi in ferro inseriti dal retro e ribattuti sul fronte a formare una U⁶ (fig. 4). Il retro del dipinto e la sua carpenteria erano poi trattati con una gessatura continua campita di rosso.

Lo smontaggio della struttura di restauro, reso necessario dal riaprirsi delle giunzioni tra le assi e dalle gravi sconessioni delle parti con fibre a contrasto, ha chiarito quali elementi insistevano sulle sedi originali, evidenziate dall'assenza della imprimitura stesa sul retro⁷. La traversa centrale e le due assi diagonali, che insistevano sulle sedi della struttura trecentesca, potevano forse risalire all'intervento cinquecentesco; vi si sovrapponevano due ulteriori traverse orizzontali avvitata, una serie di assi orizzontali alla base e in corrispondenza della cuspid e a cui si sovrapponevano in basso quattro listelli verticali, in alto un lungo listello verticale e due obliqui; tutti elementi ancorati con grosse viti moderne (fig. 5).

A questo punto si è tentata una ricostruzione delle dimensioni originali del dipinto, basata sulla direzione degli elementi obliqui della cuspid e sul prolungamento delle sedi diagonali della crociera di sostegno originale (fig. 6). Si tratta come ovvio dell'ipotesi più semplice in base agli indizi esistenti, sufficiente tuttavia a chiarire l'arbitrarietà della ricostruzione neogotica di Colarieti Tosti⁸.

La cuspid, meno accentuata, doveva quindi avere un andamento analogo a quello della *Madonna della Misericordia*, attribuita a Simone Martini e conservata nella Pinacoteca di Siena, anche se nella ricostruzione proposta mancano le due piccole sezioni orizzontali ai lati⁹.

Trasportando sul fronte l'ipotesi basata sull'analisi del supporto, la si trova abbastanza credibile: il vertice, ad angolo leggermente ottuso, arriva

⁶L'indagine radiografica documenta perfettamente l'andamento delle chiodature, sia quelle integre dei due elementi originali, sia quelle delle traverse sostituite, di cui si conserva la U senza la testa del chiodo, segata evidentemente nella rimozione delle traverse stesse.

⁷La struttura di sostegno originale è assai simile a quella della *Madonna del Popolo*, già attribuita a Coppo di Marcovaldo, nella Chiesa del Carmine a Firenze: cavicchi alle commettiture, traverse diagonali e orizzontali, chiodi confitti dal retro e ribattuti sul fronte, retro ammanito con gesso grosso (Cfr. C. Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 1999, pp. 58-98).

⁸L'accentuazione delle caratteristiche che si intende ripristinare è in genere la norma dei restauri ricostruttivi. Il ripristino neogotico è più "gotico" della tavola trecentesca, un po' come avviene nel restauro integrativo della scultura romana che si restaura più "classica". L'intervento di Colarieti Tosti era del resto perfettamente in linea con il ripristino delle "originarie forme gotiche" dell'intero Duomo, condotto da Paolo Zampi e Luigi Fumi tra 1877 e 1888.

⁹Si tratta di una sorta di *lectio facilior*, che nel restauro, a differenza di quanto avviene nella filologia testuale, è a volte soluzione obbligatoria.

circa alla stessa altezza dell'attuale e prolungando le incisioni esistenti in alto sul fondo oro si possono ricostruire due cherubini o serafini, di cui oggi si conservano solo le punte delle ali. Resta probabile che la cornice fosse un po' più ampia di quanto oggi vediamo sui lati¹⁰.

La preparazione della tavola per la doratura e la pittura, di notevole spessore, comprende l'incamottatura dell'intera superficie con una tela ad alta densità e una gessatura in più strati sovrapposti¹¹. Ma i dati più interessanti sono quelli emersi nel corso della pulitura del dipinto, iniziata con la rimozione del protettivo risalente al restauro del 1923, uno strato consistente di natura oleosa notevolmente ingrignito (fig. 7). Si otteneva così un notevole recupero della cromia, ma si evidenziava anche la presenza di ritocchi e ridipinture. Si è ritenuto di dover procedere gradualmente, conservando in prima istanza tutti i ritocchi più antichi non riferibili al restauro di Colarieti Tosti¹².

Dopo questa prima pulitura, e via via che ci si rendeva conto dell'entità delle riprese antiche si è decisa, con la dottoressa Testa, una pausa di studio e una campagna di indagini¹³.

Ci si trovava di fronte, al di là dei rifacimenti del 1923, a quella che si poteva interpretare come l'edizione tardo-manierista della Madonna di Lippo Memmi (fig. 8). Erano completamente ridipinti: veste e manto della Vergine, vesti e copricapi di quasi tutti i Raccomandati, le ali degli angeli. Ritocchi più localizzati, notevolmente scuriti, interessavano le vesti degli angeli, il vaio all'interno del manto della Vergine, gli incarnati dei fedeli; ridorature a missione si rilevavano sulle ali degli angeli, sul manto e sulla veste della Madonna. Solo il fondo oro era totalmente libero da riprese.

¹⁰ E la forma di quanto resta dei listelli laterali potrebbe far pensare ad una fascia piana, analoga a quella della già citata tavola di Simone Martini.

¹¹ La presenza dell'incamottatura, normale per l'epoca, è accorgimento tanto più utile nelle tavole che presentano elementi lignei con fibre a contrasto, che si tratti come nel nostro caso di assi del supporto, o invece di listelli di cornice applicati che debbano poi essere gessati e dorati insieme al fondo, come nel caso della già citata *Madonna del Popolo*. La stratificazione di gesso grosso e gesso sottile è anch'essa tipica di molte tavole duecentesche e trecentesche e ottiene in genere una superficie estremamente piana e regolare della preparazione, ben apprezzabile nelle sezioni stratigrafiche.

¹² I ritocchi novecenteschi, facilmente riconoscibili, interessavano quasi esclusivamente le piccole lacune stuccate. Le mancanze più ampie erano trattate "a neutro" con un tono grigio-bruno, ad eccezione della cuspide, ridorata a porporina. Per conservare anche le minute pennellate sui volti dei fedeli, già molto cretate e discontinue, si è proceduto applicando a pennello una soluzione di ammoniaca in sospensione in uno stearato, rimossa poi a tampone con petrolio rettificato.

¹³ Le radiografie, cui si è già accennato, e le misure di fluorescenza X sono state curate da Mario Massimi, Alberto Melchiorri, Pietro Moioli e Claudio Seccaroni dell'Enea; le riflettografie IR da Duilio Bertani e Maurizio Cetica dell'Istituto Nazionale di Ottica; sezioni stratigrafiche e analisi dei leganti sono state affidate all'AB2art.

Piccoli saggi ci convincevano sempre di più che l'invasiva ripresa non era dettata tanto dal degrado della pittura trecentesca, quanto dal mutamento del gusto.

Le piccole pennellate rosa rosse degli incarnati, e qualche ripassatura di occhi e labbra, sembrano rispondere alla volontà di rafforzare il chiaroscuro di un dipinto con trapassi molto delicati. Le pennellate nei massimi chiari della pelliccia di vaio e di qualche cappello, dovevano rispondere ad una logica analoga di aumento del contrasto; la loro fortissima alterazione in bruno sortiva invece un effetto di inversione del chiaroscuro. Non sempre comprensibili le scelte di trasformare o di riproporre la cromia di vesti, mantelli e cappelli dei Raccomandati, mentre la ridipintura totale della veste e del manto della Vergine mi sembra interpretabile come un adeguamento al canone della controriforma, manto in azzurrite, veste in rosso cinabro. Va poi specificato che la ridipintura, oltre a non mutare alcun elemento sostanziale della composizione, riproponeva i panneggi rispettando con una certa fedeltà l'andamento delle pieghe.

La decisione di rimuovere le ridipinture, confortata dalle indagini e dai pareri concordi di chi aveva visitato il laboratorio su invito della dottoressa Testa, ha dato l'avvio alla seconda fase della pulitura, condotta come la prima con il costante ausilio di osservazioni e riprese della fluorescenza UV. Le ridipinture a tempera giacevano su uno strato consistente di materiale resinoso, o oleo-resinoso, ben individuabile nelle stratigrafie, che ha facilitato la loro rimozione¹⁴ (fig. 9).

Nei manti dei due fedeli inginocchiati in primo piano, la pulitura rivelava una campitura viola quasi intatta sotto una spessa ridipintura grigio-bruna e un manto verde brillante sotto una ripresa grigio-azzurra. In questa stesura verde, l'unica fortemente degradata e in parte perduta, l'osservazione a luce radente evidenziava una pennellata corposa, tipica della pittura a olio¹⁵.

Ma il recupero più entusiasmante è stato senza dubbio quello della veste della Vergine: la rimozione della spessa ridipintura in cinabro rivelava un panneggio in delicati toni di rosa con le pieghe più profonde segnate da

¹⁴ Piccole compresse di carta giapponese imbevute di Dimetilformammide rigonfiavano lo strato sottostante, più o meno rapidamente secondo lo spessore e la compattezza della ridipintura che veniva poi rimossa a tampone o a bisturi.

¹⁵ Purtroppo sul manto verde non si sono eseguite misure di fluorescenza X giacché nel momento dello studio il manto, totalmente ridipinto, non sembrava di particolare interesse. L'analisi chimica ha confermato la presenza di olio come medium; la stessa analisi ripetuta in altri due punti ha invece rivelato la presenza sia di proteine che di saponificabili.

velature azzurre trasparenti, fittamente decorato con foglia d'argento applicata su una spessa missione con effetto a rilievo¹⁶ (fig. 10).

Deludente invece l'esito della pulitura sul manto azzurro della Vergine. Qui la ripresa cinquecentesca in azzurrite giaceva su uno strato preparatorio bruno-rossiccio. La rimozione dei due strati¹⁷ ha messo in luce una stesura originale di azzurrite molto scurita, sostanzialmente priva di volume, in cui si intravede appena in qualche punto la presenza di una decorazione più chiara (fig. 11). Il motivo decorativo, analogo a quello della veste, si rivela in una delle riflettografie IR, eseguita nell'unico settore del manto in cui era già stata rimossa la ripresa ad azzurrite (fig. 12). Le misure di fluorescenza X rivelavano la presenza di argento, oltre al rame dell'azzurrite, in tutti i punti indagati. La sezione lucida descrive una stratificazione complessa interpretabile con l'ausilio delle altre due indagini: sulla preparazione a gesso e colla vi è uno strato di bolo e una foglia metallica sottile; segue uno strato di blu misto forse a resina, una cromia azzurro chiaro formata da un impasto di biacca e pigmento blu¹⁸, uno strato di azzurrite; seguono il bruno rosso e l'azzurrite della ridipintura. Risulta oggi difficile immaginare l'effetto visivo ricercato dal pittore con la sovrapposizione alla lamina d'argento di un decoro azzurro chiaro, di notevole spessore, cui seguiva una sottile stesura azzurro scuro che doveva lasciar trasparire la decorazione, forse di più o di meno secondo l'andamento delle pieghe, e in qualche modo giovare della lamina metallica di fondo, che doveva conferirgli un effetto particolarmente smaltato¹⁹.

Anche la ricca bordura del manto azzurro è condotta su foglia d'argento, trattata a mecca a fingere l'oro e poi fittamente decorata con rombi segnati

¹⁶ La sezione stratigrafica mostra, a partire dal basso, la preparazione a gesso e colla, un sottile strato di priming (collatura?); la cromia in due livelli: il primo molto chiaro, il secondo rosa violaceo, uno spesso strato bruno chiaro (missione?) con tracce di lamina metallica discontinua, un doppio strato di colore rosso (ridipintura), missione, foglia d'oro, sudicio. In base alle misure di fluorescenza X si può ipotizzare che la veste sia dipinta principalmente con biacca e lacche rosse, giacché il cinabro, presente nelle parti scure, scompare nelle zone in luce, dove la misura trova esclusivamente Piombo.

¹⁷ Il primo rimosso con una soluzione a pH basico (carbonato di ammonio), il secondo con Dimetilformammide.

¹⁸ Il pigmento azzurro mescolato alla biacca esaminato in sezione sembrerebbe smalto o lapislazuli. La fluorescenza segnala esclusivamente il rame dell'azzurrite in grande quantità, il che potrebbe far propendere per il lapislazuli, i cui elementi non sono rilevabili in fluorescenza X.

¹⁹ Per una interessante disamina di diverse ricette e di varianti tecniche della pittura su lamina metallica in opere della seconda metà del XIII secolo, e in particolare in Coppo di Marcovaldo, cfr. C. Franzel-C. Pelosi, *La pittura translucida, fonti manoscritte ed opere pittoriche*, in *Kermes*, luglio-settembre 2005, pp. 63-73.

da margini scuri puntinati di biacca, intervallati a decori vegetali in verde rosso e arancio²⁰ (fig. 11).

Questa fascia decorata è singolarmente l'unico dettaglio del dipinto pulito già da Colarieti Tosti; infatti le foto precedenti il suo restauro recano una grossolana imitazione della decorazione a rombi, forse dorata a missione sull'azzurrite del manto. I polsini della veste erano stati invece risparmiati nel Cinquecento e mostrano il decoro originale identico a quello del bordo del manto (fig. 2).

La rimozione della ridipintura ha rivelato anche nelle ali degli angeli, purtroppo notevolmente degradate, una procedura esecutiva che prevede l'applicazione a bolo della foglia d'argento e poi il suo trattamento con lacche traslucide e piccole pennellate azzurre e verdi chiare che costruivano il piumaggio. Particolarmente ricercato risulta l'effetto visivo del rapporto tra le diverse lamine metalliche: l'oro delle aureole, decorato con punzoni a rosetta, e l'argento delle ali, trattato pittoricamente (fig. 11).

Anche l'oro del fondo, mosso principalmente dalle incisioni e punzonature delle aureole, ha trattamenti a lacche rosse nelle ali dei cherubini e decori di perle e altre pietre preziose nella corona della Vergine e in quelle delle due regine, oggi difficilmente interpretabili per l'usura e il probabile scurimento di alcune campiture/velature. Altrettanto ricca la decorazione, con incisioni e punzonature, della pedana esagonale che reca la firma del pittore.

Infine dobbiamo citare le decorazioni eseguite a missione, una volta conclusa la pittura: della foglia d'argento che arricchisce la veste rosa della Vergine si è già detto; ancor più sottili e raffinati i decori in oro a missione sul suo velo, dipinto a biacca con ricercati effetti di trasparenza (fig. 13). Altrettanto eleganti i motivi decorativi degli scollari e dei polsi nelle vesti degli angeli, le bordure delle maniche trattenute da bottoncini di perle, le coroncine tra i capelli (fig. 11).

Insomma la nostra tavola presenta una notevole ricchezza di soluzioni tecniche, con l'uso di lamine diverse, diversamente applicate e diversamente trattate con velature trasparenti, colori traslucidi e colori coprenti; di pigmenti sapientemente utilizzati con preparazioni e medium diversi

²⁰ Al di là della raffinatissima decorazione che si avvale di vernici colorate, lacche traslucide e colori coprenti, la scelta della foglia d'argento è forse di carattere pratico: l'argentatura a bolo che funge di base al manto azzurro, eseguita come la doratura del fondo prima della pittura, è applicata in un'unica stesura a comprendere il bordo, con indubbia semplificazione; e il pittore era perfettamente in grado di ottenere l'effetto di una bordura dorata.

per ottenere effetti visivi ricchi di contrasti, oggi solo in parte ipotizzabili. Pensiamo soltanto al contrasto tra le due azzurriri del manto della Vergine e della veste del Priore inginocchiato alla sua sinistra: la prima molto più intensa perché poco macinata e più smaltata per la presenza dell'argento di fondo; la seconda più chiara e tendente al verde perché macinata assai più sottilmente e più opaca, forse per l'uso di un medium diverso o per il parziale assorbimento del legante da parte della preparazione a gesso e colla²¹.

La Madonna dei Raccomandati è stata oggetto di devozione costante, da parte della confraternita che l'aveva commissionata e dei fedeli, e questo spiega la sua conservazione, sia pure con evidenti manomissioni, nell'arredo tardo manierista del Duomo, con la costruzione anzi di un'imponente macchina lignea²². Ma le pratiche devozionali spiegano anche molti dei danni rilevati in particolare nella figura della Vergine: una serie di lacune tondeggianti lungo i margini della corona, ai lati e al centro del collo, tra le mani giunte, sulle spalle, lungo la bordura del manto sono chiaramente riconducibili all'applicazione con chiodi confitti (di cui restavano in alcuni casi le punte) di ornamenti preziosi ed ex voto (fig. 14). Nella già citata foto della Soprintendenza dell'Umbria una parte di questi ornamenti compare esposta nella specchiatura della cornice tra le due colonne di sinistra²³.

A conclusione di questo scritto, teso più che altro a riconsiderare e rendere pubblici i tanti dati emersi nel corso dell'intervento del 1990, mi corre l'obbligo di ripensare anche gli esiti e le soluzioni tecniche adottate in quel restauro (fig. 15).

La decisione di conservare la forma della tavola e i listelli della cornice di Colarieti Tosti, sia pure arbitrari, non avendo dati sufficienti per una ricostruzione certa, mi sembra a tutt'oggi corretta. La struttura di sostegno

²¹ Della differenza di granulometria tra le due azzurriri abbiamo contezza dalle analisi; per l'effetto "smaltato" dei colori stesi su lamina metallica si confronti M. Matteini-A. Moles, *Tecniche della pittura antica: le preparazioni del supporto*, in *Kermes, arte e tecnica del restauro*, 4, 1989, pp.49-62. L'uso di lamine metalliche come base di stesure cromatiche almeno in parte coprenti, e dunque difficilmente definibili come pittura traslucida, è documentato anche nella più volte citata *Madonna del Popolo*.

²² Sorte parallela, ma tutto sommato più benevola di quella della *Madonna in trono* di Gentile da Fabriano, di cui si era giunti a prevedere la distruzione per far posto alle pitture del Ragazzini. Fu poi conservata, ma resecata sul lato sinistro per centrarla rispetto alla finestra, in gran parte ridipinta per trasformarla in *Nozze mistiche di Santa Caterina* e inserita in una cornice di stucco bianco e oro, ovviamente centinata.

²³ La ricerca documentale recentemente svolta da G. Bandinu ha portato alla scoperta di un documento in cui tali ornamenti sono descritti con precisione.

applicata sul retro del supporto, ancora funzionale, risente di quel disinteresse per le qualità anche formali delle carpenterie che oggi non accetteremmo più. L'eliminazione della doratura falsa era un atto dovuto dato il contrasto tra la doratura originale del fondo e la porporina novecentesca al colmo; la rimozione di tutte le stucature novecentesche era peraltro necessaria per motivi conservativi più che estetici: il loro impasto oleoso era infatti eccessivamente tenace rispetto alla preparazione originale; il trattamento finale dei rifacimenti, stuccati con lievissimo sottolivello e trattati nel tono della preparazione originale, non ci ha mai soddisfatto del tutto, come tipica "scelta del male minore", ma certo una ricostruzione divisionista della doratura (a tratteggio o a selezione che fosse) implicava scelte dolorose rispetto alle figure accennate sul fondo oro (cherubini, serafini o quant'altro). La pulitura è stata condotta con materiali che oggi sono scomparsi dai nostri laboratori e tuttavia la sua conduzione graduale e prudente resta un luminoso esempio dell'importanza di interpretare correttamente ciò che trovi. Infine personalmente il ricordo di quel restauro è strettamente legato al piacere che si prova a veder lavorare Rosanna, con la sua minuziosa curiosità da miope e l'ordine sapiente del suo operare.

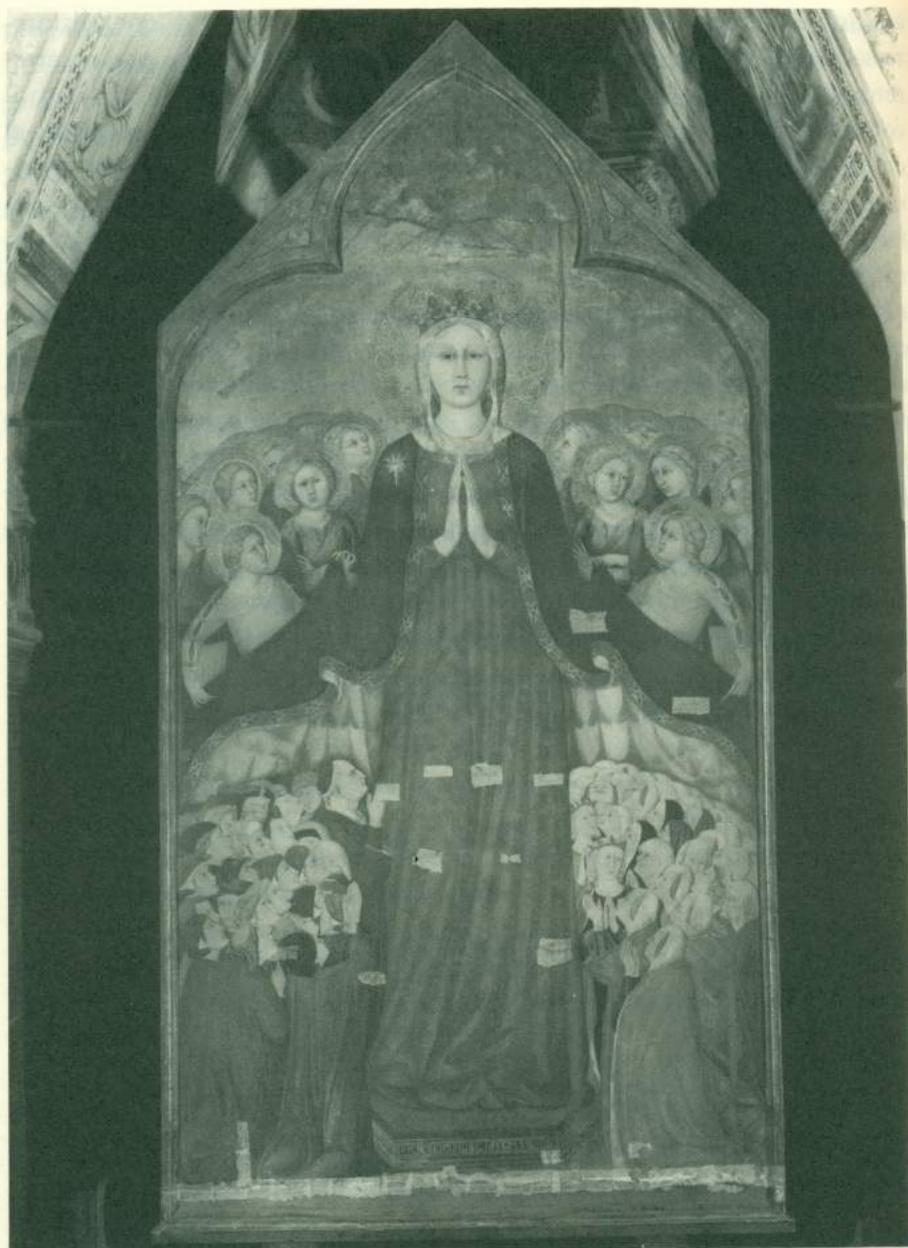


Fig. 1 - La tavola di Lippo Memmi, prima del restauro del 1990, nella piccola nicchia a destra della Cappella del Corporale.

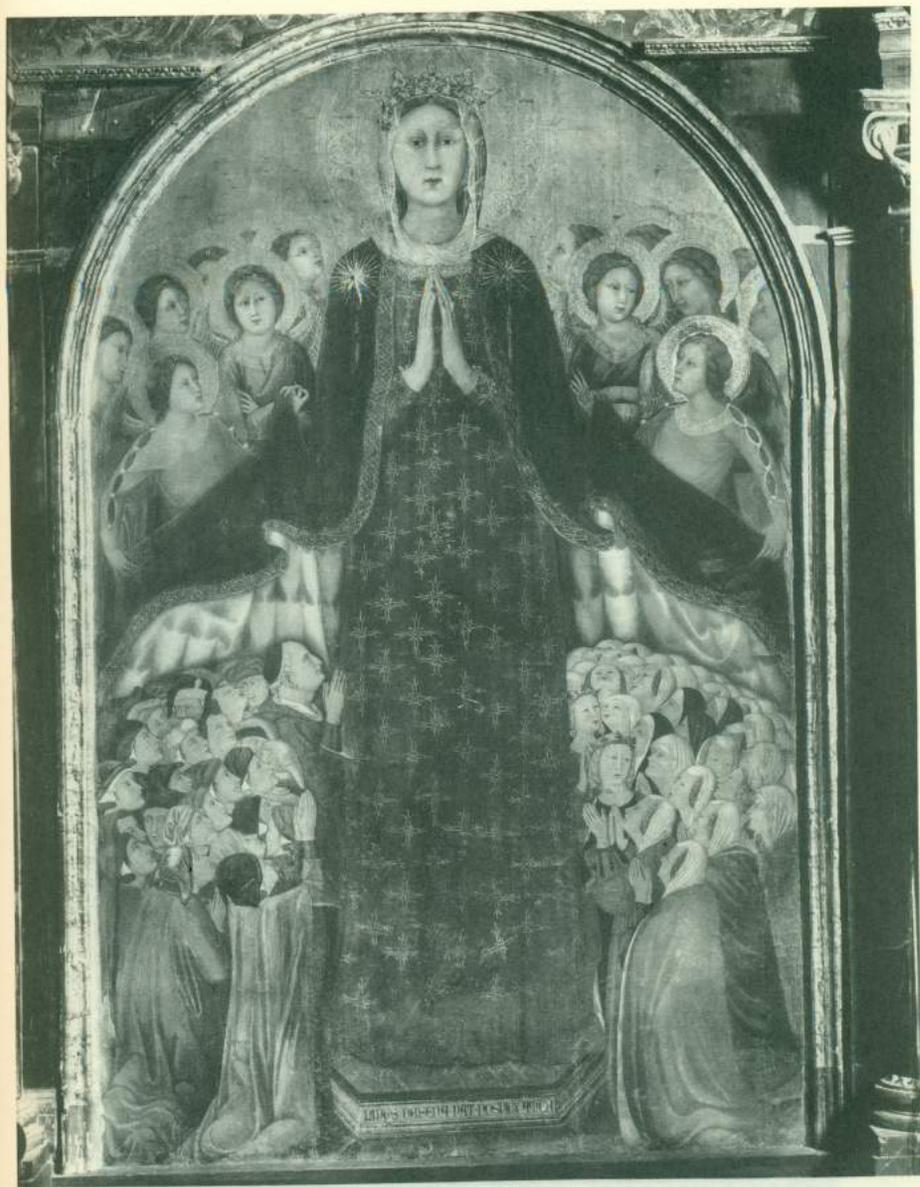


Fig. 2 - La tavola inserita nella cornice cinquecentesca nella foto Anderson 15541.

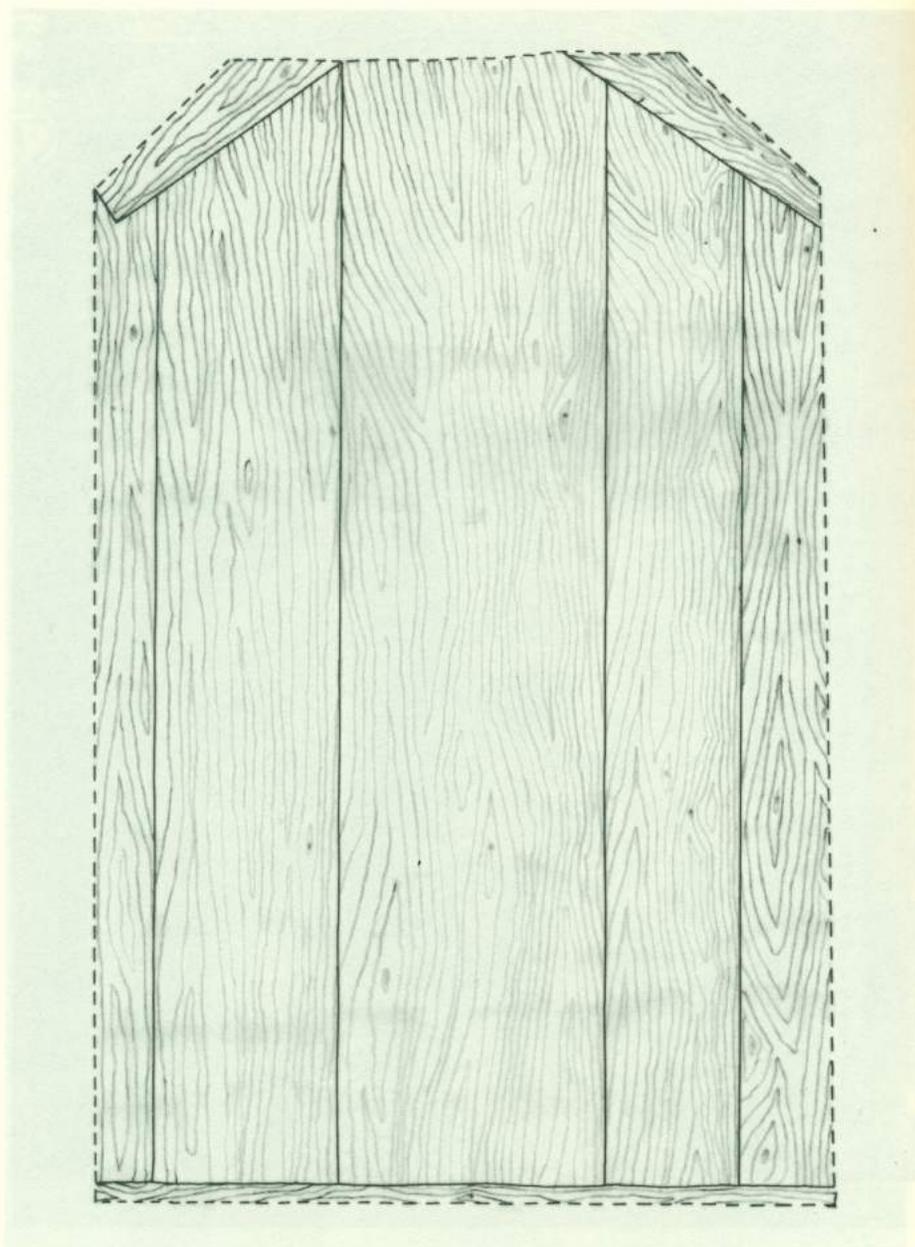


Fig. 3 - Lo schema grafico riporta quanto resta del supporto originale con le giunzioni tra le assi e l'andamento delle fibre del legno.

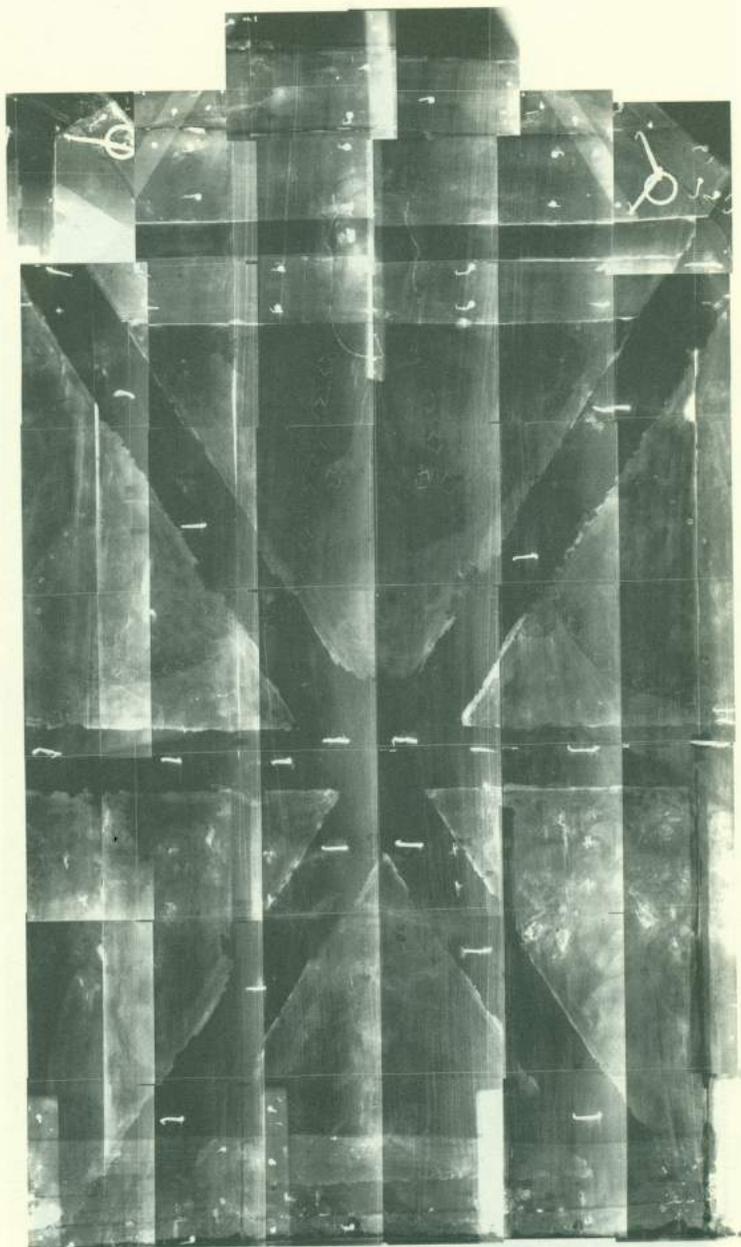


Fig. 4 - Foto mosaico delle radiografie eseguite dall'ENEA nel 1990. Le attaccaglie e i chiodi risultano bianchi perché radioopachi; le sedi delle traverse, smontate al momento della radiografia, risultano più scure (radiotrasparenti) del resto del supporto, perché prive della gessatura.

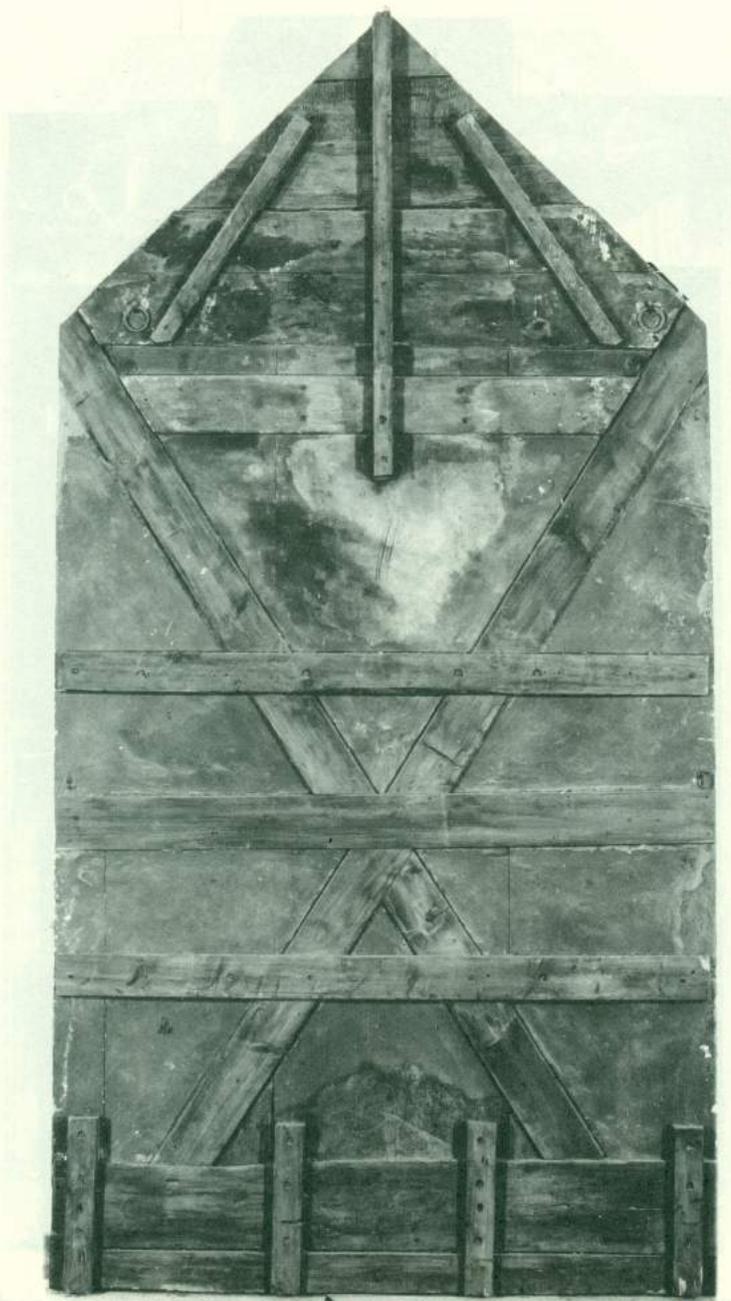


Fig. 5 - Il supporto prima dell'intervento di restauro.

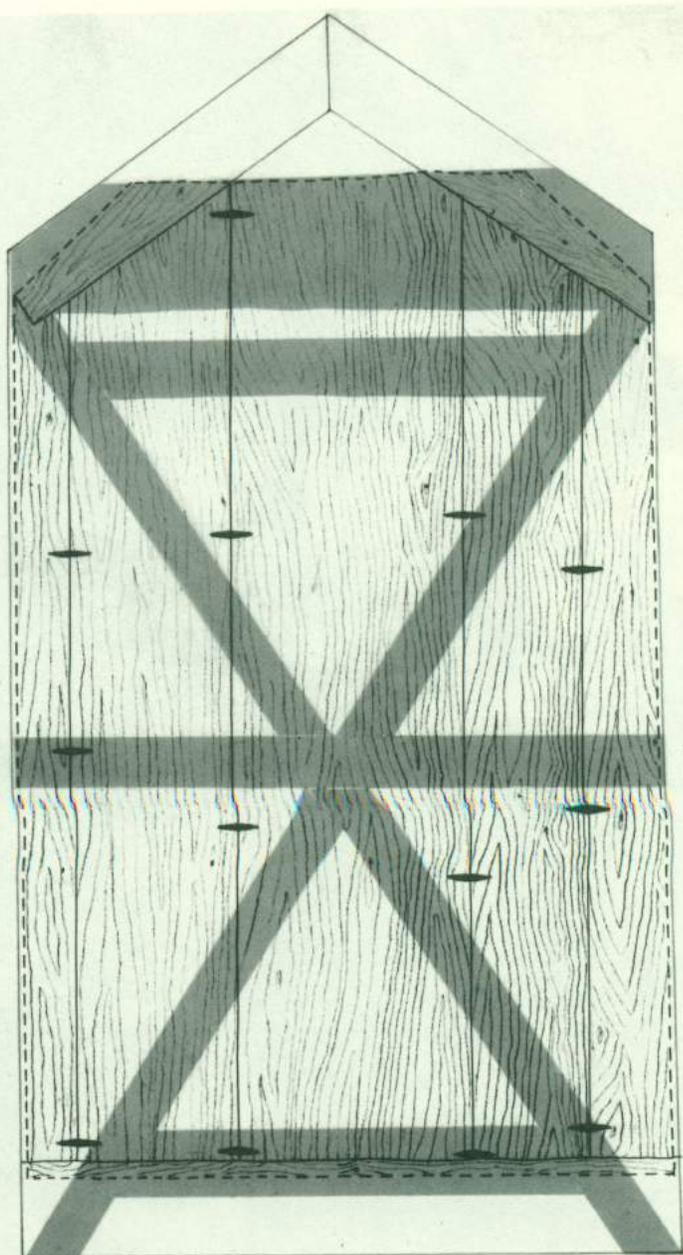


Fig. 6 - La linea tratteggiata segna l'attuale consistenza del supporto trecentesco, la linea continua l'ipotesi del suo ingombro originale. In grigio le traverse della struttura di sostegno e la posizione dei pioli alla giunzione tra le assi.



Fig. 7 - Dettaglio di uno dei saggi di rimozione del protettivo del 1923.



Fig. 8 - Il dipinto dopo la prima fase della pulitura.



Fig. 9 - Dettaglio durante la rimozione delle ridipinture.



Fig. 10 - Tassello di confronto durante la pulitura della veste della Vergine.



Fig. 11 - Dettaglio dopo il restauro del gruppo di angeli sulla sinistra e del manto della Vergine, in cui si apprezzano tracce minime della decorazione.



Fig. 12 - Particolare in riflettografia IR: nella parte pulita del manto si evidenzia la decorazione oggi quasi del tutto invisibile.



Fig. 13 - Dettaglio dopo il restauro del volto della Vergine.

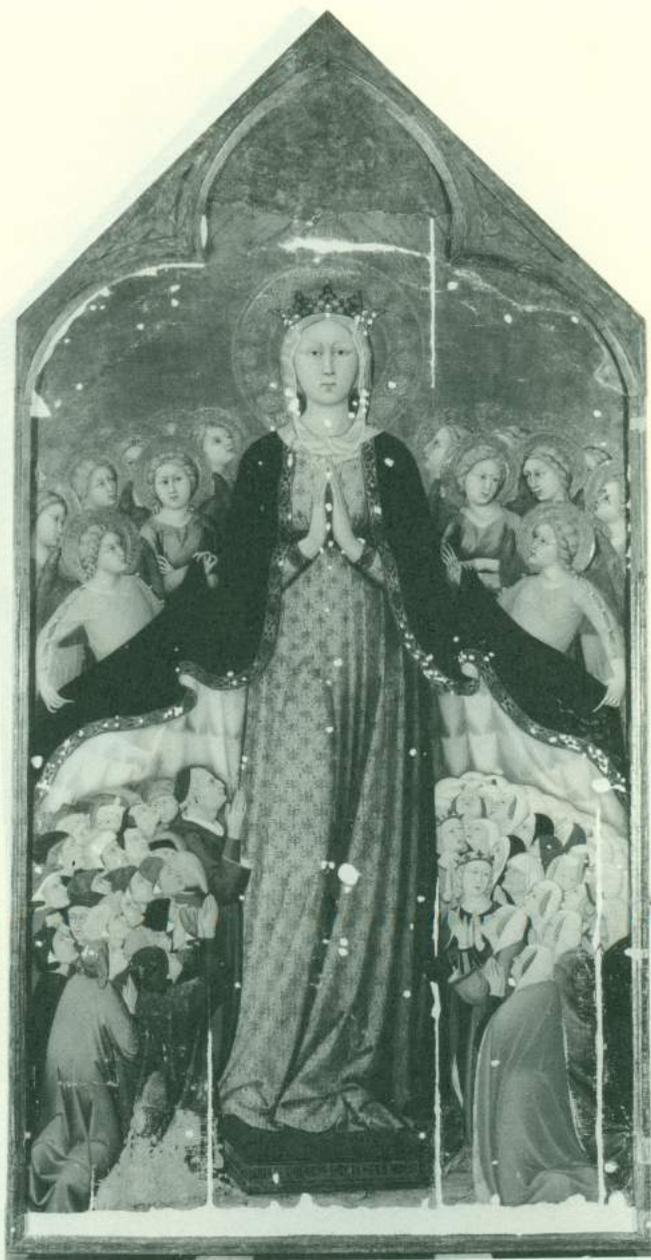


Fig. 14 - Il dipinto dopo la stuccatura. Evidenti le lacune dovute all'applicazione di ornamenti ed ex voto; la porporina del fondo della cuspidè è stata rimossa in un secondo tempo, dopo la reintegrazione dell'originale.



Fig. 15 - Il dipinto dopo il restauro.