

Kronos³

Periodico del DBAS • Dipartimento Beni Arti Storia



UNIVERSITÀ DI LECCE

Facoltà
di Beni
Culturali

Mario Congedo Editore

Kronos 3/2001

Collaboratori:

- | | |
|------------------------|--|
| BENIGNO CASALE | Dottorando in Storia Medievale Università degli Studi di Palermo |
| MARCO GOZZI | Ricercatore di Storia della Musica Medievale e Rinascimentale Università degli Studi di Lecce |
| SABRINA SANTORO | Violinista Ricercatrice |
| MARIALUIGIA BUGLI | Ricercatrice |
| CHIARA MARINI | Restauratrice |
| ALESSANDRO IPPOLITI | Ricercatore di Storia dell'Architettura Università degli Studi di Lecce |
| FEDERICA D'ANDREA | Ricercatrice |
| GIOVANNI S. D. D'AMATO | Dottorando in Storia dell'Arte Università degli Studi di Lecce |
| CONCETTA RESTAINO | Ricercatrice |
| LILIANA MOTTU | Restauratrice |

Innovazioni tecniche nel restauro della cartapesta:

La Madonna delle ciliegie di Lecce e la Croce d'altare di Soleto

In Italia, la tradizione dell'uso della cartapesta risale a tempi remoti, anche se poco documentata. Nel rinascimentale la cartapesta si afferma, con grande successo e tra le testimonianze più antiche, le opere conservate al Museo Bardini di Firenze: una *Sacra famiglia*, un *Ecce Homo*, una *Madonna con Bambino* e un *Manichino* e altre sempre databili al XV sec.

La sua versatilità fu decisiva per la diffusione nei laboratori di grandi artisti e l'inserimento anche nell'architettura. Impreziosita con finiture in oro e argento, personalizzata con stemmi e colori pregiati, consentì la realizzazione di bassorilievi e decorazioni di straordinaria leggerezza, elasticità e resa dei particolari, che arricchirono le pareti e i soffitti di chiese e palazzi.

Nel panorama delle realizzazioni in cartapesta nel Salento un attento studio ha portato a scoperte e estremamente interessanti, permettendo di datare la presenza della cartapesta in questo territorio fin dalla fine del '600.

Da alcuni anni, nel tentativo di salvare opere in grave stato di degrado, sono iniziati restauri sperimentali rivolti, oltre che ad una corretta metodologia di recupero, all'analisi dei materiali e delle tecniche di esecuzione e l'utilizzo anche della cartapesta macerata, ritenuta una tecnica non inutilizzata in quest'ambito territoriale. I risultati ci hanno portato ad una nuova conoscenza anche sul piano storico, rendendo possibile l'identificazione e la datazione di opere trasformate e occultate da varie sovrapposizioni.

Dal confronto con le opere di grandi artisti che hanno fatto uso della cartapesta come il Sansovino e Bernini e ad alcune opere presenti nel nostro territorio, si sono riscontrate delle affinità tecniche. Tra le opere più antiche presenti nel territorio, scoperte attraverso un meticoloso intervento di restauro e databili al sec. XVII lo *Sportello di tabernacolo* della chiesa dei Domenicani di Cavallino, *Madonna con Bambino e quattro angeli* della chiesa delle Alcantarine, *Cristo* di Soleto. Queste opere le accomuna la tecnica esecutiva costituita da un sottile strato di cartapesta adeso su di un supporto in tela.

Madonna della Divina Provvidenza (detta Madonna delle ciliegie) con il Bambino Gesù cinque putti e quattro angeli Lecce – Chiesa di S. Pietro d'Alcantara

Cartapestaio salentino Sec. XVII ? Cartapesta policroma

Madonna cm. 180, Bambino Gesù cm 60, Angeli cm 50.

Restauri; 2000 Centro Restauro Materiale Cartaceo, Lidiana Miotto, Flavia Capri Cruciani.

2007 Lidiana Miotto

La Madonna delle ciliegie

L'opera proviene dalla chiesa di Santa Maria dell'Idria dove è stata collocata nel secondo altare a sinistra nella chiesa di S. Pietro D'Alcantara a Lecce, dopo gli interventi di restauro della chiesa nel 1682.

L'impianto iconografico esaminato faceva risalire l'opera, manomessa da più rifacimenti alla fine del 1800, mentre già dalle prime fasi ispettive emergevano numerose elementi tali da far ipotizzabile una datazione anteriore. (fig. 1)



1. La Madonna delle Ciliegie prima dell'intervento di restauro

Un complesso intervento di rimozione dei substrati di carta ha potuto evidenziare i vari rifacimenti che fortunatamente non avevano intaccato l'opera sottostante, restituendo alla statua il suo aspetto originario e permettendo di avanzare, anche sulla base della tecnica esecutiva, una datazione seicentesca. (fig. 2)



2. La Madonna dopo le rimozioni dei rifacimenti

Dalle prime indagini si riscontrava l'esistenza di più interventi: un sottile strato di gesso e più strati di decorazione, mentre alcuni interventi risultavano profondamente modificatori dell'aspetto scultoreo originario (più strati di carta sovrapposti).

Con queste premesse la situazione stratigrafica risultava, ovviamente, molto complessa e la datazione dei singoli interventi non sempre certa anche se ci si è avvalsi della conoscenza dei materiali e delle tecniche modificatisi nel tempo.

L'opera era stata notevolmente modificata tanto da stravolgere completamente l'aspetto scultoreo originale. Le trasformazioni più evidenti hanno interessato le proporzioni del manto e delle nuvole su cui poggia la Madonna, notevolmente aumentate per il sovrapporsi di rifacimenti effettuati nel corso del tempo. Pertanto gli interventi di rimozione più significativi, operati in modo omogeneo sulla globalità del manufatto, hanno interessato in particolare modo la base costituita dalle nuvole e l'ampio mantello che celava, sotto pesanti rifacimenti, tracce dell'originale pettorina popolare, con decorazioni a traforo, nonché il vestito di *lampasso*. Lo studio di questi rifacimenti, ognuno attribuibile ad un momento storico definito, ha costituito, tra l'altro, un contributo ai fini di una ricostruzione storico-artistica non solo della cartapesta ma anche del costume salentino.

Durante le fasi di recupero degli incarnati originali è emerso, inoltre, nel palmo della mano sinistra, un elemento particolarmente insolito: la segnatura ben marcata delle linee della testa, del cuore e della fortuna.

Un ampio mantello azzurro con il bordo riccamente decorato con fiori bianchi e oro in rilievo copriva quasi interamente la figura della Madonna, lasciando intravedere il vestito rosso molto sbiadito, con i risvolti delle maniche di colore ocre, i manicotti e i polsini bianchi bordati di oro e la pettorina plissettata di colore bianco con al bordo un'applicazione di pizzo dipinto in oro (elemento inserito in tutta la statuaria sacra all'inizio del '900).

La mano destra, completamente rifatta in tempi recenti, era resa semovibile con l'inserimento di un elemento ligneo, tecnica utilizzata anche per il fissaggio ad incastro degli angeli alla base processionale.

Le cinque testine alate applicate sulle nuvole e fissate con chiodi di forgia antica avevano originariamente una collocazione diversa ed erano fissate con perni lignei di cui si sono trovati i riferimenti, permettendo il posizionamento originale.

Nella statua, il degrado è stato causato unicamente dai ripetuti rifacimenti operati via via nel tempo. Alcuni sono consistiti unicamente in sovrapposizioni, altri, più drastici, hanno comportato la totale eliminazione della parte originale, come nel caso della pettorina e della parte posteriore dello scialletto.

Visibilmente il gruppo della *Madonna delle ciliegie con Gesù Bambino*, cinque cherubini e quattro angeli non presentava nessun danno, era solo la ferma volontà del parroco a volere un intervento ispettivo mirato alla ricerca dell'opera celata sotto secolari rifacimenti.

La T.A.C. operata su uno dei quattro putti aveva evidenziato una stratigrafia spessa e varia oltre a molteplici altri interventi, ma che comunque solo con il restauro e con ulteriori indagini si potevano interpretare. Inoltre è nota la consuetudine che i vecchi interventi di rifacimento, in special modo quelli antichi, venivano operati con sovrapposizioni senza eliminare la parte originale (i colori a tempera acconsentono le sovrapposizioni, diversamente, l'attuale uso di colori sintetici impediscono l'aderenza con la cartapesta, pertanto molto spesso durante i rifacimenti lo strato pittorico viene eliminato).

Queste considerazioni hanno spinto ad indagare in modo più incisivo: i punti dove si individuavano interventi di sovrapposizioni erano i punti di congiunzione del manto con il vestito e alcune fessurazioni del manto e delle nuvole. Si sono effettuate delle ispezioni con piccoli sollevamenti dello strato pittorico, constatando la presenza di varie sovrapposizioni. Il punto ottimale per attuare la prima rimozione è stato individuato nella parte posteriore delle nuvole, punto poco importante nel caso di una errata valutazione, ma fondamentale per la presenza di crepe e sovrapposizioni, elementi indicativi di presenza di rifacimenti. Lo strato superficiale consisteva in un sottile spessore di cartapesta, privo di gessatura, e di uno sottostante, estremamente spesso e resistente. Qui si è operata un'incisione necessaria per rimuovere parte del riempimento di saggina (l'interno delle opere in cartapesta a fogli molto spesso sono riempiti di saggina ben compattata che conferisce all'opera maggiore solidità), che a causa dell'eccessivo ispessimento avrebbe impedito l'accesso della sonda del microscopio, operazione che ha permesso di analizzare l'interno dell'opera (visibile solo parzialmente a causa del riempimento) e sottostanti trasformazioni sia nel colore che nella forma.

Procedendo al restauro, la rimozione del primo strato delle nuvole ha evidenziato che l'intervento era stato realizzato con carta di giornale, edito da Mondadori e datato 1957 che riportava avvenimenti di spettacolo e cronaca rosa (Alberto Sordi scritturato per il film "Addio alle armi" e altre pagine di un fotoromanzo), con una spessa colorazione dalle tonalità del grigio stesa direttamente sulla carta, e una sottostante tendente all'azzurro limitato unicamente al colore. L'intervento sottostante, invece, aveva comportato una grande trasformazione e determinato un notevole aumento dell'opera che aveva interessato anche l'intero manto, e variato le colorazioni sottostanti nelle tonalità del *beige* fino al verde. Le nuvole erano state notevolmente aumentate di volume e i sottostanti vuoti riempiti con saggina, molto pressata, per conferire una robustezza maggiore all'opera, più strati di carta di vario genere mista a carta di giornali e una grande confusione di frammenti e di polvere creata dalle notevoli erosioni, una stesura di pece e di gesso, quasi a voler correggere le irregolarità della superficie. (fig. 3)



3. Le nuvole e il mantello durante le rimozioni.
E' visibile il riempimento di saggina e una
delle lunghe maniglie in ferro

Le rimozioni, operate in modo graduale, determinavano contemporaneamente anche l'asportazione del mantello di colore blu con bordo oro e con fiori bianchi a quattro petali e, inoltre, una sottostante colorazione di diversa tonalità con un leggero imbrunimento delle parti in oro. L'eliminazione di un sottile strato di cartapesta evidenziava il mantello di una diversa tonalità con una ricca bordura in oro alta 7 cm. e con fiori bianchi a otto petali; e, ancora, un altro mantello azzurro con trifogli in oro e con un lungo gambo.

Con le rimozioni del "grande manto" si è asportato anche il rifacimento della pettorina plissettata, evidenziando la mancanza totale di quella originale e della parte superiore del manto che originariamente era uno "scialletto" che dalle spalle scende fino alla base. Nel manto e nelle nuvole si sono riscontrati gli stessi interventi e le stesse tecniche di trasformazione, ossia, uno strato superficiale di cartapesta molto sottile, una sottostante colorazione, uno spesso e resistente strato di cartapesta.

Queste operazioni databili negli anni '50 / '60 costituivano rispetto all'opera un corpo a se stante, che si è asportato in modo compatto e totale; le rimozioni di questo "momento" di radicale trasformazione riportavano l'opera molto vicino all'aspetto iconografico originale. A questo periodo, documentabile anche dal tipo di carta, corrispondevano anche i polsini bianchi bordati d'oro, e il rifacimento della mano destra con l'inserimento di un supporto ligneo per renderla

semovibile (lo stesso intervento è stato operato nei quattro angeli per poterli fissare alla base processionale).

La prima rimozione operata sul vestito rosso della Madonna ha evidenziato un altro sottostante di colore rosa chiaro e una decorazione verde chiaro con piccole foglie di colore più intenso. Inoltre, si sono rilevati più strati di cartapesta, e un verde chiaro a fiori bianchi e blu, ancora uno verde chiaro con più strati di cartapesta che occultavano il profondo pannello del vestito settecentesco verde acqua riccamente decorato con fiori di glicine ed altre decorazioni in rilievo, ottenute con polvere di oro. Un sottostante vestito di un verde più intenso decorato con rose e oro in rilievo era recuperabile integralmente solo nella parte superiore, in quanto, nelle rimanenti parti, risultava molto frammentato. (fig. 4)



4. La rimozione del vestito rosso e della pettorina ha messo in evidenza i vestiti sottostanti

La Sovrintendenza, responsabile della direzione dei lavori, ha optato per una scelta insolita, decidendo di evidenziare contemporaneamente i due momenti storici del vestito (quindi la parte superiore corrisponde ad un momento precedente, rispetto alle altre parti del vestito). Sottostante all'attuale in più punti, è stato possibile riconoscere la decorazione molto frammentata del vestito originario color panna con fiori in foglia d'oro.

Completati gli interventi di asportazione dei rifacimenti, la parte superiore dell'opera risultava molto lacunosa sino ad evidenziare l'impianto compositivo originario. Mancava completamente la pettorina, ma il recupero di piccoli frammenti di colore ocre chiaro con decorazioni ad effetto traforo di piccole rose e foglie, hanno permesso un corretto proseguimento dell'intervento.

La ricostruzione ha ripreso sia il decoro, sia una parte della forma mancante, di una parte che scendeva sul lato sinistro e documentabile unicamente dalla mancanza di continuità decorativa del vestito sottostante. (fig. 5)



5. Completati gli interventi di asportazione dei rifacimenti nella pettorina sono visibili i frammenti di riferimento per la ricostruzione con fibre di cellulosa ed è visibile la mancanza della continuità decorativa del vestito

Poi la stessa tecnica di ricostruzione è stata adottata per la ricostruzione dello scialletto, seguendo l'andamento dei frammenti residui, basata sui piccoli frammenti recuperabili. Il mantello aveva avuto quattro variazioni di tonalità dell'azzurro, con altrettante variazioni del bordo che, anche se molto frammentate, erano ugualmente definibili: una riprendeva la stessa decorazione del vestito del 1600 a minute foglie oro, e conservata sotto l'attuale, una festonatura in oro, un'altra a ciliegie e l'attuale, con decorazioni in polvere d'argento. Eliminato il notevole volume delle nuvole, che era stato ingrossato con spessi interventi in cartapesta è emerso che anche la posizione dei cherubini cambiava, e ancora da sotto i rifacimenti della base lignea, sono emerse le maniglie laterali utilizzate per salvaguardare l'opera durante gli spostamenti in modo di muoverla in maniera agevole e senza danni. (fig. 6)



6. La ricostruzione con fibre di cellulosa, seguendo l'andamento dei frammenti recuperati sotto i rifacimenti

L'eliminazione delle stratificazioni relative ai rifacimenti su tutta l'opera, sono avvenute contestualmente su tutta l'opera seguendo la successione storica di ogni intervento. Una ulteriore versione, molto incompleta, probabilmente l'originale, rimane celata sotto l'attuale. Ad alcuni di questi momenti di trasformazione, corrispondeva anche la pettorina plissettata, i polsini bianchi bordati d'oro, e il rifacimento della mano destra con l'inserimento di un supporto ligneo per renderla semovibile (lo stesso intervento operato nei quattro angeli per poterli fissare alla base processionale).

La rimozione degli incarnati sul volto della Madonna hanno seguito la stessa programmazione metodologica per riportare alla luce su tutta l'opera la stessa continuità storica e non creare errori, valutazioni e falsità stilistica.

Completate le rimozioni alla base lignea, la parte originale è risultata decorata ad effetto marmo di un tenue colore verde simile alle tonalità dei vestiti.

Da attente analisi sulla tecnica esecutiva e sui materiali è stato possibile rilevare che l'opera prende forma attorno ad un'asse lignea a T di notevole spessore, completa della sagoma delle braccia e rivestita di saggina ben pressata, creando così una struttura su cui è stata fissata la testa e le mani ricavate dai calchi. Sulla stessa si è poi creata un'armatura di tela pesante a trama larga irrigidita con colle vegetali, su cui si è sviluppata l'opera applicando più strati di cartapesta con uno spessore medio variabile da quattro a sei fogli.

L'opera completata è stata successivamente fissata ad una base di esigue dimensioni ed ancorata con grossi bulloni che le conferiscono una forte stabilità. La cartapesta utilizzata è a fogli ben definiti, spessa e chiara del tipo bambagina, e come supporto la tela di lino adesa con colla di pasta. La tela che funge da armatura dell'opera, ci porta ad un utilizzo riscontrato esclusivamente nell'esecuzione di opere cinque-seicentesche.

Il Bambino Gesù

La statua del Bambino Gesù è cava all'interno, e si posiziona nel grembo della Madonna per mezzo di un perno ligneo. L'opera è stata ottenuta a calco e congiungendo successivamente le parti, il vestito, le mani e braccia, la testa e i piedini. (fig. 7)



7. Il bambino Gesù completate le rimozioni

La sagoma del vestito a tutto tondo è stata realizzata applicando più strati di cartapesta del tipo bambagina rinforzata da una struttura di tela di canapa irrigidita da colle vegetali, alla quale è stata inserita la testa, le braccia con mani e le gambe. La testa è stata ricavata da una forma scomponibile in tre parti, mentre le braccia e le gambe da due; le parti combaciano perfettamente lasciando intravedere una sottile linea di congiunzione.

L'opera è stata ottenuta stendendo nelle matrici, probabilmente di gesso, più fogli di carta del tipo "bambagina", spessa a cinque / sei strati. I piedi e la parte inferiore delle gambe è stata rinforzata usando una carta gialla molto spessa, con notevole presenza di sedimentazioni tra cui fili di paglia.

L'opera era stata trasformata da più stesure di gesso e colore che l'avevano appesantita notevolmente, in parte applicate anche per occultare alcune vistose bruciature al punto vita. (fig. 8)



8. Tracce di bruciature nel punto vita

L'abito presentava più strati: il primo di colore panna con decori in oro completato da una piccola cintura in carta (solo nella parte anteriore) con fiocco decorato e i risvolti verde chiaro e oro. Rimosso uno strato di cartapesta, il secondo vestito era sempre di colore panna con decorazioni in azzurro e bordure in oro; il terzo e quarto di diverse tonalità di rosso e con tracce di decorazioni in oro. Le rimozioni sono state operate, valutando attentamente la continuità storica rispettata in tutta l'opera e quindi, sotto l'attuale vestito è rimasta celata la prima versione. L'attuale vestito come la versione sottostante è di colore rosso, con bordure in foglia oro su fondo a bolo. Le rimozioni dei rifacimenti hanno portato alla luce, oltre ad uno splendido incarnato, la fattura originale che rende l'opera estremamente interessante anche sul piano scultoreo.

Putti con panneggio

I quattro putti con ali e panneggio, attualmente appesi ad un filo, contornano la Madonna ai quattro angoli dell'ancona dell'altare. Attente indagini visive non hanno rilevato alcun elemento, anche vagamente indicativo riconducibile ad una più realistica collocazione nel contesto della composizione scultorea della Madonna. Tuttavia, durante il restauro della Madonna nella parte alta del manto la presenza di un perno ligneo aveva indotto a pensare che probabilmente era riconducibile ai putti con panneggio, ma non è stato riscontrato nessuno elemento a conferma di questa teoria. (fig. 9)



9. Uno dei putti recuperato nella sua originalità

Anche i putti, nel corso degli anni, sono stati appesantiti nelle forme da spessi e grossolani interventi di rifacimento, operati con strati di cartapesta, stucco e più sovrapposizioni di colore, per riparare anche minime ammaccature, crepe o per ricongiungere gli arti più volte spezzati. (fig. 10)



10. Dopo la rimozione dei rifacimenti è evidente il degrado causato dalle molteplici fratture.



10a. Il consolidamento e le ricostruzioni con fibre di cellulosa che non oltrepassano mai la parte compromessa dal degrado.



11. Dopo le rimozioni dei rifacimenti, è visibile il degrado causato dall'inserimento dell'elemento ligneo per fissarli alla base processionale.



11a. Il consolidamento e le ricostruzioni con fibre di cellulosa che permettono l'intervento esclusivamente nella parte danneggiata.

I quattro putti sono molto simili ma non identici, diversi nell'impostazione dell'andamento degli arti nonché del panneggio, questo significa che sono stati ottenuti da matrici diverse; i punti di congiunzione sono visibili lateralmente. Le ali sono l'unico elemento realizzato separatamente e inserito successivamente nell'incavo già prestabilito dalla forma.

I putti mancano del supporto di tela ma sono stati rinforzati con carta gialla molto spessa e ricca di sedimentazioni di varia natura e genere, fili di tela, residui di paglia e calce, la stessa documentata nei piedi del Bambino Gesù.

La cartapesta originale è la stessa documentata nella realizzazione sia della Madonna che del Bambino: di colore bianco, spessa e con residui che testimoniano che la carta è carta ottenuta da stracci.

In epoca, anche recente, sono stati sottoposti ad un laborioso intervento di trasformazione, con l'aggiunta nella parte posteriore, di un supporto ligneo con lo scopo di fissarli alla base processionale senza rischi di caduta, causa delle molteplici precedenti fratture. (fig. 12)



12. La rimozione a secco evidenzia l'asportazione degli strati degli incarnati e lo strato di stucco che costituisce i capelli. Intervento databile agli anni '60

Anche i capelli, originariamente dipinti, successivamente sono stati realizzati con uno spesso strato di stucco.

Il restauro è stato diretto, nella scelta delle metodologie di intervento, dalla Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Puglia e viene così a sommarsi a quegli interventi di carattere scientifico che nel campo del restauro della cartapesta, annoverano: *le statue settecentesche* (del Manieri) conservate nel Museo Castromediano, *il controsoffitto* della chiesa di S. Chiara (opera datata 1738) e la gigantesca statua di *S. Giuseppe Patriarca* (del Greco 1832). Questi restauri hanno voluto dimostrare come sia possibile con interventi corretti riportare queste opere all'aspetto originale.

Per il restauro si è ricorsi a tecnologie avanzate come la T.A.C. per rilevare (internamente) la tipologia e i materiali, anche della struttura portante, lo spessore stratigrafico e la variazione dei materiali (riconducibili ai vari rifacimenti) e tutto ciò che si trova celato all'interno dell'opera.

Il microscopio elettronico ha reso visibile e documentabile la stratigrafia e la tipologia del supporto cartaceo e l'assenza di microrganismi.

Il microscopio a sonda è stato utilizzato nei sondaggi preliminari alle rimozioni.

Con il PH metro si è misurato il grado di acidità dei vari tipi di carta e dei collanti utilizzati.

Anche un'attenta analisi visiva ed una buona conoscenza dei materiali è stata determinante nel definire e valutare crepe, strappi e tutto ciò che poteva essere indicativo della presenza di sovrapposizioni e alterazioni.

La presenza di parassiti è stata rilevata unicamente negli interventi di rifacimento recenti, ottenuti con carta di giornali, cartapesta scadente e collanti di ogni genere; ciò conferma che l'uso di materiali di buona qualità e privi di acidità preservano le opere in carta dal degrado e dagli attacchi di parassiti. Tutto questo ci ha permesso una profonda conoscenza dell'opera e di programmare in modo preciso ogni fase dell'intervento di recupero.

Le operazioni di rimozione dei rifacimenti su tutto il complesso, Madonna Bambino e putti, sono state effettuate completamente a secco, l'unico metodo che permette una "asportazione" controllata, soprattutto per le sovrapposizioni di colore.

Si è proceduto con il consolidamento delle parti con fratture, sollevamenti, indebolimenti e microfessurazioni, effettuato con iniezioni e per imbibizione di alcool polivinilico al 10% in acqua e alcool 1:1).

Le ricostruzioni delle parti mancanti, per ristabilire la continuità plastica dell'opera, si sono effettuate con impasto di fibre di cellulosa (BC200) e collante cellulosico (Tylose MH300P al 5%), ottenendo un materiale con caratteristiche chimico/fisiche molto simili alla cartapesta.

L'intervento di pulitura è consistito nella semplice rimozione di residui di vernici in parte precedentemente rimosse a secco con l'asportazione dei rifacimenti, operazione effettuata con impacchi di miscela solvente, seguita da asportazione a bisturi dei residui meno solubili. Integrazione pittorica con acquarelli.

Croce d'altare di Bottega leccese, XVII secolo

cartapesta dipinta cm 62 x 85 e croce lignea a foglia d'oro cm 125 x 180

Soletto (Lecce), chiesa di Maria Santissima Assunta

Restauro: 2002,2007 Centro Restauro materiale Cartaceo, Lidiana Miotto, Flavia Capri Cruciani.

La croce lignea a braccia trilobate dell'altare maggiore della chiesa Madre di Soletto *sormonta* la rappresentazione del mondo realizzata in pietra. (fig.13 - 14)



13. Il Cristo in croce dopo la rimozione dei rifacimenti



14. Il sangue scende e forma grossi grappoli sulla policromia dell'incarnato di colore grigio.

Il Cristo, è rappresentato con profonde ferite dalle quali il sangue sgorga copioso e si rafferma formando grossi grappoli. Colpisce la policromia dell'incarnato di colore grigio, potenziato da precise velature e sottolineato dal colore livido che contorna le ferite.

Il capo coronato da spine è leggermente reclino in avanti, i lunghi capelli scendono sulle spalle, la bocca semiaperta e gli occhi chiusi, sembrano trasmettere una sofferenza composta. Infine, i fianchi sono cinti da un morbido pannello.

La decorazione a tutto tondo sottolinea una tecnica inconsueta per un'opera in cartapesta, come pure la cura con cui è espressa la sofferenza attraverso la tensione della muscolatura, che ben evidenzia la struttura del costato, particolari che denotano una grande cura e attenzione. Fino a tutto il '600, all'opera in cartapesta si prestò l'attenzione di un'opera importante, diventando già dal primo '700, meno ricercata e limitandosi quasi sempre alla parte frontale.

L'opera totalmente cava è stata ricavata da una controforma superiore e da una inferiore in perfetta sovrapposizione, sui lati, è leggibile la linea di congiunzione.

Strutturalmente tutta l'opera è costituita da uno strato di cartapesta macerata, sottile e compatta del tipo a pasta fine, di colore bianco tendente al grigio. Internamente è stata irrobustita con striscie di tela a trama larga e spessa irrigidita da collante a base di farina, deducibile dalle sedimentazioni bianche e polverose. (foto 15)



15. Oltre la cartapesta macerata è visibile la tela di rinforzo a trama larga; si nota lateralmente il punto di congiunzione della parte superiore con quella inferiore.

Anche i coaguli di sangue a grappolo sono ottenuti con cartapesta macerata e con delle successive aggiunte in gesso, applicate come rifinitura.

I capelli e la barba sono ottenuti dal rilievo dello stampo e sul lato posteriore sono solo decorati.

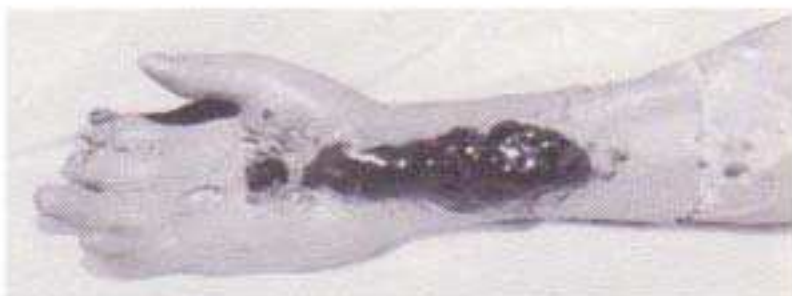
La corona di spine è realizzata in corda e spine autentiche.

Al momento della rimozione dalla sua collocazione abituale, l'opera si presentava grossolanamente ridipinta con colori sintetici, che le conferivano un aspetto innaturale: l'incarnato roseo, i capelli e la barba marrone erano privi di qualsiasi gradazione di chiaro/ scuro. (foto 16)



16. Particolare dell'opera prima del restauro grossolanamente ridipinta con colori acrilici.

Diverse stesure di gesso e di cartapesta alteravano pesantemente i volumi che risultavano completamente deformati anche dalle spesse e varie ridipinture, mascherando sottostanti interventi di trasformazione, che comunque non avevano intaccato in modo irreparabile l'anatomia originale. Le fratture interessavano il bacino, l'avambraccio destro, alcune dita delle mani e dei piedi. (foto 17)



17. I volumi pesantemente alterati dai rifacimenti in parte operati per mascherare le notevoli fratture.

Il pannello del *Cristo*, nella parte frontale, era stato ingrossato da più strati di carta e gesso che gli conferivano un andamento poco naturale. Ciò si era reso necessario in quanto l'opera si era spezzata esattamente in quel punto. Della parte originale rimane un piccolo frammento non recuperabile perché eccessivamente indurito e schiacciato sotto la ricostruzione, posteriormente, oltre lo strato di cartapesta macerata, è visibile il supporto di tela.

Un rotolo di carta azzurra, legato con spago e irrigidito da colla forte, era stato inserito nella frattura dell'avambraccio e successivamente rivestito con cartapesta a fogli di colore grigio usata anche per il ripristino del polso e per altri interventi come l'ingrossamento di alcuni coaguli.

Sotto l'attuale rappresentazione, in più punti è stata documentata una colorazione di un incarnato particolarmente pallido e si è valutata l'opportunità di non portarlo alla luce in quanto non era una riscontrabile nella totalità dell'opera.

Il recupero dell'opera originale è consistito nella rimozione dei rifacimenti e delle ridipinture, partendo dalle numerose fenditure e sollevamenti dello strato pittorico più recente.

La tecnica usata è quella dell'asportazione a secco in quanto essa permette qualsiasi rimozione, di colori e di rifacimenti in modo controllato, evitando di compromettere parti originali e rispettando così anche la velatura più sottile. (foto 18 - 19)



19. Il volto durante le rimozioni



18. Durante la rimozione dei rifacimenti e delle ridipinture, la frattura è irrobustita con carta azzurra.

Completate le rimozioni e l'asportazione dei collanti rigidi, si è operato il fissaggio e il consolidamento delle parti indebolite e l'abbassamento dei sollevamenti. Seguendo l'andamento dei frammenti si sono perfettamente posizionate le parti spezzate e con l'utilizzo di fibre di cellulosa pura (BC 200) e di collante cellulosico (Tylose MH300P al 5%), si sono ricostruite le parti mancanti, riempita ogni crepa, ricreando così la continuità plastica. Le ricostruzioni con le fibre di cellulosa oltre che acconsentire una forte coesione nelle fratture ricrea la continuità plastica, in modo perfetto e senza andare mai oltre la lacuna.

Con una leggera miscela di solvente si è alleggerita la colorazione dei capelli, che essendo di uno strato esiguo, non era asportabile a secco.

L'intervento è stato completato dall'integrazione pittorica delle parti ricostruite.

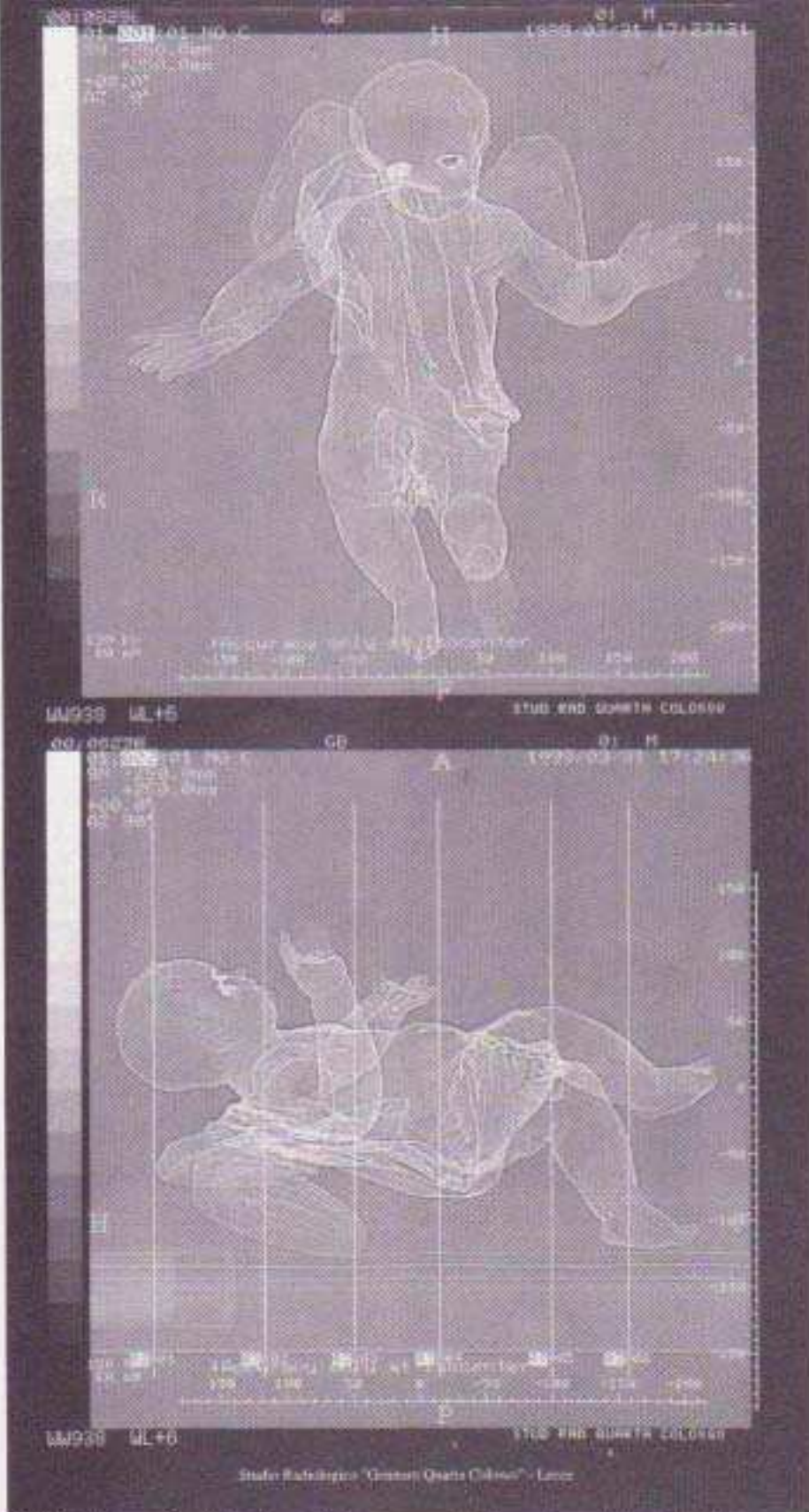
Esame di opera di cartapesta rappresentante un putto. Studio Radiologico "Gennaro Quarta Colosso" Lecce

Si sono eseguiti radiogrammi digitali frontali e laterali e successive scansioni assiali a campione nei vari segmenti dell'opera, che presenta elementi di legno dolce costituito da tre assi quadrangolari a livello dell'addome, una delle quali si prolunga verso il collo. Intorno ad esse è aggrovigliata una struttura filamentosa che include alcuni piccoli frammenti di gesso.

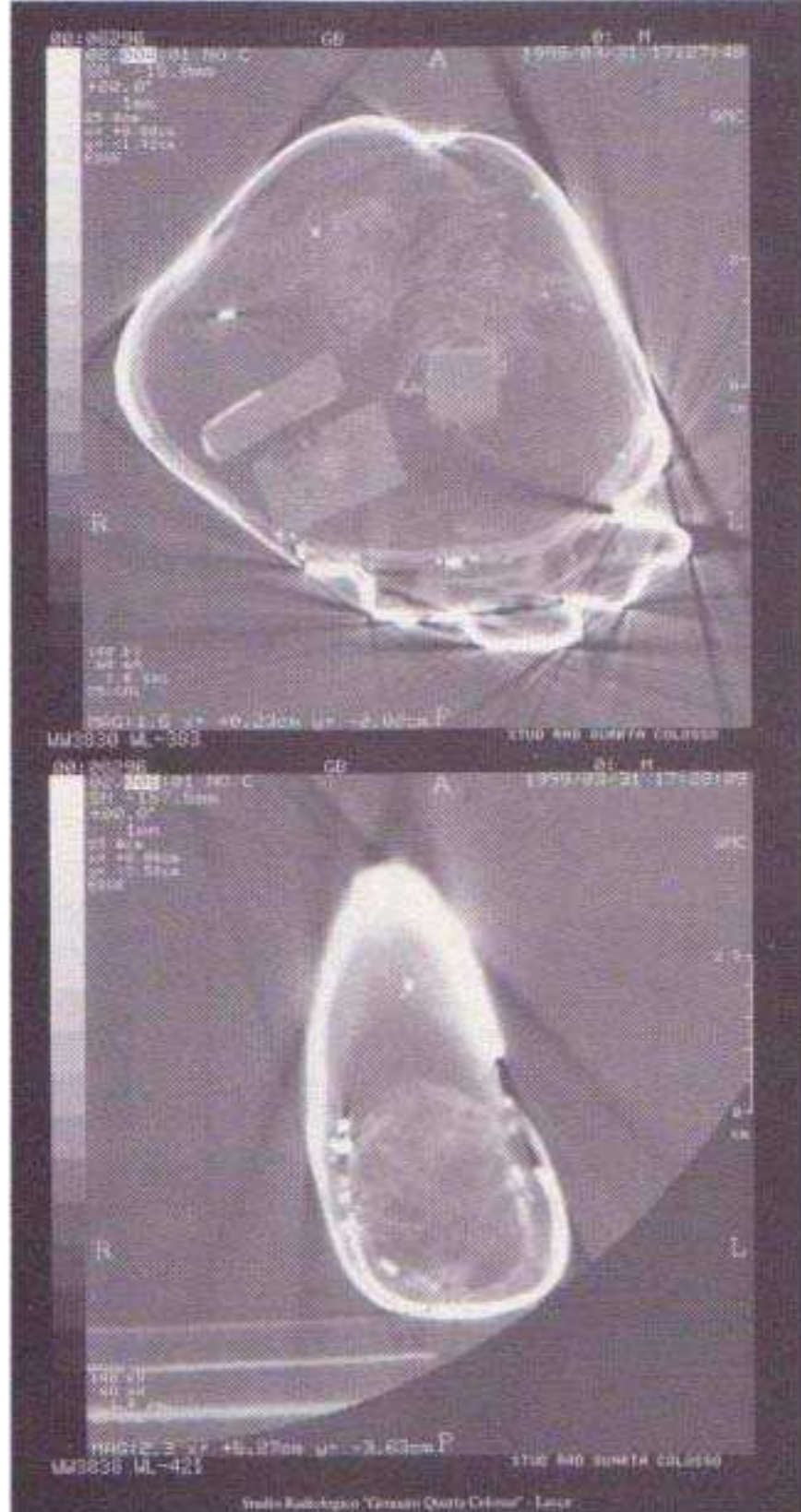
In corrispondenza della mano dx si rilevano quattro fili metallici, per le ultime quattro dita, che superano di poco il polso, è probabile in rapporto ad intervento di restauro.

Il lavoro di cartapesta procede per successive approssimazioni per cui, ad una prima stesura che definisce il tronco, se ne aggiungono successive per i panneggi e le ali. Gli arti appaiono modellati di prima intensione; in corrispondenza della caviglia si rileva una struttura filamentosa.

In tutta l'opera appaiono diverse con varie sovrapposizioni di spessore non omogeneo che varia da 1.5 mm a 3.5 mm. In alcuni punti, al settore posteriore laterale dx dell'addome appare quasi una integrazione di perdita a tutto spessore; come pure al tallone del piede dx.



20. Radiografia digitale dell'opera, con indicazione dei piani di esecuzione delle scansioni TC trasversali.



21. Scansione TC eseguita a livello addominale con evidenza dello scheletro ligneo. Delle matasse verosimilmente di crine e, procedendo verso l'esterno, degli strati di Cartapesta ricoperti di gesso.

Indice delle illustrazioni

- n° 1 la Madonna delle ciliegie prima dell'intervento di restauro
- n° 2 la Madonna dopo le rimozioni dei rifacimenti
- n° 3 le nuvole e il mantello durante le rimozioni, è visibile il riempimento di saggina e una delle lunghe maniglie in ferro
- n° 4 la rimozione del vestito rosso e della pettorina ha messo in evidenza i vestiti sottostanti
- n° 5 completati gli interventi di asportazione dei rifacimenti nella pettorina sono visibili i frammenti di riferimento per la ricostruzione con fibre di cellulosa ed è visibile la mancanza della continuità decorativa del vestito
- n°6 la ricostruzione con fibre di cellulosa, seguendo l'andamento dei frammenti recuperati sotto i rifacimenti
- n°7 il bambino Gesù completate le rimozioni
- n°8 tracce di bruciature nel punto vita
- n°9 uno dei putti recuperato nella sua originalità
- n°10 dopo la rimozione dei rifacimenti il degrado sottostante causato dalle molteplici fratture
- n°10 bis il consolidamento e le ricostruzioni con fibre di cellulosa senza oltrepassare mai la parte compromessa dal degrado
- n°11 dopo le rimozioni dei rifacimenti, è visibile il degrado causato dall'inserimento dell'elemento ligneo per fissarli alla base processionale
- n°11 bis il consolidamento e le ricostruzioni con fibra di cellulosa che permette l'intervento esclusivamente nella parte danneggiata
- n° 12 la rimozione a secco è evidente l'asportazione degli strati degli incarnati e lo strato di stucco che costituisce i capelli, intervento attribuibile agli anni 60

Croce d'altare

- n° 1 il Cristo in croce dopo la rimozioni dei rifacimenti
- n 2 il sangue scende e forma grossi grappoli, la policromia dell'incarnato di colore grigio
- n° 3 oltre la cartapesta macerata è visibile la tela di rinforzo a trama larga, inoltre si nota lateralmente il punto di congiunzione della parte superiore con quella inferiore
- n° 4 particolare dell'opera prima del restauro grossolanamente ridipinta con colori sintetici
- n° 5 i volumi pesantemente alterati dai rifacimenti in parte operati per mascherare le notevoli fratture
- n° 6 durante la rimozione dei rifacimenti e delle ridipinture, la frattura irrobustita con carta azzurra
- n° 7 il volto durante le rimozioni

T.A.C.

Figura 1: radiografia digitale dell'opera, con indicazione dei piani di esecuzione delle scansioni TC trasversali

Figura 2: scansione TC eseguita a livello addominale con evidenza dello scheletro ligneo, delle matasse verosimilmente di crine e, procedendo verso l'esterno, degli strati di cartapesta ricoperti di gesso.