

## Scheda dell'opera

**Luca Signorelli** (*Cortona 1445/50 – 1523*)

**Pala Di Arcevia**

**Madonna in trono col Bambino e i Santi Giacomo Maggiore,**

**Simone, Francesco e Bonaventura**

1508

### **Tecnica/materiale:**

Olio su tavola

**Dimensioni:** cm 250 x 185 (superficie dipinta cm 230 x 185)

### **Iscrizioni:**

Sulla cartella posta nella cimasa del trono: LUC[A]S SIGNORE / LL[I DE] CO(R)TONA Sul gradino di base del trono: JACOBI SIMONIS DE PHILIPPINIS AERE / DEO ET DIVAE MARIAE DICATUM / FR(ATR)E BERNARDI(N)O VIGNATO GUARD(IAN)O PROCURAT(OR)E / MO DO VIII

### **Provenienza:**

Arcevia, chiesa di San Francesco, cappella Filippini; requisita dai francesi nel 1811; esposta alla Pinacoteca di Brera dal 24 settembre 1811; trasferita in deposito nella chiesa parrocchiale di Figino, Comune di Trenno (Milano) nel 1815; rientrata alla Pinacoteca di Brera nel 1892.

### **Collocazione:**

Milano, Pinacoteca di Brera (Inv. Nap. 703; Reg. Cron. 6109)

Restauro: restaurata nel 2005 da Barbara Ferriani (Milano), sotto la direzione di Matteo Ceriana della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano

Sullo sfondo di un ricco tendaggio decorato con intrecci dorati, la Vergine siede su un monumentale e alto trono e tiene sulle ginocchia il Bambino; la fiancheggiano sulla sinistra i Santi Giacomo Maggiore, in piedi, e Simone, seduto sul basamento del trono; sulla destra, specularmente, San Francesco e San Bonaventura. Il dipinto in esame costituiva in origine il pannello centrale di un più ampio insieme pittorico commissionato da Giacomo di Simone Filippini per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco a Rocca Contrada, attuale Arcevia (Ancona), ed eseguito da Luca Signorelli nel 1508. Il nome del committente e la data di esecuzione del dipinto, assieme altresì al nome del guardiano procuratore dei frati minori Bernardino Vignato, sono ricordati nell'iscrizione sul gradino del trono, mentre il nome dell'artista è contenuto nella piccola cartella posta nella cimasa. Al nome del committente e alla chiesa destinataria dell'opera rimandano rispettivamente i Santi Giacomo, Simone e Francesco. Con il rimodernamento settecentesco della chiesa francescana la cappella Filippini venne spostata e il dipinto dovette subire non poche manomissioni: solo la tavola centrale venne trasferita nella nuova cappella e adattata alla decorazione barocca in stucco dell'altare, mentre la cimasa, la predella e i pilastri laterali, che accompagnavano in origine l'immagine principale, vennero rimossi e trattenuti dagli eredi della famiglia (Anselmi 1890b). È probabile che risalga a questo momento anche un pesante intervento di ridipintura che interessò il pannello centrale, dove una monumentale struttura ad arco sorretta da pilastri venne a sostituire sul fondo la bella spalliera ornamentale costituita dal tendaggio, limitando e offuscando altresì la pittura del cielo nella parte superiore; venne inoltre occultato il coronamento del trono, decorato con un cherubino, e nascosto da un arbitrario ingrandimento della testa della Madonna il cartellino recante il nome dell'artista. Il ricordo di questa vicenda permane nella porzione superiore del quadro, dove si conserva tuttora la parte alta del rozzo arco settecentesco e dove non è stata trovata traccia di pittura originale sottostante: a quanto pare la fascia superiore della tavola non venne dipinta da Luca Signorelli, perché destinata a rimanere coperta al di sotto della trabeazione della cornice che la divideva dalla lunetta sovrastante. Probabilmente la struttura ad arco, sovrapposta all'antica pittura, aveva il fine di coprire quella fascia alta del supporto che, una volta dispersa la cornice, rimaneva visibilmente nuda.

Una lunga e travagliata vicenda accompagna in seguito la storia moderna dell'opera, sottratta alla sede originaria dai francesi nel 1811 al tempo delle requisizioni napoleoniche, portata a Milano e destinata alla nuova raccolta della Pinacoteca di Brera. Qui venne infatti sistemata il 24 settembre 1811, per essere tuttavia presto consegnata in deposito, nel 1815, alla chiesa parrocchiale di Figino nel Comune di Trenno presso Milano. Catalogata come opera di "scuola bolognese", solo dopo lunghe ricerche sollecitate in particolare da Anselmo Anselmi (1890a, 1890b) la pala di Arcevia di Luca Signorelli venne finalmente identificata e riportata, nel 1892, alla Pinacoteca di Brera (Filippini 1992).

Nella chiesa di Figino la tavola venne esposta di fianco all'altar maggiore, di fronte a un altro dipinto di origine marchigiana proveniente dalla chiesa degli agostiniani di Fermo, l'Adorazione dei Magi con i Santi Agostino e Domenico oggi riconosciuta a Fra Fabiano da Urbino (Anselmi 1892a, p. 205; sul dipinto cfr. M.

Ceriana, in Pinacoteca di Brera 1992, pp. 120-122, cat. 51). Entrambe le opere subirono nel 1843 interventi di restauro e manomissioni (Anselmi 1892a, p. 206; Frizzoni 1892, pp. 402-404; per la tavola di Fra Fabiano Anselmi 1892c, p. 162) che, nel caso della nostra, dovettero consistere principalmente in una pesante pulitura e patinatura, con alcune integrazioni pittoriche realizzate su larghe stuccature nella zona del manto della Vergine e della veste del San Simone in primo piano a sinistra, rilevate dalla restauratrice Barbara Ferriani nel corso del recente restauro.

Sulle condizioni in cui versava il dipinto allo scadere del XIX secolo è di particolare interesse quanto scrive Giuseppe Bertini, direttore della Pinacoteca di Brera, al Ministero dell'Istruzione Pubblica alla vigilia del rientro dell'opera in Pinacoteca, richiamando l'attenzione sull'opportunità di un restauro: "... solo nelle carni [il dipinto] è bene conservato e qualche poco nei panneggiamenti, eccettuato nella parte centrale del manto della Madonna; il fondo è interamente rifatto da inesperto restauratore e cambiato di pianta dall'originale che vi traspare sotto e che credo si possa ricuperare perché si vedono ancora in bassorilievo i disegni delle ricche dorature ed ornamentazioni ora coperte. Sarei quindi d'avviso di levargli i restauri nel fondo non toccando le figure..." (lettera del 17 novembre 1891, Milano, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Archivio Antico, parte I, cass. 9/25). Il dipinto venne difatti affidato nel 1892 a Luigi Cavenaghi, dei risultati del cui lavoro in corso d'opera apprendiamo dallo stesso Bertini: "Per la prova per il ricupero del fondo ho constatato la durezza del colore sovrapposto, infatti essendo il restauro ad olio si dura molta fatica a levarlo, massime che l'imprimatura è fradicia in causa dell'umidità della chiesa da dove venne ritirato, il risultato però fu soddisfacente nella parte provata dove sortì un pezzo del tappeto nel fondo e colori splendidi, cielo limpidissimo e l'oro ancora conservato, il quadro insomma va a subire un cambiamento enorme..."; "Al disopra della testa della Madonna appare in una parte del trono che fu distrutto, il nome dell'autore "Signorelli Cortona", questa segnatura faceva parte della cimasa [...], che in bassorilievo vedesi ancora al disotto del cielo, così pure si vedono nello stesso modo i due pezzi di fondo laterali al trono figuranti stoffe..." (lettere di Giuseppe Bertini al Ministero dell'Istruzione Pubblica del 9 marzo 1892 e del 26 febbraio 1892, Milano, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Archivio Antico, parte I, cass. 9/25). L'intervento di Cavenaghi si preoccupò dunque di riportare il dipinto al suo aspetto originario, liberando l'immagine dalle sovrapposte ridipinture, oltre che di provvedere a un'importante opera di consolidamento dell'imprimatura. Testimonianza significativa delle condizioni della pala, prima e dopo il restauro, ci forniscono le fotografie Montabone di Marcozzi e Sormani di Milano, pubblicate da Gustavo Frizzoni nel 1892. Significativamente, Cavenaghi non liberò il dipinto dalla porzione superiore dell'arco settecentesco, che, come abbiamo visto, non insisteva su alcuna pittura originale signorelliana ed era destinata a essere coperta da una nuova cornice e che, nonostante non compaia in alcuna riproduzione novecentesca dell'opera, corona tuttora l'immagine in una soluzione quanto mai ibrida. Lo stesso Bertini, a conclusione del restauro di Cavenaghi, osservava: "Come chiaramente scorgesi la parte superiore cioè dopo la zona del cielo non fu dipinta, essa era certamente coperta dalla trabeazione della cornice che la divideva dalla lunetta superiore... Ora farò allestire la cornice la quale dovrà essere semplice con una specie di attico per coprire la parte superiore non dipinta." (lettera di Giuseppe Bertini al Ministero dell'Istruzione Pubblica del 25 marzo 1892, Milano, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Archivio Antico, parte I, cass. 9/25).

Luca Signorelli ebbe occasione di lavorare a più riprese, nel corso della sua lunga carriera, per le Marche, eseguendo opere per diversi centri di quel territorio. Ai primi anni ottanta risalgono lo stendardo processionale a due facce proveniente dalla confraternita dei Raccomandati, un tempo annessa alla distrutta chiesa di Santa Maria del Mercato a Fabriano (e oggi conservato anch'esso alla Pinacoteca di Brera), e la decorazione ad affresco della sagrestia di San Giovanni nella basilica di Loreto, due opere particolarmente significative nel percorso artistico giovanile del pittore, che testimoniano il profondo debito da lui maturato nei confronti degli artisti fiorentini contemporanei, e in particolare del pittore e miniatore camaldolese Bartolomeo della Gatta, col quale ebbe occasione di collaborare, nel 1482, al completamento degli affreschi raffiguranti le Storie di Mosè sulle pareti della Cappella Sistina. In strettissimo rapporto con quest'ultima commissione si spiega d'altra parte il coinvolgimento del cortonese nell'impresa decorativa lauretana, promossa da Girolamo Basso della Rovere, nipote ex sorella di Sisto IV e dal 1476 vescovo di Recanati e Loreto. Alla Santa Casa Signorelli tornò a lavorare una seconda volta, verosimilmente nei primi anni novanta, per realizzare ad affresco ventiquattro figure di Profeti, oggi molto restaurate e ridipinte, sulla volta della navata maggiore, che fu completata nel 1489. Una commissione più modesta, risalente ancora al primo lustro degli anni novanta, è rappresentata dalla tavola raffigurante l'Annunciazione, il Padre Eterno e due angeli nel timpano e il Martirio di San Sebastiano nella predella, conservata attualmente al Museo diocesano di Camerino ma proveniente dall'oratorio del Santissimo Crocifisso di Pioraco, dove aveva la funzione di rivestire il prospetto esterno di una più antica edicola viaria, ospitante nella profonda nicchia centrale una venerata immagine della Vergine dipinta da Arcangelo di Cola da Camerino (cfr. C. Martelli, in *Il Quattrocento a Camerino* 2002, pp. 259-260, cat. 85). Al 1494 si data il gonfalone a due facce dipinto su tela illustrante la Crocifissione e la Discesa dello Spirito Santo della Galleria Nazionale delle Marche,

richiesto al pittore dalla Confraternita dello Spirito Santo di Urbino, mentre col primo decennio del Cinquecento arriviamo finalmente alle grandi pale realizzate per Matelica e Arcevia. Per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Matelica Signorelli dipinse nel 1504-1505 un grande Compianto su Cristo morto, pervenutoci in cinque parziali frammenti (cfr. Kanter-Testa-Henry 2001, pp. 207-209, catt. 65-69); ad Arcevia, dove si trattenne all'incirca dalla metà del 1507 al giugno del 1508, l'artista ricevette numerose commissioni, molto probabilmente grazie al successo riscosso dal grande polittico da lui dipinto per l'altare maggiore della chiesa di San Medardo (1507). Seguirono infatti la pala Filippini per la chiesa di San Francesco (1508), un Battesimo di Cristo per la confraternita della croce annessa alla chiesa di San Giovanni Battista (oggi in San Medardo, 1508), e altre due opere andate perdute (una grande croce dipinta e un quadro con San Medardo, protettore di Arcevia, entrambi destinati alla chiesa dedicata a questo santo; cfr. Anselmi 1892a, pp. 203-204). La presenza, sulla base del pilastro di destra del polittico di San Medardo, dello stemma di Marco Vigerio (Savona 1446 – Roma 1516), personalità strettamente legata ai pontefici della Rovere, nominato vescovo di Senigallia nel 1476 da Sisto IV e cardinale nel 1505 da Giulio II, ha suggerito l'interessante ipotesi (Denker Nesselrath 1989) di un suo diretto coinvolgimento non solo nella commissione del polittico, ma anche nella chiamata ad Arcevia di Luca Signorelli, artista che Vigerio aveva potuto conoscere a Roma attraverso gli affreschi da lui realizzati nel 1482 nella Cappella Sistina e la sua più recente partecipazione alla decorazione delle Stanze Vaticane per Giulio II. La pala Filippini risale dunque a una fase piuttosto avanzata nel percorso artistico di Luca Signorelli, in cui diviene frequente l'intervento dei collaboratori nella realizzazione delle numerose opere richieste all'artista. Il dipinto di Brera è considerato dalla gran parte della critica interamente autografo, anche se non è mancato chi ha proposto di riconoscere in taluni brani pittorici l'intervento di un assistente. Così Maud Cruttwell (1899, pp. 90-91), che non ritiene di mano del maestro la figura in piedi di San Giacomo sulla sinistra, e, più di recente, Laurence Kanter (1989, pp. 176-177, in Kanter-Testa-Henry 2001, p. 73), secondo cui le due figure di santi in primo piano, così come alcune parti della cimasa, della predella e dei pilastrini identificati come provenienti dall'ancona, spetterebbero a un collaboratore, che lo studioso propone di riconoscere in Girolamo Genga. A osservare il dipinto oggi, dopo il recente restauro, non ci pare di poter rilevare sostanziali differenze di qualità nell'esecuzione pittorica delle diverse figure, mentre l'intera composizione appare come il frutto del disegno rapido e sicuro del maestro, giunto ormai alla sua piena maturità. Alcuni brani dell'immagine, come le figure del santo seduto di sinistra, della Vergine e del Bambino, il gesto della mano della stessa Vergine vengono riproposti da Signorelli nella successiva Madonna col Bambino, la Trinità e Santi eseguita per la confraternita della Santissima Trinità di Cortona e oggi agli Uffizi (cfr. Kanter-Testa-Henry 2001, pp. 230-231, cat. 107).

Anselmi (1890b) ricorda che nel XIX secolo gli eredi della famiglia Filippini di Arcevia vendettero al commerciante di antichità Domenico Corvisieri di Roma una "tavola a forma di lunetta che figurava l'Eterno Padre ed alcuni quadretti con vari episodi della vita della Vergine", ovvero la cimasa e la predella del quadro signorelliano proveniente dalla chiesa di San Francesco che gli stessi Filippini avevano trattenuto presso di sé dopo lo smembramento del polittico. Fu per primo Borenius (in Crowe, Cavalcaselle 1914, pp. 105-106) a proporre di riconoscere la cimasa della pala in oggetto nella lunetta illustrante l'Incoronazione della Vergine, Dio Padre e due angeli musicanti allora di proprietà di Mrs. Goodden (Compton House, Yeovil, Somerset) e già comprata da Sir Bernard Samuelson nel 1886 presso Stefano Bardini a Firenze. Sul retro del dipinto un cartellino riporta infatti l'iscrizione: "Luca Signorelli. Purchased from Stefano Bardini Florence. Oct. 1886. He obtained it from a Church in Arcevia (in Romagna)" (cfr. anche Fahy 2000, p. 49, n. 426). Passata in seguito alla collezione di Mr. Walter Burns e quindi di George Burns, la lunetta è stata venduta da Christie's a Londra il 29 giugno 1979 (n. 49), esposta presso Piero Corsini a New York nel 1984 (Italian Old Master Paintings, n. 13) e acquisita infine nel 1985 dal Museo di San Diego (cfr. San Diego Museum of Art 1993, pp. 108-109; Kanter-Testa-Henry 2001, p. 216, cat. 83). Da un biglietto conservato nell'Archivio Antico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano (parte I, cass. 9/25), scritto da Domenico Anselmi il 30 marzo 1903 da Reggello (Firenze) al signor Enrico Martinetti di Milano, apprendiamo che il Governo intraprese una trattativa con l'antiquario Domenico Corvisieri per acquistare "quei pezzi della base e cimasa" della pala Filippini, ai fini di ricomporre a Brera l'insieme del dipinto, senza che l'operazione giungesse tuttavia a buon fine. Corrisponde al dipinto di Brera la misura originale, di 189 cm, della base della lunetta, che una recente pulitura (cfr. Kanter 1989, pp. 172-173) ha rivelato esser stata ingrandita nei due angoli inferiori, per essere adattata a una cornice semicircolare riccamente intagliata, molto probabilmente a opera dello stesso Bardini. La curvatura della tavola rientrava dunque verso il centro, in forma di cupola a cipolla, secondo una tradizione marchigiana di cui si è individuato un precedente nella pala dipinta nel 1501 da Marco Palmezzano per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Matelica. Nonostante alcuni studiosi (fra cui Salmi 1953a, p. 63; Filippini 1992, p. 92) abbiano segnalato la divergenza del soggetto della lunetta in questione rispetto all'"Eterno Padre" ricordato da Anselmi, la gran parte della critica si trova concorde nel riconoscere in quest'ultima la cimasa del dipinto oggi a Brera, come contribuiscono a dimostrare le concordanze di stile fra le due opere e la particolare somiglianza fra la figura di Cristo nella lunetta e quelle dei santi nella tavola principale.

Più problematico appare il riconoscimento dei pannelli della predella della pala Filippini. Mario Salmi (1953a, p. 34) e Laurence Kanter (1989, pp. 175-176) ne hanno proposto l'identificazione con cinque tavolette illustranti scene della Passione di Cristo attualmente conservate al Museo Lindenau di Altenburg (138-142), eseguite da Signorelli in collaborazione con un assistente verosimilmente identificabile con Girolamo Genga (cfr. Kanter-Testa-Henry 2001, pp. 216-217, cat. 84). Non trova tuttavia corrispondenza con quest'ipotesi da una parte il fatto che Anselmi (1890b) ricorda che la predella venduta dagli eredi Filippini conteneva storie della vita della Vergine, dall'altra il fatto che i pannelli oggi a Altenburg sono stati comprati a Roma prima del 1848 presso Mr. E. Braun, in tempi e con una provenienza dunque diversi rispetto a quanto riportato dallo stesso Anselmi per le tavole Filippini. Quali pilastri laterali del dipinto sono stati proposti (Salmi 1953a, p. 34; Kanter 1989, pp. 173-174) quattro pannelli dello stesso Museo Lindenau di Altenburg (143-146), acquistati a Roma nel 1853 presso lo stesso Mr. E. Braun, illustranti i santi francescani Bernardino, Elisabetta d'Ungheria, Chiara (?) e Ludovico di Tolosa, eseguiti verosimilmente in larga parte dal Genga (cfr. Kanter-Testa-Henry 2001, pp. 217-218, cat. 85). Non esistono tuttavia prove decisive a dimostrare che la pala Filippini fosse affiancata anche da pilastri dipinti. Il recente restauro, a opera di Barbara Ferriani sotto la direzione di Matteo Ceriana della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano, costituisce il primo intervento effettuato sul dipinto dopo quello di Luigi Cavenaghi risalente al 1892 e ha permesso di raccogliere elementi utili all'individuazione delle tecniche esecutive e alla ricostruzione delle vicende conservative dell'opera. Il supporto, che misura 250 x 183,5 cm, è stato realizzato con 4 tavole di legno di pioppo dello spessore di circa 4 cm, disposte con l'andamento delle fibre verticale rispetto alla base del dipinto. Le singole tavole, lavorate sul retro con l'ascia, sono state ricavate da legno di scadente qualità e presentano imperfezioni, nodi e accentuate deviazioni della venatura. La prima tavola sulla sinistra, che misura 44,5 cm, è stata ricavata da un taglio subtangenziale, le due centrali, entrambe di 57cm, da tagli subdiametrali, mentre quella sulla destra, larga 25 cm, da un taglio subradiale.

L'unione delle tavole è stato effettuato a facce piane mediante incollaggio; sulle committiture sono distribuite in maniera uniforme quattro file di inserti lignei a doppia coda di rondine, inserite semplicemente a incastro, senza incollaggio, in modo da evitare tensioni e interazioni negative tra gli elementi. Per dare solidità alla costruzione e limitare le deformazioni sono state poste sul retro due traverse lignee, in legno di abete, inserite nello spessore del supporto in tracce a sezione trapezoidale.

Nella parte superiore si rilevano due elementi utili alla ricostruzione delle vicende conservative dell'opera. Una fascia cromaticamente più chiara, alta circa 20 cm, ci indica che in quella zona, corrispondente alla fascia non dipinta del recto, vi era un elemento che schermava la luce. Si potrebbe trattare di un raccordo della cornice, a cui corrispondeva sul fronte la trabeazione che divideva lo scomparto centrale dalla lunetta. La presenza di un inserto a farfalla posizionato nel margine esterno del bordo superiore sembra inoltre suggerire che all'origine la tavola fosse di dimensioni maggiori e che, a seguito dello smembramento del polittico, sia stata ridotta di dimensioni.

L'esame del retro ci indica ulteriori manomissioni di lieve entità: il livellamento dei margini delle due traverse, con lo scopo di rettificare il retro e probabilmente anche di rendere più elastiche le traverse stesse, e la realizzazione di tracce rettangolari nel bordo inferiore, che giungono fino a metà spessore, realizzate evidentemente per inserire la tavola, dopo lo smembramento, in un nuovo altare.

Le indagini riflettografiche hanno permesso di rilevare su tutta la superficie la presenza di un disegno preparatorio, eseguito a pennello, senza sostanziali ripensamenti, mentre la tecnica dello spolvero è stata utilizzata solo per riportare sulla tavola il disegno in forme geometriche del parato del fondo, come si rileva da tracce presenti sulla spalla di San Francesco, dove il disegno del tendaggio compare al di sopra della veste. Se ne deduce che il pittore ha eseguito la pittura del fondo una volta compiute le figure – come dimostra la presenza dell'oro del parato sopra il saio del santo – e che, nel riportare con lo spolvero il disegno del fondo, ha sovrapposto per sbaglio la maschera alla figura già eseguita.

Sopra una preparazione a base di gesso, si individuano locali campiture colorate realizzate con ocre, terre, pigmenti rameici e quantità variabili di biacca. La tecnica esecutiva appare molto evidente nel manto della Vergine dove, su una campitura di fondo di colore bruno, giace una stesura intermedia di colore azzurro, realizzata con azzurrite e biacca, velata con un blu profondo a base di azzurrite e oltremare – come evidenziato dalle analisi in XRF e spettrometria in riflettanza. Benché il legante utilizzato per stemperare i pigmenti sembri nella quasi totalità dei casi oleoso, non si esclude che l'artista abbia usato anche leganti proteici, probabilmente nelle campiture di fondo.

La pulitura della superficie pittorica ha permesso di ricostruire le vicende conservative dell'opera e ha fornito riscontri con le notizie a noi pervenute.

La rimozione dello spesso strato di vernice ossidata inglobata a depositi atmosferici, che ricopriva la superficie e non permetteva la corretta lettura della cromia originale, ha riportato l'opera allo stato seguente al restauro di Luigi Cavenaghi del 1892. Come indicato nel carteggio dell'epoca, il restauro era consistito principalmente nella rimozione delle ampie ridipinture settecentesche che avevano

drasticamente alterato la composizione. Molto evidenti sono apparsi i residui delle ridipinture che, come denunciava Giuseppe Bertini, essendo molto tenaci non erano stati completamente rimossi. Sul tendaggio si sono rilevate tracce di un impasto di colore bruno scuro, con il quale era stata realizzata la struttura ad arco sorretta da pilastri, mentre ai lati del trono restano tracce di un azzurro più intenso che ricopriva anche la cimasa del trono. Le reintegrazioni pittoriche eseguite da Cavenaghi, utilizzando la vernice con medium, sono state rimosse facilmente, con gli stessi solventi utilizzati per rimuovere la vernice ossidata (mediante etilacetato applicato in soluzione addensata e rimosso con ligroina). Solo la ridipintura eseguita in corrispondenza dell'unione tra il margine superiore del cielo e la fascia in origine non dipinta, essendo stata realizzata con colori a olio, è stata rimossa con una miscela di dimetilsolfossido e etilacetato, applicata in soluzione addensata e rimossa con ligroina.

L'intervento del 1892 non aveva, se non parzialmente, toccato le altre zone del dipinto che, seppur interessate da vecchi restauri, apparivano all'epoca ancora pienamente leggibili. Ci rimangono pertanto le testimonianze di precedenti restauri, probabilmente di quello realizzato nel 1843, quando l'opera trovava alloggio nella chiesa di Figino. In quell'occasione su tutta la superficie era stata applicata una spessa patinatura di colore bruno che creava ampie maculature di colorazione più o meno intensa: si trattava di una stesura oleoresinosa parzialmente pigmentata, che era stata impiegata non solo per conferire a tutta la superficie una tonalità più calda, ma anche per occultare i danni determinati da una drastica pulitura. L'analisi ravvicinata evidenziava infatti colature di colore chiaro, imputabili all'azione corrosiva di un solvente erroneamente applicato. Fortunatamente i danni erano localizzati solo in corrispondenza delle colature e, una volta rimossa la patina alterata, si è constatato un ottimo stato di conservazione delle stesure originali. La rimozione della patinatura alterata è stata effettuata con soluzioni chelanti a pH 7 e 8 alternate ad applicazioni di etilacetato e ligroina. Sono apparsi vecchi restauri alterati e debordanti sulla materia originale, eseguiti con colori a olio molto polimerizzati su stucature di natura oleosa anch'esse molto tenaci. Il recupero delle porzioni di colore originale sottostanti è risultato molto laborioso e ha reso necessario l'utilizzo alternato di sorgenti laser, di solventi dipolari aprotici applicati in soluzione addensata e dell'azione meccanica del bisturi, operando con l'ausilio di un microscopio ottico. L'intervento graduale della pulitura, calibrato e differenziato nella sequenza e nelle diverse zone, ha consentito il recupero della visione d'insieme del dipinto, mettendo in luce rapporti cromatici e particolari tecnici prima completamente celati.

Cecilia Martelli

*Questa scheda è stata pubblicata per la prima volta nel catalogo della mostra di Banca Intesa Restituzioni 2006. Tredicesima edizione. Tesori d'arte restaurati (Vicenza, 25 marzo – 11 giugno 2006, catalogo a cura di C. Bertelli, Vicenza 2006, pp. 226-233, cat. 41). Viene qui presentata con alcuni brevi ampliamenti.*