

RELAZIONE DI RESTAURO PITTORICO
MADONNA DEL CARMELO
DIPINTO CONSERVATO A MILANO
PALAZZO DI BRERA, PINACOTECA (SALA XXXIV)

INDICAZIONI GENERALI

DIREZIONE DEI LAVORI: dott.ssa Mariolina Olivari, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano

RESTAURO: Giuseppina Suardi

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA: Mario Brogiolo, Takao Ono, Giuseppina Suardi

PERIODO DELL'INTERVENTO: 1994

SCHEMA GENERALE DELL'OPERA

COLLOCAZIONE: Palazzo di Brera, Pinacoteca (Sala XXXIV), Milano

SOGGETTO: Madonna del Carmelo fra i Santi Simone Stock, Teresa d'Avila, Alberto di Vercelli, il profeta Elia e le anime del Purgatorio

AUTORE E DATA Gian Battista Tiepolo (da Venezia, 1696 – Madrid, 1770), 1722-1727

TECNICA DI ESECUZIONE: olio su tela

DIMENSIONI: **220 x 657cm**

TEMA ICONOGRAFICO – VICENDE STORICHE E CONSERVATIVE

Il dipinto è uno dei maggiori capolavori di soggetto sacro della prima maturità del Tiepolo. L'opera fu commissionata nel 1721 per la chiesa di Sant'Aponal di Venezia ma era ancora incompiuta nel 1727 quando il pittore promise di completarla entro il luglio dello stesso anno.

Il dipinto comprende due gruppi di figure: quello del Purgatorio nella zona sinistra, quello della Vergine e i Santi carmelitani a destra. La Madonna si erge, antistante ad una colonna, su di un basamento marmoreo ed è rappresentata nell'atto di consegnare lo scapolare a S. Simone Stock, fondatore del terz'ordine carmelitano e promotore della devozione dello scapolare; di riscontro S. Teresa d'Avila, rifondatrice dell'Ordine, contempla la divina apparizione.

Nel 1810 con la soppressione della chiesa il dipinto passò in proprietà al Demanio e fu venduto all'asta nel 1865.

Arrotolata senza l'ausilio di un tubo centrale rigido, la tela fu trasportata in Francia subendo danni notevoli. Dopo l'arrivo in Francia la tela fu tagliata in due parti all'altezza della punta delle dita della figura virile in primo piano sulla sinistra della composizione e, probabilmente, le due parti subirono un restauro per rimediare ai danni subiti nel trasporto.

L'intervento più pesante fu a carico della sezione raffigurante il Purgatorio. Nel 1879 il pittore veneziano Giacomo Favretto¹ vide a Parigi la sezione destra del dipinto, allora citata come "*Madonna col Bambino e Santi*" che riprodusse nel suo dipinto *Vandalismo (Poveri Antichi!)* esposto a Brera nel 1880 e da allora entrato nella collezione della Pinacoteca. Da questo momento fino al 1925 si persero le tracce del dipinto quando entrambe le sezioni comparvero sul mercato antiquario e furono acquisite dal collezionista milanese Achillito Chiesa che ne fece dono immediato alla Pinacoteca di Brera.

Le due tele subirono un nuovo restauro limitato a ritocchi e riverniciatura senza la rimozione dell'integrazione ottocentesca ma non vennero riunite. Anzi, la parte destra, "*La Madonna col Bambino e i Santi*", viene esposta e persino pubblicata come un'opera a se stante. Soltanto nel dopoguerra dopo la riapertura della Pinacoteca dopo i danni del bombardamento, le due parti del dipinto vennero riunite.

L'intervento sulla superficie pittorica si limitò ad una superficiale riparazione dei danni più evidenti, con l'applicazione di una vernice scura, ed il conseguente ulteriore offuscamento dei valori tonali e della tavolozza originale.

Sino al recente restauro il capolavoro del Tiepolo era in gran parte illeggibile. Un attento studio della superficie pittorica liberata dalle vecchie reintegrazioni e dalle vernici scure suggerisce una cronologia diversa da quella fin'ora ipotizzata che il dipinto fosse stato portato a termine per la fine del 1722 e che soltanto una piccola parte all'estrema destra -Sant'Elia e i cherubini- fosse stata ultimata nel 1727. Sembra infatti più probabile che l'interruzione dell'opera sia avvenuta quando la realizzazione era giunta non oltre la scena del Purgatorio e della processione guidata dall'angelo con il pastorale. Il gruppo con la Madonna e i Santi è caratterizzato da una sorprendente unità stilistica e rivela un'evidente maturazione tecnica dell'artista.

In seguito alla rimozione dei ritocchi alterati e delle vernici ingiallite che ottudevano i valori cromatici dell'opera è tornata evidente la luminosità delle figure ed il loro risalto in relazione alla profondità dello sfondo, inoltre alcuni dettagli hanno riacquisito nitore e leggibilità.

Prima del 1950 il dipinto fu ricomposto nella sua originaria integrità ricongiungendo le due parti². Sino ad oggi sono scarsi i documenti che testimoniano con esattezza le tappe

¹ Il dipinto del Favretto *Vandalismi (Poveri Antichi)* è trattato nella scheda n. 278 del Catalogo di Brera.

² Cfr. la scheda storico-artistica n. 125 del Catalogo di Brera.

delle vicende conservative dell'opera, quindi quanto è ricostruito si basa su osservazioni raccolte nel corso dei lavori e sulle poche notizie tratte dal Catalogo della Pinacoteca di Brera.

I danni maggiori dell'opera sono concentrati nella zona di sinistra ove appaiono numerose cadute della pellicola pittorica e dello strato preparatorio, concentrate lungo assi verticali distanziati da intervalli che si vanno restringendo nella zona destra del dipinto; tali danni sono imputabili all'arrotolamento della lunga tela, effettuato per il trasporto in Francia senza precauzione di eseguirlo con l'utilizzo di un tubo di supporto centrale rigido. In conseguenza l'opera ha subito uno schiacciamento lungo assi verticali con formazione di pieghe e cedimento della consistente preparazione stesa in due strati, caduta della medesima e del relativo strato pittorico. L'entità delle lacune è maggiore nella zona centrale degli assi verticali, per effetto dell'imbarcamento di tale parte del rotolo nei vari spostamenti. Nella zona sinistra la grave entità del danno è da attribuirsi alle molteplici sollecitazioni meccaniche alle quali era sottoposta la parte più esterna del rotolo rispetto alle superfici interne del medesimo, ove le sollecitazioni meccaniche si sono trasmesse in maniera progressivamente ammortizzata.

Il danno causato dall'incauto trasporto è stato aggravato dalla tecnica di esecuzione del dipinto; il consistente strato preparatorio ha come legante colla animale, questo tipo di preparazione che riduce al minimo la cretatura da essiccamento, in presenza di sollecitazioni meccaniche ha caratteristiche di minore elasticità e maggiore fragilità rispetto alle preparazioni stese in strato sottile e contenenti leganti oleosi.

Il dipinto ha subito almeno tre sostanziali interventi di restauro; il più antico può essere riferibile al secolo XIX; il secondo, comprendente un'intonazione delle vecchie integrazioni pittoriche, potrebbe essere collocabile all'arrivo delle due porzioni dell'opera al museo di Brera; il terzo alla ricongiunzione dell'opera che è quello databile con maggior certezza e risale alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso.

Dopo la vendita all'asta nel 1865, il trasferimento dell'opera in Francia, il conseguente danno e la divisione dell'opera in due tele, è probabile che il primo restauro sia avvenuto a Parigi ed abbia comportato, oltre ad un'integrazione pittorica, una prima foderatura resasi necessaria per risanare la grave situazione dei difetti di adesione tra strati pittorici, strato preparatorio e supporto venutasi a creare in conseguenza del drammatico trasporto e la tensionatura delle due tele su nuovi telai.

Di questo primo restauro è documentabile con certezza l'integrazione pittorica eseguita nel 1879 sulla tela del gruppo con la Vergine e i Santi avvenuta in uno studio di restauro parigino visitato in tale anno dal Favretto.

Già questo primo intervento potrebbe essere stato eseguito in due studi di restauro differenti perché il Favretto non fa riferimento al gruppo del Purgatorio e le due tele presentano un diverso livello di pulitura e un diverso spessore di vernice.

Il primo intervento di integrazione, eseguito con colori dal legante a base di vernice è stato rilevato nella fase di pulitura. Esso non è riscontrabile con la fluorescenza da ultravioletto a causa dello spesso strato di vernice che lo ricopre. Questa integrazione ha la medesima posizione stratigrafica rispetto alla vernice in entrambe le porzioni della tela, pur trattandosi di due interventi distinti. Tale intervento dovrebbe essere il più antico, ma non necessariamente il primo, poiché non si possono escludere interventi di restauro successivi che abbiano rimosso i precedenti. Questa integrazione pittorica atta a mimetizzare le lacune causate dall'arrotolamento è con certezza successiva al trasporto dell'opera e quindi è probabilmente stata eseguita a Parigi.

Tra 1879 e 1925 le due porzioni del dipinto, delle quali non si ha notizia, subiscono vicende differenti.

Un secondo intervento di integrazione, soprastante lo spesso strato di vernice del primo restauro sopradescritto e ricoperto a sua volta da un film di vernice è evidenziato nitidamente dalla fluorescenza da ultravioletto bruna. Esso è ampiamente riscontrabile sulla tela del Purgatorio e circoscritto sul cielo sopra l'angelo nella tela della Vergine e i Santi.

L'integrazione è risultata essere stata eseguita con colori dal legante con solubilità più lenta rispetto a quelle della maggior parte dei vecchi ritocchi della tela della Vergine, inoltre sono realizzati su basi molto scure, schiarite con ampie pennellate coprenti e abbondantemente debordanti sull'originale. Tali ritocchi sono eseguiti sopra un consistente strato di vernice e sono ricoperti da un ulteriore film di vernice che consente la loro nitida lettura mediante la fluorescenza da ultravioletto. La presenza di questi ritocchi molto limitata sulla tela della Vergine fa ipotizzare che tale intervento sia stato eseguito quando la vicenda delle due tele è tornata ad essere parallela, vale a dire dopo il 1925, anno in cui esse giunsero a Brera. Potrebbe trattarsi di un intervento di intonazione di ritocchi eseguito per la massima parte sulla tela del Purgatorio, essendo questa a differenza della l'altra la più danneggiata e probabilmente interessata dall'alterazione dei ritocchi.

Il secondo recente restauro del supporto e terzo intervento di integrazione pittorica è riferibile alla fine degli anni Quaranta del Novecento (inseribile nella grande campagna di restauri tenutasi al Museo di Brera in quegli anni, attuata dal Pelliccioli con la sua bottega), ha comportato l'unificazione delle tele mediante una seconda foderatura, l'esecuzione dei ritocchi notevolmente alterati e leggibili come macchie nere soprastanti lo spesso film di vernice.

Il terzo intervento è della fine degli anni Quaranta, con ogni probabilità riferibile a quello menzionato dal Molmenti ed ha comportato la ricongiunzione dell'opera. L'integrazione è ben evidenziata dalla fluorescenza nettamente nera ed è localizzata sulla congiunzione centrale, sul perimetro e su altre zone localizzate.

Questo intervento è eseguito senza rimuovere i precedenti e le integrazioni si sovrappongono a quelle preesistenti.

Un intervento manutentivo (riferibile agli anni '60) è rappresentato dall'applicazione di fasce di ritensionamento lungo il perimetro.

INDAGINI SCIENTIFICHE

L'intervento attuale è stato preceduto da osservazioni ed indagini atte ad evidenziare la stratigrafia dei materiali costitutivi, la tecnica d'esecuzione e lo stato di conservazione del dipinto.

L'osservazione del dipinto a luce radente ha consentito di rilevare:

- a) l'entità dell'increspatura della tela e della pellicola pittorica in corrispondenza della congiunzione della medesima a causa delle due fasce di rinforzo ivi poste, i cui profili risultano leggibili.
- b) Il profilo delle fasce di rinforzo per il ritensionamento lungo i margini.
- c) Il segno della battitura del telaio;
- d) Alcuni sollevamenti della pellicola pittorica in prossimità dell'angolo in basso a sinistra, sulla roccia ove si aggrappa con la mano destra il giovinetto.
- e) La corposità e le creste della pennellata che sia in corrispondenza di pentimenti che di alcune lumeggiature risulta in rilievo;
- f) La corposità di alcune pennellate di ritocco in corrispondenza della porzione sinistra.

Con l'osservazione della fluorescenza da ultravioletto l'indagine ha evidenziato, mediante fluorescenza bruna e nera, la presenza di estese integrazioni eseguite in tempi diversi, riferibili a precedenti interventi e concentrati nella porzione sinistra del dipinto corrispondente al Purgatorio (tela A).

Una generale fluorescenza giallo-verdastra, più intensa sulla tela della Vergine e i Santi evidenzia l'esistenza dello spesso film di vernice ossidato che separa stratigraficamente le tre fasi di integrazione pittorica identificabili sull'opera (Tav. 3)

Gruppo del Purgatorio

Dalla lettura della fluorescenza da ultravioletto il Purgatorio presenta due interventi di integrazione: 1) fluorescenza bruna leggibile attraverso la vernice corrispondente ad un esteso intervento di ritocco; 2) integrazione riferibile al restauro degli anni Quaranta, è evidenziata da una fluorescenza nera ed è localizzata in corrispondenza della congiunzione centrale lungo l'intero perimetro, nell'angolo in basso a sinistra, in alto attorno all'angelo in volo e su altre piccole lacune circoscritte; il terzo intervento di integrazione, probabilmente il più antico lo si è identificato in fase di pulitura ed analogamente ai ritocchi del gruppo Sacro non è stato evidenziato dalla fluorescenza da ultravioletto.

La tela della Vergine e i Santi presenta uno strato di vernice rispetto a quella di sinistra.

Le vecchie integrazioni della pellicola pittorica risultano essere per la massima parte sotto la vernice e quindi non evidenziati dalla fluorescenza. I ritocchi evidenti sono: 1) quelli evidenziati dalla fluorescenza bruna, localizzati superiormente la testa dell'angelo e sul cielo più alto; tali integrazioni sono localizzate sotto un film di vernice; 2) quelli riferibili all'ultimo restauro degli anni Quaranta ed eseguiti superficialmente alle vernici, caratterizzati da fluorescenza nera. Essi sono identificabili: sulla congiunzione centrale, sul perimetro dell'opera a sinistra del viso dell'angelo che regge il pastorale, sul cielo immediatamente soprastante, in due punti sopra il capo ed a sinistra della Vergine oltre che in corrispondenza della zona centrale del manto.

Le altre integrazioni di rilevante entità concentrate su lacune lungo l'asse centrale orizzontale del dipinto e lungo alcuni assi verticali sono risultate evidenti solo dopo l'assottigliamento del consistente strato di vernice in seguito al quale è stato possibile osservare la fluorescenza nera delle integrazioni di notevole entità concentrate nella zona centrale del dipinto lungo un asse orizzontale e diffusi assi verticali distanziati da intervalli che si restringono in direzione destra

Si è proceduto quindi con indagini radiografiche e rilevazione dei pentimenti.

La campagna radiografica è stata effettuata in punti localizzati interessati da pentimenti identificati in concomitanza all'intervento di pulitura.

Nella zona all'estrema destra del dipinto si è accertato il disegno preparatorio precedente alla soluzione attualmente visibile. In alternativa ai due cherubini, il cui disegno preparatorio risulta essere un abbozzo sommario con rapide pennellate senza definizione degli occhi, il Tiepolo aveva disegnato un singolo con tratto definito anche nei dettagli di occhi, naso, bocca; questo precedente abbozzo è realizzato un po' più in alto dei cherubini e coperto dalle stesure grigia e azzurra del cielo.

Lungo il profilo destro della sagoma della Madonna l'indagine radiografica ha evidenziato alcune modifiche individuate attraverso lacune della strato superficiale della pellicola pittorica.

Il profilo inferiore della manica del braccio sinistro della Madonna era stato concepito in un primo tempo molto più ampio (ca. cm.5), in un secondo tempo l'artista lo ha ridimensionato coprendolo con la campitura della colonna, ma lo spessore della pennellata della prima stesura lo ha reso identificabile.

Scendendo lungo il profilo destro del manto blu si trovano altre piccole modifiche qui evidenziate non da spessori pittorici ma dalle cadute dello strato superficiale della pellicola pittorica corrispondente alla campitura di correzione.

Indagando tramite la radiografia si è accertato quanto era suggerito dai primi indizi, ovvero il manto blu lungo il margine destro è stato ristretto dalla campitura della nube e lungo quello sinistro dalla sovrapposizione del manto rosso.

Le gambe del bambino nel primo abbozzo, prima della soluzione visibile attualmente erano: la gamba destra più inclinata verso sinistra e la gamba sinistra più dritta.

Il disegno dei visi del Bambino e della Madonna, sono definiti nei dettagli come nelle altre figure principali indagate.

La mano destra della Madonna caratterizzata da un ispessimento della pellicola pittorica dall'indagine radiografica risulta essere stata modificata.

Il disegno preparatorio del viso di S. Alberto di Vercelli è definito nei dettagli, interessante nella lettura radiografica risultano essere le pennellate che definiscono le nubi di sfondo a destra del profilo del santo, queste hanno un andamento curvilineo a zig-zag ricorrenti negli abbozzi a biacca del Tiepolo ed osservabili nelle radiografie delle sue opere conservate nel Museo Poldi Pezzoli di Milano³.

La radiografia ha rilevato il precedente disegno del pastorale sorretto dall'angelo realizzato con una maggiore inclinazione a sinistra, questo primo abbozzo è stato identificato in seguito ad un diverso assorbimento dei soprastanti strati pittorici corrispondenti al cielo.

Il viso dell'angelo in cattivo stato di conservazione è stato radiografato per il particolare inserimento del capo dell'angelo sul corpo che faceva pensare alla possibilità di trovare soluzioni alternative precedenti. La radiografia ha rivelato soltanto un disegno preparatorio contraddistinto dalla mancata definizione dei dettagli fisiognomici che caratterizzano invece l'abbozzo dei visi del Gruppo Sacro.

La radiografia della mano sinistra dell'angelo ha evidenziato una leggera modifica delle dita, in corrispondenza della mano destra, quella realizzata nel punto di intreccio tra la mano dell'angelo e quelle del penitente, lascia intuire un'impostazione leggermente diversa della figura del penitente protesa verso l'angelo, questa sembra essere stata abbozzata un po' più spostata a sinistra.

I vari tracciati sul drappeggio dell'angelo non corrispondono alla soluzione finale visibile.

L'indagine radiografica evidenzia la tecnica di esecuzione del Tiepolo basata su di un disegno preparatorio dalla pennellata rapida e corposa dall'andamento talvolta quasi improvvisato, spesso si trovano delle pennellate corpose con forma di accento in

³ Le radiografie delle opere di Tiepolo conservate nel Museo Poldi Pezzoli, sono pubblicate in *x Ray in Art*, Gilardoni, 1977, pag. 191-93.

apparenza prive di senso, analoghe pennellate si osservano su radiografie di altre opere del Tiepolo⁴. Si è accertato nel corso dei lavori che tali pennellate eseguite con biacca densa, trasparivano sia per la corposità che attraverso piccole cadute dello strato superficiale dello strato pittorico.

STATO DI CONSERVAZIONE E TECNICA D'ESECUZIONE

Telaio

Il vecchio telaio inidoneo è composta dai due telai sui quali erano tensionati i due dipinti prima della ricongiunzione.

Il telaio più piccolo (cm. 219,5 x 236) ha due traverse orizzontali e tre verticali, lo smusso è aggiunto sui tre lati tramite un listello, il lato destro congiunto all'altro telaio non è smussato, fessurazioni del legno sono rilevabili sugli angoli. Esso probabilmente è il più vecchio, presenta un maggiore imbrunimento del legno, differenti caratteristiche di fattura, vi sono fitti fori corrispondenti probabilmente a quattro chiodature antecedenti su tre lati e due sul lato congiunto all'altro telaio.

Il telaio più grande (cm. 220 x 421) ha una traversa orizzontale e due verticali, è fessurato sulle assi perimetrali e l'angolo inferiore destro risulta sconnesso; vi sono diffusi fori corrispondenti probabilmente a due chiodature antecedenti su tre lati ed una sul lato congiunto all'altro telaio.

I due telai sono congiunti mediante dieci placche di ferro disposte orizzontalmente cinque sul verso e cinque sul recto del telaio, ancorate al legno tramite grosse viti.

Dopo lo smontaggio delle placche di ferro che univano i due telai si è accertata la presenza di fori da chiodo anche sui lati congiunti, da ciò si deduce che i due telai sono gli stessi sui quali erano tensionate precedentemente le due tele.

La chiodatura è realizzata con una fila di sellerine lunghe cm. 2 con testa irregolare di mm. 9 una seconda fila di chiodini lunghi mm. 1,6 con testa di mm. 4 corre inferiormente in senso parallelo.

I fori da chiodo sono riferibili almeno a tre ritensionamenti della tela: uno riferibile alla foderatura della fine degli anni 40, uno (probabilmente due per la porzione di tela di minore dimensione) ad essa antecedente ed uno ad essa posteriore.

⁴ Pennellate con forma di accento ed apparentemente non collegate al disegno preparatorio, oltre che un'impostazione del disegno con ampie e rapide pennellate di biacca si osservano sulle radiografie dell'Adorazione della Vergine degli apostoli e santi dipinto di Tiepolo conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano, pubblicate in *x Ray in Art*, Gilardoni, 1977, pag. 191-93.

Supporto di rifodero

Il dipinto presenta una vecchia foderatura riferibile alla fine degli anni Quaranta. I margini sono rinforzati con fasce di lino sfrangiate ed a trama larga (h.: cm.22, densità: 72 fili/cmq.; ordito: 8; trama: 9) applicate probabilmente negli anni '60 per il ritensionamenti.

Lungo i margini inchiodati al telaio vi sono residui di carta di giornale, quotidiano dalla tonalità rosata con frammenti di articoli nei quali non compaiono date ma solo la notizia della riapertura dell'Ippodromo Vigorelli di Milano, tali frammenti rappresentano i residui di una velinatura eseguita con carta di giornale.

La tela di rifodero è costituita da due elementi di tela di lino a trama compatta, densità: 288 fili/cmq.; 16: ordito; 28 trama) l'elemento destro si sovrappone per cm. 2 a quello sinistro in corrispondenza della congiunzione verticale delle due tele.

L'impiego di questo tipo di tela che solitamente è usata in pittura ha fatto sì che il consistente strato di colla di pasta usata nella foderatura rimanesse tra la tela originale e quella di rifodero. Quest'ultima è interessata da aloni, accentuati sulla porzione destra, dovuti al diverso assorbimento della vernici, tre linee a matita sono tracciate parallelamente e orizzontalmente su circa quattro quinti della superficie; tre piccole macchie nere nella zona superiore destra sono originate da attacchi microbiologici.

La tela di rifodero, notevolmente impolverata e tagliata a filo del telaio, presenta due file di fori da chiodo confermando un più tardo ritensionamento dell'opera, esse è risultata scollata unicamente in corrispondenza della congiunzione verticale ove c'è una sovrapposizione di tre tele su quella originale, quest'ultima presenta in corrispondenza di tale zona, delle spancature conseguenti lo scollamento della tele e i diversi movimenti delle medesime.

Due fasce (grafico n. 1 – foto 4) di rinforzo sovrapposte dei profili sfrangiati presenti in corrispondenza della congiunzione verticale sono riconducibili alla tecnica di foderatura impiegata dai restauratori degli anni Quaranta che hanno ricongiunto il quadro. Tali fasce sono di lino con filato sottile e lavorazione a trama larga (densità: 156 fili/cmq.; ordito: 12; trama: 13). Oggi alla luce dei risultati di molti vecchi restauri si evitano simili interventi avendo accertato che toppe e fasce di rinforzo applicate al supporto, che rappresentavano prassi ordinarie in passato, segnano inevitabilmente il recto dei dipinti.

I restauratori che riunirono le due parti dell'opera, scissero il ricongiungimento dalla foderatura: in un primo tempo accostarono le due tele mantenendole unite applicando tramite colla di pasta due fasce di tela di lino a trama larga di rinforzo non tensionate, larghe rispettivamente cm. 30 quella aderente la tela originale e cm. 50 quella sovrapposta. In un secondo tempo procedettero alla foderatura mantenendo uniti anche i due elementi della tela di rifodero in corrispondenza della congiunzione mediante due file di chiodini i cui piccoli fori trapassano la tela originale lungo i due margini, le due

tele di rinforzo e la tela di rifodero. La presenza dei fori da chiodo, disposti ad intervalli di circa cm. 20 fanno dedurre che questi furono messi in opera per garantire la congiunzione dei due pezzi del dipinto sino a foderatura ultimata. Infatti dai forellini da chiodo, sul verso del quadro si è accertata la fuoriuscita del mastice azzurro impiegato per risarcire la lacuna presente tra le due tele in corrispondenza della congiunzione.

La realizzazione della sovrapposizione dei due elementi della tela di rifodero in corrispondenza della congiunzione verticale potrebbe essere spiegata dall'intento da parte dei restauratori di lasciare un punto di ispezione per eventuali successivi interventi.

Le due fasce di rinforzo applicate prima della foratura con diverso spessore di colla di pasta, col trascorrere del tempo sono state interessate da tensioni e movimenti diversi da quelli della tela da rifodero comportando uno scollamento di quest'ultima ed una increspatura della tela originale accentuata anche dalla presenza di ispessimenti di colla di pasta lungo la congiunzione.

Supporto originale

In seguito al completamento della rimozione del consistente strato di colla di pasta della precedente foderatura è stato possibile rilevare lo stato di conservazione e le caratteristiche tecniche della tela originale.

Essa è costituita da due elementi (il minore misura: 219,5 x 234; il maggiore misura: 220 x 420) di buona manifattura, congiunti senza cucitura, non è dato di sapere con certezza se in origine la tela fosse costituita da un elemento unico, oppure se esistesse una cucitura in corrispondenza del taglio che divide l'opera; data la vicenda del dipinto si è propensi a sostenere che esso fosse composto da un unico elemento.

Le caratteristiche strutturali del tessuto sono: armatura a tela (1 trama, 1 ordito) probabilmente di canapa; lavorazione poco fitto con densità di 35 fili/cmq, 5 fili per cm. in verticale (ordito) e 7 fili in orizzontale (trama); il filato è di media grossezza, presenta nella lavorazione alcune irregolarità di tessitura dovute al ravvicinamento dell'ordito e alla lieve variazione della sezione del filo.

Il tessuto presenta ondulazioni dei fili in prossimità dei lati lunghi, deformazioni conseguenti il tensionamento del dipinto sul telaio.

Lungo i margini irregolari vi sono alcune sfilacciate e lacune, su di essi non si rilevano cimose o fori da chiodo del primo tensionamento dell'opera sul telaio originale in quanto i bordi sono stati ritagliati nel corso di precedenti restauri probabilmente proprio per eliminare sfilacciate e fori delle precedenti chiodature.

Questo tipo di intervento era consueto nel secolo scorso e nel trattato sulla pittura di Françoise De Burtin scritto a Bruxelles nel 1808 sono descritti vari procedimenti di

restauro compresa la foderatura nel cui paragrafo si legge: "Il dipinto sarà un pochino ridotto rispetto al nuovo telaio su cui verrà messo, tagliandolo un pochino ai bordi..."

La tela originale è risultata essere stata leggermente ridotta rispetto al telaio. Il restauro ha tenuto conto delle misure del vecchio telaio (cm. 220 x 557) per necessità di mantenere il corretto inserimento dell'opera nella cornice.

Lo stato di conservazione delle tela è mediocre, in seguito alle complesse vicende conservative risulta estremamente infragilita e consumata con sfibramenti, consunzioni e piccole lacune dalle quali si intravede la preparazione rossastra.

Inseriti di carta di giornale risarciscono tre lacune (cm. 3x3) in corrispondenza del suolo sotto le braccia protese in preghiera dell'anima purgante in primo piano.

Un inserto di tela di cm. 5x2 è presente in corrispondenza di una piega in ombra della zona centrale e del manto blu della Madonna.

Sul verso in corrispondenza del Gesù Bambino (cm. 235 dal margine sinistro, cm. 185 dalla congiunzione, cm. 65 dal margine superiore), una M maiuscola risulta essere stata scritta a pennello con colore nero dall'autore stesso.

In prossimità del margine superiore in alcuni punti la preparazione è trasudata dal recto al verso al momento della stesura della medesima, ciò è dovuto probabilmente al fatto che in alto la tela ha assorbito meno colla d'appretto e quindi la trama non si è compattata sufficientemente.

Strato preparatorio

Il cattivo stato di conservazione dell'opera è originato, oltre che dalle complesse e sfortunate vicissitudini, anche dal tipo di preparazione⁵.

L'adesione tra strato preparatorio, tela di supporto e pellicola pittorica è buona fatta ad eccezione di pochi punti localizzati in prossimità dei margini ove si osserva qualche sollevamento a scaglia di piccola entità, come per esempio in corrispondenza della roccia ove s'aggrappa il giovinetto nel Purgatorio.

In corrispondenza delle sgranature della pellicola pittorica è identificabile lo strato preparatorio che dalle analisi chimiche è risultato essere a base di bianco S. Giovanni, ocra rossa, ocra gialla, nero e colla animale, esso di aspetto giallo rossastro e liscio è

⁵ Nel secolo XVII il De Mayerne nel suo trattato descrive una preparazione da lui inventata a base di olio di noce, litargirio, acqua, ocra gialla ed a proposito di quest'ultima scrive: "Sappi che l'ocra ha questo vantaggio, che riceve tutti i colori bianco, blu, lacca, senza spogliarli in alcun modo come fa la terra d'ombra. Con quest'ultima i colori perdono lustro e col tempo muoiono. Vedi l'uso e le applicazioni di quest'olio con ocra e biacca." Questo ed altri autori menzionano almeno altri due strati di preparazione da applicare per ottenere superfici lisce.

caratterizzato dalla prevalenza di crettatura meccanica particolarmente evidenziata dalle radiografie⁶. A differenza di altre opere del Tiepolo, in questa lo strato preparatorio è risultato essere a base di colla animale e privo di legante oleoso⁷, esso ha un consistente spessore (40-110 micron) ed è steso in due strati: il primo strato ha una tonalità più rossastra e contiene ocra rossa, poco nero, poca ocra gialla e poca biacca e quello soprastante più sottile ed irregolare (0-80 micron) contiene bianco di S. Giovanni, biacca e ocra gialla.

La seconda stesura di strato preparatorio è priva di rosso e di nero per conferire una tonalità più luminosa alla pellicola pittorica.

In corrispondenza del manto rosso della Madonna vi è un terzo strato preparatorio, analogo al primo, che negli altri campioni analizzati non risulta. Qui potrebbe trattarsi di una modifica della tonalità della preparazione, ottenuta aggiungendo una sottile stesura di miscuglio impiegato per il primo strato rossastro, a mo' di imprimitura al fine di ottenere una giusta base per la realizzazione del manto rosso.

Caratteristiche dello strato preparatorio spesso e avente come legante colla animale anziché olio sono: a) vantaggi: la colla animale, impiegata come legante dello strato preparatorio, a differenza dell'olio, non viene assorbita dalla tela di supporto e quindi anche la pellicola pittorica non è soggetta a prosciughi del legante da parte dello strato preparatorio; inoltre si riduce il fenomeno di crettatura da essiccamento; b) svantaggi: una minore elasticità, una maggiore fragilità e quindi una scarsa resistenza alle sollecitazioni meccaniche; infatti in più casi, come ad esempio sulla colonna o sulla parte destra del cielo, si è osservato che le zone circostanti le lacune distribuite lungo assi verticali, sono interessate da un fitto reticolo di crettatura di origine meccanica.

Questo tipo di preparazione tradizionale è stato impiegato probabilmente per ridurre la crettatura da essiccamento del legante, eliminare la percezione della trama della tela ed ottenere una superficie molto liscia sulla quale stendere i colori.

Le diffusissime lacune dello strato preparatorio risultano essere risarcite nel corso dei precedenti restauri con mastice a base di colla animale e gesso.

Pellicola pittorica

La pellicola pittorica presenta un cattivo stato di conservazione a causa delle diffuse ed estese lacune, mentre le sue caratteristiche di adesione e coesione sono buone.

La crettatura in gran parte è di origine meccanica, corrisponde a quella dello strato preparatorio e presenta un reticolo dall'andamento verticale in prossimità ai danni

⁶ Cfr. le radiografie realizzate del Laboratorio Radiografico del Museo Brera.

⁷ Cfr. Relazione delle Analisi Chimiche eseguite dal Prof. Rosanò della T.S.A. di Padova.

conseguenti l'arrotolamento ottocentesco; tale crettatura è riscontrabile lungo assi verticali anche laddove non si sono verificate rilevanti cadute del film pittorico e dello strato preparatorio come per esempio sulla mano sinistra e sul drappo della Madonna. La crettatura da essiccamento del legante si differenzia a seconda delle campiture ed è accentuata in corrispondenza delle zone interessate da un maggiore spessore dello strato pittorico, essa è particolarmente evidente sulle parti in luce del manto bianco di S. Simone Stok, sulle lumeggiature in rilievo, sul viso e sul manto bianco di S. Teresa.

Dalla sezione stratigrafica in corrispondenza del manto blu della Madonna, risulta presente un'irregolare imprimitura locale grigia a base di biacca e nero carbone, sopra la quale Tiepolo ha realizzato una stesura di blu di prussica puro, velato infine con biacca e blu di prussica.

La pellicola pittorica è costituita da più strati. Dalle sezioni stratigrafiche risultano presenti dai due ai quattro strati; all'osservazione visiva se ne identificano chiaramente due. In corrispondenza del cielo è evidente una prima campitura di base grigio-azzurra sopra la quale ve ne è una seconda più scura; sulla colonna si nota una tonalità di base grigia sulla quale sono stese le lumeggiature e i mezzi toni che danno forma alle scanalature.

Dall'analisi stratigrafica del campione prelevato dal cielo soprastante S. Simone Stok risulta esserci un'imprimitura locale rosata a base di biacca, lacca di garanza, poco minio e nero carbone. Analogamente un'imprimitura locale è stata rilevata anche sul Trionfo di Aureliano eseguito nel 1717 dal Tiepolo e conservato nella Galleria Sabauda di Torino. Questa tecnica d'esecuzione sembra confermare la ricostruzione delle tecniche tiepolesche tra gli anni 1720-30 effettuata dal Bensi, secondo il quale in questo periodo Tiepolo sul medesimo dipinto opera dipingendo sia direttamente sulla preparazione secondo un metodo più tradizionale, sia su imprimiture locali impiegando un sistema più innovativo⁸.

Le lumeggiature in alcuni casi sono ottenute lasciando a vista la campitura grigia di base come per esempio nel raccordo tra i capelli ed il cappuccio di S. Simone Stok, o sul dito mignolo di S. Teresa d'Avila.

Le pennellate in molti casi sono così corpose e ricche di creste da rendere riconoscibili dei pentimenti ricoperti da dense campiture, come per esempio sulla mano destra della Madonna; in altri casi è il profilo della pennellata ad essere in rilievo ed è quanto accade sul pentimento del contorno inferiore della manica sinistra della Madonna.

È presente diffusamente sia l'impiego della pennellata densa e corposa che della velatura contenente nero carbone. Trattasi di una stesura mai monotona, ricca di variazioni e che a distanza di pochi centimetri evidenzia il mutare della pennellata che

⁸ Paolo Bensi, "Una franchezza e leggiadria indicibile di pennello": procedimenti esecutivi nelle opere su tela di Gianbattista Tiepolo, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 51.1993.

da densa si fa grumosa, successivamente solcata oppure con una cresta su di un profilo; stesura che diventa appena visibile nel suo andamento per poi svanire in un effetto particolare lasciando intravedere la campitura sottostante. Tale tecnica pittorica conferisce particolare effetto di freschezza e immediatezza dell'opera.

Alcune parti pur non essendo rifinite nei dettagli sono realizzate in modo da conferire preziosità alla superficie; è il caso del paludamento di S. Alberto di Vercelli sul quale le poche dense pennellate ocra e brune suggeriscono un prezioso broccato poi disatteso appena il tessuto, superata la manica, scivola nell'ombra.

Dalla sovrapposizione delle campiture risulta che S. Alberto di Vercelli è stato realizzato successivamente al piedistallo della Vergine.

La pennellata sfrangiata, ottenuta con poco colore diluito, è ben evidente sul profilo destro del paludamento di S. Simone Stok ed è ampiamente impiegata sulle figure del Gruppo Sacro.

Gli incarnati del Gesù Bambino e del viso della Madonna sono le parti più elaborate dell'intera opera. Su di essi si concentrano varie correzioni e le molte stesure pittoriche con riprese e velature conferiscono alle superfici un aspetto levigato, particolarmente evidente sul Bambino.

Le ombreggiature sono basate su di un forte contrasto tra campiture chiare e scure con la predominanza di quest'ultime. Sulle figure del Gruppo del Purgatorio, le zone in ombra sono realizzate con l'impiego di due toni: uno scuro ed uno intermedio che funge da riflesso della cupa luce delle fiamme, conferendo maggior risalto e plasticità alle anatomiche. La luminosità proveniente da destra e dall'alto avvolge principalmente il Gesù bambino e lambisce le figure in primo piano.

In corrispondenza della spalla dell'angelo sopra il Purgatorio il Tiepolo, ripassando il profilo con il manico del pennello, ha lievemente solcato il colore quand'era ancora fresco nell'intento di effettuare una piccola modifica.

La tavolozza impiegata per l'esecuzione dell'opera in base alle analisi chimiche risulta comprendere: biacca, bianco s. giovanni, nero carbone, ocra rossa, ocra gialla, giallo di piombo, cinabro, minio, lacca di garanza e blu di prussia.

A differenza di altri pittori che realizzano gli incarnati impiegando biacca e poco cinabro o lacca di garanza, Tiepolo impiega un miscuglio di Biacca Minio, cinabro e giallo di piombo; questo è quanto risulta dall'analisi del campione prelevato sulla gamba sinistra dell'angelo in volo.

La superficie è caratterizzata da irregolarità originate dalla fatturazione sia dello strato preparatorio che del film pittorico causata dal primo arrotolamento.

In corrispondenza della congiunzione delle due tele sono identificabili una generale increspatura della pellicola pittorica per effetto delle fasce di rinforzo e della scollatura tra queste e la tela di rifodero, il segno del profilo di tali fasce risulta in rilievo.

Le lacune chiaramente leggibili dopo la pulitura sono risultate essere distribuite lungo assi verticali paralleli in relazione alla sezione del rotolo ottenuto dal rollaggio per il trasporto ottocentesco.

Il punto di inizio dell'arrotolamento è lungo il margine destro. Questa parte del dipinto è meno deteriorata in quanto è rimasta protetta all'interno del tubo formato dall'opera stessa, mentre il margine sinistro corrispondente alla parte più esterna del rotolo e quindi più esposta alle sollecitazioni meccaniche dirette è risultata essere gravemente danneggiata.

Per verificare la fondatezza dell'ipotesi sull'arrotolamento avvenuto con inizio dal lato destro dell'opera si è effettuata una prova sperimentale utilizzando una tela attuale di dimensioni ridotte, preparata per essere dipinta, quindi si è proceduto arrotolandola con la preparazione verso l'esterno e si è seguito procurando al rotolo ottenuto traumi meccanici mediante schiacciamento. Si è potuto accertare che il danno risulta maggiore sulle parti esterne del rotolo attenuandosi verso l'interno. La morfologia del danno benché attenuata per la sottigliezza e la composizione dello strato preparatorio sperimentale è assimilabile a quella del grande dipinto di Tiepolo.

In prossimità del margine sinistro dove le nuvole di fumo salgono dal purgatorio troviamo solo lacerti della pellicola pittorica. Il fenomeno di degrado è gravissimo nella parte centrale per effetto dei traumi meccanici originati dallo schiacciamento e flessione conseguente il sollevamento ed il trasporto del rotolo e si attenua verso i margini superiore ed inferiore. In basso la figura del fanciullo nell'insieme è discretamente conservata benché con lacune circoscritte, mentre lo sfondo a sinistra è costituito da isole frastagliate di colore.

Le lacune risultano stuccate con mastice bianco, azzurro e rossastro. Di esse la gran parte presenta stucature bianche realizzate durante un vecchio restauro. Sono riferibili al più recente restauro degli anni Quaranta quelle azzurre riscontrabili nella zona superiore della congiunzione su alcuni forellini da chiodo ad essa laterali e su altre lacune del cielo sia a sinistra che a destra della congiunzione, oltre che le stucature rossastre identificabili sulla congiunzione ed in prossimità dei margini.

La congiunzione presenta una doppia stuccatura: dapprima è stato steso il mastice azzurro, che risulta a vista dal margine superiore per cm. 50 oltre i quali vi è sovrapposto uno strato di mastice rossastro riscontrabile sino al margine inferiore.

Morfologia e distribuzione delle lacune

Gran parte delle lacune è distribuita lungo assi verticali distanziati da intervalli di: circa cm. 30 sulla tela del Purgatorio corrispondenti alla sezione terminale del rotolo; gli

intervalli hanno misura decrescente proseguendo sulla tela della Vergine e i Santi e verso il margine destro sono distanziati da cm. 15 circa corrispondenti alla sezione iniziale del rotolo.

Gruppo del Purgatorio

Nella zona centrale le lacune si susseguono concentrate lungo un asse orizzontale nella fascia centrale (h. 150 – 70 cm. circa) dell'opera dove queste sono caratterizzate da un andamento sparso e frastagliato. Lungo tale asse orizzontale i gruppi di lacune sono distanziati da intervalli di cm. 10 circa; le lacune di ampie dimensioni interessano aree di cm. 30 x 20 entro le quali si alternano ampie zone lacunose a piccole isole di colore frastagliato, mentre lacune di piccole dimensioni cm. 1 x 1 circa sono riscontrabili in maniera sparsa su tutta la superficie e concentrate lungo assi verticali.

Sull'Anima del purgatorio con le braccia protese verso l'angelo le lacune sono rilevabili su tutta la figura ma raggiungono una gravissima entità in corrispondenza del braccio sinistro, l'avambraccio destro, la testa, la spalla e la schiena, su quest'ultima vi sono oltre a lacune che interessano gli strati pittorici sino a quello preparatorio, anche alcune relative agli strati superficiali della pellicola pittorica. Le lacune si estendono anche sullo sfondo circostante con estrema gravità in prossimità di tutto il margine sinistro.

In corrispondenza dell'Anima con le mani giunte le lacune seguono assi verticali talvolta un po' inclinati come per esempio sulla spalla destra, attraversando l'intera figura in tre punti sulla schiena, sulla testa, sul braccio e sulle mani.

Sull'Angelo del Purgatorio: le lacune verticali di maggiore entità sono concentrate tra i capelli e l'ala, attraversano l'occhio sotto la pupilla, la guancia e proseguono sullo sfondo, sul braccio destro, sulla clavicola, sulla spalla sinistra sul torso, sul drappo verde, sulla gamba sinistra e si aggravano sulla gamba destra estendendosi con andamento sparso anche sullo sfondo, sul cielo e sul gruppo degli incappucciati.

La tela della Vergine e i Santi presenta un'entità delle lacune minore della tela del Purgatorio, la gravità delle lacune è concentrata lungo un asse orizzontale nella fascia centrale (h. 40 – 70 cm. circa) dell'opera dove sono caratterizzate da un andamento sparso e frastagliato ed interessano aree di cm. 10 x 10 ca., i visi delle figure localizzati nella zona superiore del dipinto sono interessati da lacune di piccola entità, mentre il viso dell'angelo che regge il pastorale, localizzato nella zona mediana del quadro, è danneggiato da lacune di rilevante entità.

Le lacune di minore entità sono distribuite lungo assi verticali e sparpagiate sulla superficie.

Il cielo sovrastante l'angelo che regge il pastorale è danneggiato oltre che dalle mancanze di velatura superficiale riferibili a vecchi interventi di pulitura, anche da tracce di colature delle quali non è chiara l'origine.

S. Teresa d'Avila: sull'analogo asse orizzontale di quello del suddetto angelo è collocato il viso della S. Teresa, ma fortunatamente in questo caso le lacune maggiori sono distribuite sul paludamento della Santa e interessano molto limitatamente l'incarnato. Si localizzano sul capo nero, sulla spalla ove si diramano verso il basso, sulla zona centrale del manto bianco e sul libro. Piccole lacune hanno un andamento sparpagliato sulla figura.

S. Alberto di Vercelli: le maggiori lacune sono concentrate nella zona centrale del manto e inferiormente alla mano destra ove si rilevano anche lacune dello strato superficiale del colore dalle quali si intravede la campitura grigia del basamento architettonico. Lacune della strato superficiale delle stesure pittoriche si notano sulla decorazione bruna del manto, dello scapolare e sulla campitura di lacca di garanza del cappuccio del manto. Lacune minori sono presenti anche sul viso, sulla manica sinistra, sul basamento al quale s'appoggia il Santo e sulla nuvola di sfondo.

Madonna con Bambino: lacune di piccola entità attraversano verticalmente il Gesù Bambino dal viso al piede destro, interessano limitatamente la guancia destra della Madonna, il drappo copricapo, il braccio, la mano sinistra, il grande scapolare, la colonna retrostante. Lacune di maggiore entità caratterizzate da un andamento sparso e frastagliato interessano la fascia orizzontale nella parte centrale del manto, la nuvola ed il basamento architettonico.

S. Simone Stock: le lacune maggiori si rilevano sulla mano destra e sulla manica, quelle minori e dall'andamento verticale sono distribuite sul paludamento.

S. Elia presenta lacune sulle mani e sulla barba, lacune maggiori si notano sulla nuvola di sfondo, lacune lungo assi verticali sono diffuse sullo sfondo e sui cherubini. Nella zona ad essi superiore da diffuse abrasioni della pellicola pittorica si intravede la stesura del preesistente cherubino.

L'intero perimetro del dipinto presenta una situazione lacunosa.

INTERVENTO

Operazione di preparazione al rintelaggio e foderatura

Per togliere il dipinto dalla parete ove era ubicato, è stato messo in opera un ponteggio; l'opera è stata calata a terra con un sistema di carrucole e trasportato nella sala napoleonica in allestimento e chiusa al pubblico, ove è stato documentato con riprese in BN, a colori e della fluorescenza da ultravioletto.

Date le grandi dimensioni dell'opera è stato necessario predisporre il rollaggio della medesima per il trasporto presso il laboratorio.

Dopo che il dipinto è stato spolverato si è proceduto alla velinatura che è stata eseguita mediante carta giapponese gr 500 applicata con colletta sul recto dell'opera.

Successivamente ad asciugamento completato, il dipinto collocato in posizione orizzontale sul pavimento è stato schiodato e liberato dalla coppia di telai ai quali era ancorato. Sono state rimosse le fasce perimetrali previa documentazione fotografica e predisposto il rollaggio.

Il rullo a rocchetto realizzato su misura con diametro di cm. 90 è stato rivestito con pluribol; il dipinto velinato con la pellicola pittorica rivolta verso l'esterno è stato rollato assieme ad un telo protettivo di pluribol dalle analoghe dimensioni.

L'opera dopo il trasporto in laboratorio è stata stesa su un piano di lavoro appositamente predisposto su misura.

Per l'accesso alle parti centrali del dipinto si sono messe in opera delle traverse mobili sopraelevate alcuni centimetri dall'opera.

La rimozione della vecchia foderatura ha costituito un intervento particolarmente laborioso e lento, poiché sia la tela di rifodero che il consistente strato di colla pasta risultavano tenacemente adesi alla tela originale.

Nell'intervento di rimozione della tela di rifodero la gran parte dello strato di colla di pasta della vecchia foderatura, rimaneva adeso alla tela originale in tutto il suo spessore. La vecchia colla è stata rimossa mediante azione meccanica esercitata con bisturi a lama fissa, bisturi a lama intercambiabile e bisturi ricurvo.

Si è rilevato che vi era uno scollamento tra le tele di rifodero unicamente in corrispondenza delle fasce di rinforzo della congiunzione.

La rimozione della tela di rifodero ha comportato anche la rimozione delle integrazioni perimetrali eseguite nel restauro degli anni '40 direttamente sulla tela di rifodero e ben evidenziate dalla fluorescenza da ultravioletto.

La fase conclusiva della pulitura meccanica del verso ha compreso l'intervento sulle fasce della congiunzione.

In corrispondenza della congiunzione, dopo aver documentato la sovrapposizione delle diverse tele (F 4-5), si è proceduto con estrema cautela alla rimozione delle fasce di rinforzo. La quantità della colla su tali fasce era ridotta, ma in questa zona lo spessore delle due tele benché sottili, creava un dislivello percepibile al tatto e una disomogeneità che aveva deformato la tela originale ed il film pittorico.

Per operare in condizioni di sicurezza circa la congiunzione delle due tele che erano mantenute unite solo dalla velinatura e dalla stuccatura della congiunzione, dopo aver tolto la prima fascia sovrastante, la seconda la si è rimossa in due fasi: dapprima ad

intervalli lasciando delle fasce trasversali (larghe cm. 5) tolte in ultimo con funzione di ancoraggio tra le due tele, infine è stata rimossa la fasciolina di carta che ricopriva il taglio.

I preesistenti inserti: uno realizzato con carta di quotidiano in prossimità del margine inferiore della tela del Purgatorio, l'altro eseguito con tela in corrispondenza del manto blu della Madonna sulla tela della Vergine e i Santi sono stati conservati essendo risultati idonei; lungo il taglio della congiunzione è stata rimossa la striscia di carta applicata nel precedente restauro.

In corrispondenza della congiunzione si è accertato che alcuni ispessimenti e depositi di colla di pasta corrispondevano alle gibbosità presenti sul recto.

Il verso è stato trattato con colletta, previa desensibilizzazione della preparazione all'acqua mediante Flatting in opportuna concentrazione (10% in Essenza di Trementina).

La foderatura è stata eseguita mediante colla di pasta e doppia patta di lino precedentemente lavata e tensionata su apposito telaio interinale munito di sistema di espansione agli angoli; prima della foderatura è stata applicata la garza di rinforzo (larghezza: cm. 4) in corrispondenza del taglio verticale, mediante l'impiego di colla di pasta.

La stiratura si è protratta sino ad asciugamento dell'opera con l'impiego di ferri da stiro a temperatura regolabile.

Il dipinto è stato velinato e ritensionato su di un nuovo telaio di legno di abete stagionato munito di smusso, cinque traverse verticali, una orizzontale e tensori angolari.

Pulitura della pellicola pittorica

Tutte le fasi della pulitura sono state eseguite, procedendo per assottigliamento progressivo delle vernici, avvalendosi di verifiche effettuate mediante l'osservazione della fluorescenza da ultravioletto e conservando laddove era presente la vernice originale dell'opera.

In seguito alla rimozione delle vernici notevolmente ingiallite per effetto dell'ossidazione è tornata alla luce la tonalità fredda che caratterizza i contrasti dell'opera.

La pulitura ha comportato:

- a) la rimozione delle vecchie reintegrazioni ampiamente debordanti sulla pellicola pittorica, soprastanti la vernice, eseguite con colori dal legante probabilmente

oleoresinoso ed evidenziati come macchie nerastre dalla fluorescenza da ultravioletto;

- b) la rimozione delle vecchie reintegrazioni ampiamente debordanti sulla pellicola pittorica, soprastanti la vernice, eseguite con colori dal legante oleoresinoso ed evidenziate come macchie brune dalla fluorescenza da ultravioletto;
- c) la rimozione delle vecchie reintegrazioni sottostanti uno spesso film di vernice eseguite con colori dal legante resinoso, non evidenziate dalla fluorescenza da ultravioletto, se non dopo la parziale rimozione del consistente strato di vernice soprastante;
- d) la rimozione delle vernici patinate che intonavano i diversi vecchi restauri, e che erano estesamente presenti nella zona del Purgatorio e sul cielo in prossimità della congiunzione. In quest'ultimo caso le vernici patinate avevano la funzione, oltre che di mimetizzare la reintegrazione della congiunzione, anche di intonare a sinistra e a destra di quest'ultima i due diversi livelli di pulitura. Infatti dopo aver rimosso le vernici, in corrispondenza del cielo, a destra della congiunzione sono risultate evidenti le spellature comprendenti sia la perdita della vernice originale che di parte della velatura superficiale conseguenti a vecchi interventi di pulitura.

Il cielo è risultato essere più scuro, per la presenza della velatura superficiale a sinistra della congiunzione e più chiaro a destra di quest'ultima.

Nel corso dei lavori si sono identificate tre tipologie di integrazioni pittoriche differenziate tra di loro nella posizione stratigrafica tra gli spessori di vernice.

La differenza metodologica nell'intervento di reintegrazione sulla tela del Purgatorio rispetto alla tela della Vergine e i Santi e l'individuazione di due diversi spessori di vernici soprastanti i vecchi ritocchi rendono più improbabile l'ipotesi di trovarsi di fronte ad un restauro eseguito ex novo ed in maniera così disomogenea negli anni Quaranta a favore di una seconda ipotesi che sembra più attendibile: la possibilità di trovarsi di fronte a tre interventi di restauro dei quali l'unico databile è il più recente (fine anni Quaranta) corrispondente alla ricongiunzione tra le due tele e alle reintegrazioni eseguite sopra la vernice mantenendo gran parte di quelle preesistenti.

Nel corso della pulitura, procedendo per progressivo assottigliamento delle vernici, in seguito alla rimozione dei ritocchi superficiali ampiamente debordanti sulla pellicola pittorica (restauro anni '40), si sono identificati sottostanti ritocchi più circoscritti. Inoltre si sono rilevati due consistenti strati di vernici prive di componenti riferibili ad oli siccativi dato il buon grado di solubilità.

Le vernici sono risultate solubili al test di pulitura realizzato con vari solventi, tra questi è stato scelto il solvente Metiletilchetone oltre che per il soddisfacente risultato ottenuto, per la sua elevata volatilità e conseguente rapido asciugamento della superficie trattata.

La pulitura è stata effettuata con l'impiego del solvente scelto applicato mediante carta giapponese che ha svolto la duplice funzione di mantenere il solvente a contatto con la superficie e di rimuovere per assorbimento lo strato di vernice solubilizzata.

Sulla tela del Purgatorio in corrispondenza delle estese vecchie integrazioni localmente si è impiegato Dimetilformammide con tamponi di cotone idrofilo per la rimozione dei medesimi. Sulla tela della Vergine e i Santi la massima parte delle vecchie integrazioni si sono solubilizzate con il medesimo solvente impiegato per la rimozione del film di vernice alterato in seguito all'ossidazione.

Reintegrazione della pellicola pittorica

Stuccatura delle lacune: le vecchie stuccature, ad eccezione di quella perimetrale, sono state conservate in quanto risultate idonee; su di esse si è effettuata una revisione rimuovendo tramite bisturi le limitate parti debordanti sulla pellicola pittorica.

Le piccole lacune della pellicola pittoriche che non sono essere state stuccate nei precedenti restauri sono state risarcite con stucco di gesso e colla; analogo impasto è stato steso sulla tela di rifoderò in corrispondenza del perimetro per portare in quadro i margini irregolari della tela originale.

L'intervento di reintegrazione pittorica è stato particolarmente impegnativo data la notevole estensione delle lacune.

La metodologia dell'intervento si è basata sull'abbassamento di tono delle lacune non interpretabili in corrispondenza del Gruppo del Purgatorio: sul viso dell'Angelo e sulla figura con le braccia protese verso l'alto.

L'abbassamento di tono è stato effettuato anche in corrispondenza delle sgranature della pellicola pittorica, come per esempio sul cielo sopra i cherubini nella zona destra del quadro.

In corrispondenza delle diffusissime lacune interpretabili si è proceduto ricucendo il testo pittorico, in modo da riconferire unità all'immagine, mediante una tecnica distinguibile solo a distanza molto ravvicinata.

Si è intervenuto tramite velature parziali e localizzate in corrispondenza delle mancanze di velature presenti sul cielo e molto diffuse sul medesimo a destra della congiunzione.

Le piccole lacune sono state reintegrate a tono. L'intervento di reintegrazione è stato effettuato con l'impiego di colori a vernice (MAIMERI) e/o di pigmenti miscelati con vernice Retoucher della LEFRANC & BOURGEOIS.

Le diverse fasi della verniciatura sono state effettuate con vernici Retoucher e Tableaux e Mat diluite in essenza di trementina (LEFRANC & BOURGEOIS), a pennello e mediante nebulizzatore.

CORNICE

La cornice dorata e modanata entro la quale è inserito il dipinto del Tiepolo è probabilmente novecentesca e deve essere stata realizzata in concomitanza alla ricongiunzione delle due tele.

Stato di conservazione

Il suo stato di conservazione è discreto: si rilevano alcune piccole scagliature del legno, sono presenti diversi sollevamenti della doratura e della preparazione a bolo rosso, diffuse lacune sia della pellicola pittorica che dello strato preparatorio risultano interessare la superficie più aggettante delle modanature.

Sono presenti ridorature localizzate, in alcune zone la doratura è notevolmente abrasa ed in trasparenza si intravede il bolo.

Intervento

I difetti di adesione sono stati risarciti mediante l'impiego di resina acrilica in emulsione acquosa in opportuna concentrazione (Primal AC 33 al 5/7%).

In corrispondenza delle scagliature si sono effettuate iniezioni di resina acrilica in emulsione acquosa in opportuna concentrazione (Primal AC 33 al 40%), le superfici sono state mantenute unite mediante morsetti fino ad asciugamento della resina completato.

Successivamente alla pulitura di tutta la superficie, le lacune sono state risarcite mediante impasto a base di colla e gesso, sulle stucature lisciate tramite bisturi, si è applicata la missione ed infine la doratura mediante oro in foglio; la doratura effettuata sulle lacune è stata intonata alla doratura circostante mediante l'impiego di velatura ad acquerello.

ELENCO DELLE TAVOLE GRAFICHE

TAV. 1	Grafico dello stato di conservazione del supporto
TAV. 2	Grafico dello stato di conservazione della pellicola pittorica
TAV. 3	Grafico dei precedenti interventi
TAV. 4	Grafico dell'intervento
TAV. 5	Grafico dei pentimenti
TAV. 6	Grafico dei punti di prelievo per le analisi chimiche
TAV. 7	Grafico delle radiografie

Note sul restauro dalla documentazione fornita da: Giuseppina Suardi, Archivio A.R.P.A.I.