

un'opera d'arte è il frutto dell'integrazione di diverse competenze che, insieme, collaborano allo studio dei molteplici aspetti conservativi dell'opera.

Nella difficoltà di rintracciare dati certi sull'artista e sul manufatto si è impostato e, quindi, realizzato un preciso percorso di studio dello stendardo processionale della Confraternita, senza tralasciare alcuna strada che potesse portare ad incrementare le esigue notizie, seguendo il tracciato di Cesare Brandi che definisce il restauro «come il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»².

Grazie alla collaborazione del Laboratorio Provinciale di Restauro di Viterbo si è potuto mettere la specializzanda direttamente a contatto con l'opera e con le sue concrete problematiche di conservazione e di valorizzazione.

I risultati del lavoro interdisciplinare, svolto con il Laboratorio di Diagnostica dell'Università della Tuscia, sono stati di supporto alle operazioni di restauro e fondamentali per la conoscenza dell'opera e della sua storia conservativa.

Si è così raggiunto l'obiettivo di mettere a punto un metodo di studio che non è stato limitato ad una iniziativa didattica e teorica ma è diventato una attiva sperimentazione e la stretta collaborazione con il Laboratorio Provinciale di Restauro è proseguita per tutta durata del restauro e quindi oltre i previsti sei mesi di tirocinio.

Il particolare spessore e la qualità formativa raggiunta dal tirocinio pratico-applicativo è sicuramente dovuta alla stretta collaborazione e l'interazione tra diverse competenze di tanti specialisti che si vogliono qui ringraziare.

MARIO MICHELI

5.3.5.3. *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento di Sutri*

Tirocinio¹

5.3.5.3.1 Introduzione

Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento di Sutri (VT), attualmente conservato presso il Museo Civico del Patrimonium,² restaurato presso il Laboratorio Provinciale di Restauro di Viterbo (dal 2004 al 2006), è stato l'oggetto di un progetto di restauro coadiuvato da un team di spe-

² C. BRANDI, *La Teoria del restauro*. Torino, Einaudi, 1977: 6, (I ed. 1963).

¹ I paragrafi 5.3.5.3.1, 5.3.5.3.2., 5.3.5.3.3., 5.3.5.3.5. sono di Elena Latini. Il paragrafo 5.3.5.3.4. è di Elena Latini e Claudia Pelosi. I paragrafi 5.3.5.3.6., 5.3.5.3.7., 5.3.5.3.8. sono di Claudia Pelosi. Il paragrafo 5.3.5.3.9. è di Alberto De Santis ed Elisabetta Mattei. Il paragrafo 5.3.5.3.10. è di Giorgio Capriotti.

² L'opera è stata riconsegnata al Museo nel dicembre del 2006.

cialisti di diverse discipline rivolti alla comprensione dei vari aspetti conservativi dell'opera in esame.³

L'opera è attribuita ad Eugenio Agneni (Sutri 1816 - Frascati 1879), artista di notevole rilevanza storica, le cui gesta, malgrado si tratti di epoca assai recente, rimangono sepolte tra le pieghe delle memorie storiche del Risorgimento.

Lo stendardo, non datato, è attribuito al pittore come opera giovanile. È una tela dipinta ad olio e raffigura sul verso *L'Adorazione del Santissimo Sacramento* e sul recto *San Bonaventura presenta la Confraternita alla Vergine e al Bambino* con due confratelli con l'abito tipico, ancora in uso, e sullo sfondo la cattedrale di Sutri con accanto delle montagne che si suppone siano i vicini monti Cimini.

Nel 2004, all'inizio del restauro, lo stendardo appariva ad un buon livello qualitativo, ma carico di depositi superficiali e con numerose sovrapposizioni di interventi di restauri precedenti volti a salvaguardarne sia l'opera che la funzione processionale.

Si vogliono qui delineare i risultati dello studio dell'autore, dello stendardo e della storia conservativa, attraverso lo studio dei documenti di archivio, con le analisi chimiche e diagnostiche di supporto all'intervento di restauro, svolte in collaborazione con la dott.ssa Claudia Pelosi.⁴

5.3.5.3.2 Le gesta di un artista

Lo stendardo è attribuito a Eugenio Agneni,⁵ pittore sutrino le cui opere sono andate in gran parte perdute e del quale si apprezza, inoltre, la notevole rilevanza storica, il valore militare e i suoi rapporti con Garibaldi e Mazzini.⁶

Risulta che già dall'infanzia avesse una straordinaria predisposizione per lo studio della pittura, tale che nel 1831 fu condotto dal padre a Roma ed affidato all'Erzoch: «la freddezza del maestro e l'ardore del discepolo con un carattere vi-

³ Si vuole qui ricordare il costante impegno e la dedizione amorevole della dott.ssa Claudia Pelosi, responsabile del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro», l'accoglienza e la collaborazione del dott. Giorgio Capriotti, Direttore del Laboratorio Provinciale di Restauro di Viterbo. Rivolgo un particolare ringraziamento per la generosità negli studi al dott. Carlo Tedeschi, allora Direttore del Museo del Patrimonium di Sutri.

⁴ Ricercatrice presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo dove è responsabile del Laboratorio di Diagnostica «Michele Cordaro».

⁵ Eugenio Agneni (Sutri 1816 – Frascati 1879) nacque da Luigi e Agnese Scagliosi di Capranica, genitori di una prole molto numerosa ma in alcuni testi viene riportata l'erronea data di nascita del 1819: cfr. U. GALETTI - E. CAMESASCA, *ad vocem* «Agneni». In: *Enciclopedia della pittura italiana*. Milano, Garzanti, 1951, v. I: 12; L. CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*. Roma, Loescher, 1909: 169; *ad vocem* «Agneni Eugenio». In: *Perkins Cyclopedia of paintings*, London, 1888: 15.

⁶ M. LONGARELLI, «Memorie di un pittore patriota», in *Emporium*, XLV (1907): 66: «Mazzini gli scrisse «io ti rammento sempre e con compiacenza ricordo i tre anni della tua cooperazione a Londra, dove fosti per me il modello dei Segretari». Si ricorda che Agneni per finanziare il movimento dell'Unità d'Italia eseguì la decorazione di molti specchi, ricevendo fama e denaro ed ebbe la possibilità di stringere delle conoscenze politiche importanti non solo in Italia. Una ricchissima raccolta di epistole con Mazzini è conservata presso la Domus Mazziniana di Pisa e presso l'Archivio di Sutri.

vace ed espansivo divennero presto motivo di scontro». ⁷ Poi, passò allo studio del Beretta ma, anche qui, la permanenza non fu lunga, e, «ispirandosi giovanissimo ad alti ideali» si congedò «per le sue stranezze antipittoriche» ⁸ e nel 1833 entrò a lavorare nella bottega di Coghetti. L'Agneni scriveva del maestro: «mi accolse come un figlio ed aveva per me tutte le più immaginabili cure che io contraccambiavo con indefessa assiduità!». ⁹

Durante il soggiorno romano studiò le statue e l'anatomia del nudo in molti capolavori d'arte facendo emergere le sue caratteristiche stilistiche.

Gli studiosi riportano che a diciotto anni eseguì alcuni quadri di soggetto sacro e di grandi dimensioni per diverse chiese ¹⁰ della provincia di Viterbo e si suppone che tra questi si possa elencare anche lo stendardo in questione.

Dal 1838 al '48 l'attività dell'artista si concentrò a Roma, ma purtroppo molte di queste opere sono andate distrutte. ¹¹ Nella città eterna realizzò alcuni ritratti di Pontefici nella riedificata basilica di San Paolo; con il maestro dipinse, in virtù della compiacenza del papa Pio IX, ¹² la sala del trono, ora denominata degli Ambasciatori nel Palazzo del Quirinale, attribuzione questa molto dibattuta dagli storici. ¹³

L'Agneni indossò le vesti del soldato in varie occasioni ¹⁴ e durante la Repubblica Romana ottenne gli onori da Garibaldi per il valore militare, ma alla caduta di quest'ultima fu costretto all'esilio in Francia. ¹⁵

⁷ M. LONGARELLI, «Memorie...» cit.: 65.

⁸ G.B. GORETTI, *Discorso...*, cit.: VII.

⁹ M. LONGARELLI, «Memorie...» cit.: 65. La tradizione vuole che durante la notte l'Agneni si esercitasse nelle composizioni, che poi al mattino mostrava al Coghetti: il quale «lo forniva di sapienti consigli tanto sulle composizioni quanto nei molteplici studi dei dipinti e dal vero».

¹⁰ A. DE GUBERNATIS, *ad vocem* «Agneni Eugenio». In: *Dizionario degli artisti italiani viventi*. Firenze, Monelli, 1889: 10. In quegli anni si diffuse nella provincia viterbese la devozione a santa Filomena e risulta che l'Agneni ne abbia dipinto nove raffigurazioni, sia ad affresco che ad olio, nelle chiese di Sutri, Capranica, Nepi, Vejano, Bassano. G. B. GORETTI, *Discorso...* cit.: VIII, riporta che l'Agneni fu un buon decoratore e trattò il tema sacro, profano, mitologico, storico, allegorico e sociale ma non si sono rintracciate informazioni e riscontri sulle opere citate.

¹¹ Dipinse nella villa del Principe Alessandro Torlonia a Porta Pia alcune rappresentazioni mitologiche e diversi piccoli quadri; la sala privata del Teatro Tordinona e sedici episodi sulla felicità della vita di san Vincenzo di Paola nella cappella dedicata al santo nella distrutta chiesa della Trinità a Montecitorio. Infine dipinse alcune sale nel Palazzo Madama e in casa Silvestrelli.

¹² Il papa Pio IX offrì all'Agneni il grado di Capitano della Guardia Civica nel 1847 come riportato in M. SOLDATI, *Catalogo della Galleria d'arte moderna del Museo civico di Torino*. Torino, Museo Civico, 1927: 85.

¹³ L. LAUREATI - L. TREZZANI (a cura di), *Pittura antica: la decorazione murale*. Roma, Editoriale lavoro, 1993: 26. A. CAPRIOTTI, «Il palazzo del Quirinale da Napoleone alla Repubblica». In: F. BORSI (a cura di), *Palazzo del Quirinale*. Roma, Editoriale lavoro, 1991: 201-247, ricorda che l'attribuzione a Francesco Coghetti è dovuta alla confusione fatta con l'artista Luigi Coghetti (Roma 1802-1884) causata dall'erronea lettura dei documenti conservati presso l'Archivio Vaticano.

¹⁴ Dal 1848 al '49 si arruolò nella Legione romana e combatté a Cornuda, a Mestre e a Vicenza dove fu ferito.

¹⁵ *Ad vocem* «Agneni Eugenio». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. I. Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960: 27. A Parigi, qualche anno dopo, dipinse alcune sale del nuovo palazzo del Louvre.

Qualche anno dopo lavorò con il Coghetti nella Cattedrale di Savona,¹⁶ poi, da solo, a Firenze¹⁷ e a Genova¹⁸ nel 1851 partecipò alla Esposizione.

Partecipò due volte al *Salon* di Parigi: nel 1855 e nel 1858.¹⁹

A Parigi, in considerazione della sua amicizia con Felice Orsini, l'attentatore di Napoleone III, venne arrestato insieme ad alcuni patrioti italiani e venne rilasciato grazie alla buona fama che si era costruito negli anni e alle numerose e autorevoli intercessioni.

Agneni decise di trasferirsi a Ginevra e poi a Londra, dove decorò la sala privata della Regina nel teatro dell'Opera di Covent Garden con alcuni quadri di soggetto mitologico.²⁰ Dipinse una scena di ballo al Buckingham Palace dove riprodusse molti ritratti di nobili e decorò saloni e soffitti per vari esponenti dell'aristocrazia.²¹

Espose alla Royal Academy di Londra nel 1859 e nel 1862.

Richiamato in patria, tornò garibaldino nei *Cacciatori dell'Alpi* e per via delle ferite riportate a Vicenza, venne nominato addetto allo stato maggiore.

Tra il 1862 e il 1864 dipinse i tre piani del palazzo di Adelaide Ristori a Firenze.²²

Molte sono le opere²³ che l'Agneni dipinse prima di combattere nel 1866 a seguito di Garibaldi nel Tirolo; l'anno dopo venne nominato Presidente del centro di emigrazione romana a Firenze. Nel 1869 nella città toscana dipinse i saloni del-

¹⁶ Nella Cattedrale di Savona dipinse con i cartoni del suo maestro i due oli su tele *L'Annunciazione* e *Il transito*.

¹⁷ A Firenze realizzò il ritratto della marchesa Corsi Salviati e del figlio.

¹⁸ Nel Palazzo Rocca dipinse 40 scene relative al tema *Le fasi della vita umana*; nel Palazzo Piuma *Il genio della libertà presenta l'Italia trionfante del suo principio* e nel Palazzo Solari decorò il salone d'onore, ma a causa dei danni bellici di queste opere non rimangono tracce.

¹⁹ Nel 1855 con la tela raffigurante *Eva spaventata dal serpente* eseguita a Londra per conto di Lord Dagry, mentre nel 1858 con *Le ombre dei grandi fiorentini protestanti contro il dominio straniero* (cm 103,5 X 74), firmato in basso a destra, dono del Ministero della Pubblica Istruzione, nel 1863 e conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino. Non risulta che ora sia esposto in questo museo, sebbene tale sede sia indicata in più pubblicazioni sull'Agneni nonché sul catalogo di S. VISMARA, «Ricordo di Eugenio Agneni, pittore e patriota del Risorgimento». In: *Lunario Romano*. Roma, Palombi Editori, 1971: 210 e L. MALLÉ, *Dipinti della Galleria d'arte moderna*. Catalogo. Torino, Fabbri Editori, 1981: 33.

²⁰ *La terrena bellezza di Mercurio e Amore portata su in cielo*; *Zefiro e Amorini da moscerini istruiti*; 3- *Venere con Amorini i quali si esercitano al tiro con l'arco*; *Amorini con fiori*. D. MARTELLI, ad vocem «Agneni Eugenio». In: U. THIEME – F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, E. A. Seemann, 1872, v. I: 124-125. Inoltre, la Regina lo invitò a ritrarre i suoi figli in costume.

²¹ Per ricordarne alcuni: due saloni di Lord Stordbrok, il salone del signor Sennazar, ritratti della famiglia Zanani, nei lavori del signor Rocca per il signor Morant.

²² In quegli anni viene nominato socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti in Milano e socio onorario dell'Istituto di Belle Arti delle Marche ad Urbino, poi decorò la villa dei marchesi Corsi Salviati a Sesto.

²³ Opere pregevoli sono: *Leonida alle Termopili*, acquistata da Sforza Cesarini; *Un banchetto nuziale*, accolta nella collezione di Bernardo Fabbriotti; *Corsa sulla Senna fatta dagli italiani, francesi, inglesi* nella collezione del barone Riso di Palermo; *Le province italiane riunite in un geniale convegno vedono approssimarsi la sorella Roma*, in ogni figura ha ritratto dame appartenenti ad illustri famiglie italiane: ad vocem «Agneni Eugenio». In: A. M. COMANDUCCI (a cura di), *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*. Milano, S. A. Grafitalia, 1945, 2 vv.; v. I: 5-6.

la Banca Nazionale.²⁴ Quindi, venne invitato a partecipare al I congresso artistico d'Italia che si tenne a Parma.

Con la presa di Roma, il 20 settembre 1870, tornò a Sutri²⁵ e l'anno successivo si stabilì a Roma ricevendo molte onorificenze, compresa la medaglia d'oro per i benemeriti della liberazione della città.²⁶

Fu dichiarato socio della Società Geografica Italiana e di quella dei Reduci delle patrie battaglie e nel 1872 con votazione plebiscitaria, contro Terenzio Mamiani e Benedetto Cairoli, divenne capolista come consigliere comunale di Roma.

Lavorò ancora ma poi un malore lo obbligò ad un ricovero in un ospedale di Frascati e lì trapassò il 25 maggio 1879.²⁷

5.3.5.3.3 La storia dello stendardo

Lo stendardo processionale è una tela dipinta ad olio su entrambi i lati (242 x 144 cm). Sul *verso* è raffigurato il SS. Sacramento con due angeli e sul *recto* la Presentazione di san Bonaventura alla Vergine e il Bambino della Confraternita, rappresentata da due uomini vestiti con l'abito tipico della Confraternita, sullo sfondo si riconoscono la cattedrale e i vicini monti Cimini (fig. 1).



Figura 1 – Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (verso e recto)* (Foto E. Latini - C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

noscono la cattedrale e i vicini monti Cimini (fig. 1).

Purtroppo gli archivi della Confraternita sono andati perduti a seguito di un incendio e quindi non è stato possibile prendere visione dello statuto e dei registri.²⁸

È probabile che la commissione dello stendardo sia stata dovuta alla fusione tra la Confraternita con quella della Santa Croce, come rappresentato nello stemma sull'abito che indossano i due confratelli (nel *recto*) avvenuta all'inizio del XIX secolo.

In considerazione della scarsità di informazioni, è risultato fondamentale analizzare le schede OA

²⁴ I soggetti sono: 1- la divisione del canale di Suez; 2- il telegrafo sottomarino; 3- l'unione delle province italiane; cfr. D. MARTELLI, *ad vocem* «Agneni ...» cit.: 124-125.

²⁵ S. VISMARA, «Ricordo ...» cit.: 207.

²⁶ Inoltre ricevette una medaglia commemorativa delle guerre combattute per l'indipendenza e per l'unità di Italia; fu nominato socio virtuoso di merito della insigne congregazione artistica dei virtuosi al Pantheon, sotto il titolo di San Giuseppe di Terra santa e Cavaliere della Corona d'Italia.

²⁷ Nel 1909 a cura di un comitato di cittadini di Sutri residenti a Roma fu posta una lapide dettata dall'on. Carlo Calisse: cfr. G.B. GORETTI, *Discorso...*, cit.: VII.

²⁸ Interessanti osservazioni sono emerse dall'intervista condotta con i discendenti dell'artista, dai colloqui con lo studioso dott. Marzotti di Campagnano Romano (VT) e dalle riflessioni del dott. Canonici dell'Archivio Vescovile di Nepi (VT) che si intendono qui ringraziare.

(Oggetti d'Arte) conservate presso l'archivio della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Lazio.²⁹

Dall'analisi delle notizie riportate nelle schede è stato possibile evidenziare alcuni dettagli sulla storia conservativa dello stendardo.

Il primo dato significativo che emerge è che l'opera nel 1929 veniva conservata nella sacrestia della chiesa di San Francesco di Sutri (sede della Confraternita), mentre nel 1972 lo stendardo si trovava nell'ambulacro dietro il presbiterio della cattedrale dell'Assunta.

Quando nel 1956 l'eccezionale nevicata provocò la rottura del tetto della chiesa e quindi la chiusura dell'edificio fino al 1960, la tela venne trasferita nella cattedrale e posizionata dietro l'altare maggiore in una teca in cristallo con un meccanismo a bandiera che permetteva di girare e mostrare le due facce dello stendardo (come riportato nella scheda OA del 1972). Rimase lì fino all'inaugurazione del museo della cittadina nel 1998, dove venne esposta in una sala senza la vetrina.

L'esigenza di conservare lo stendardo in una vetrina è nata dall'analisi dello stato conservativo, che nella scheda del 1929 aveva un giudizio buono, mentre la lastra di cristallo che lo ricopriva risultava essere danneggiata e ne veniva suggerita la sostituzione, mentre in quella del 1980 è definito discreto.

L'opera dell'Agneni venne copiata da Diotallevi, che realizzò un altro stendardo firmato e datato (1882)³⁰ che presenta la stessa iconografia e le stesse dimensioni e che lo sostituì nella funzione processionale.³¹ Quest'ultimo si discosta dalla tela dell'Agneni, per pochi elementi: la firma³² e la diversa struttura del campanile e dell'abside della chiesa sullo sfondo.

La necessità di sostituire lo stendardo è stata di certo dettata dal riconoscimento dell'importanza dell'opera dell'Agneni che ne richiese in pochi decenni la realizzazione di una copia identica. Ma è pur vero che l'uso processionale degli stendardi provoca un precoce deperimento della struttura ed il naturale invecchiamento della materia con cui l'opera è realizzata.

Altro elemento significativo che emerge dalla analisi della schedatura riguarda le misure dello stendardo. Infatti, le dimensioni riportate su entrambe le schede OA rispecchiano esattamente quelle attuali, quindi è possibile dedurre che la tela si presentava tagliata sui lati, già nel 1929. Questo elemento si evince osservando i bordi dell'opera dove è possibile verificare la presenza di una cornice di color marrone, di pochi centimetri, che, però, non si estende su tutto il perimetro e che doveva essere una cornice a «quinta», elemento essenziale per questo tipo di manufatto.

Probabilmente lo stendardo presentava una struttura su cui era possibile innestare delle aste di sostegno che permettevano di trasportarlo durante le pro-

²⁹ L'opera è stata catalogata una prima volta da G. Pastina nel 1929 e nel 1972 F. Picchetto ne ha realizzato un aggiornamento.

³⁰ Questo stendardo è attualmente esposto all'interno della cattedrale di Sutri.

³¹ Lo stendardo viene portato tra le vie di Sutri nel giorno del Corpus Domini e della santa Dolcissima (15 settembre, giorno dopo della festa della Santa Croce), che con san Liberato, è la patrona della cittadina. C. MORSELLI, *Sutri*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991.

³² La copia di Diotallevi presenta la firma sul *recto*, sul sassolino sotto il piede di san Bonaventura.

cessioni, che evidentemente sono state eliminate quando è venuta meno questa funzione ed è diventato un 'quadro-icona' della confraternita.

Questa riduzione della dimensione dovrebbe risalire al momento in cui la tela venne musealizzata all'interno della chiesa di San Francesco e posta nella teca di cristallo.³³

Inoltre, per quanto riguarda l'autore, nella scheda del 1929 si attribuisce ad Agneni, pittore sutrino attivo dalla prima alla seconda metà del XIX secolo, mentre in quella del 1972 si attribuisce allo stesso artista definendola «opera giovanile» ma viene riportata una errata data di nascita.³⁴

Infine, si osservano delle inesattezze di lettura iconografica sulla descrizione dell'opera sul *recto*: infatti nella scheda della Soprintendenza del 1980 la *Presentazione della confraternita alla Vergine* viene svolta da san Bonaventura, e non dal giovane san Francesco, come citato sulla scheda,³⁵ ed inoltre non si è di fronte a due sacerdoti con una mantellina rossa ma a due confratelli.

La non comprensione della figura di san Bonaventura è dovuta alla poca leggibilità del cappello cardinalizio posto sul lato sinistro in basso accanto alla cornice dello stendardo. Questo elemento, come molti altri sono risultati molto più chiari dopo la pulizia del supporto e successivamente alla asportazione delle toppe.

La lettura attenta della copia dello stendardo permette di datare l'intervento della toppa sul dito della mano di san Bonaventura, quella che sostiene il libro, in quanto sulla copia questa è mostrata in modo naturale, così come quella dell'Agneni, mentre l'inserito della toppa la presenta in una posizione irragionevole. Inoltre, la presenza di due angeli nella parte centrale del *verso* dello stendardo, presenti anche nella copia, dimostra che la poca leggibilità del secondo angelo era legata solo dalla presenza di diffusi e importanti depositi superficiali, che si sono accumulati di recente come dimostrato dal restauro.

5.3.5.3.4 La diagnostica dello stendardo

Il piano analitico-scientifico curato dal Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro» della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Viterbo è stato impostato con lo scopo di approfondire la conoscenza sulla tecnica esecutiva che caratterizza lo stendardo e soprattutto al fine di analizzare lo stato di conservazione per sostenere nella maniera più idonea l'intervento di restauro.

Seguendo un approccio metodologico già ampiamente consolidato, si è proceduto con un primo esame visivo ravvicinato, tramite le fotografie radenti, infrarosso (IR) e ultravioletto (UV). Per evidenziarne i probabili disegni preparatori, i pentimenti, le ridipinture e i precedenti restauri si è utilizzata la lampada di Wood e sono state realizzate delle acquisizioni con il video microscopio e con l'analizzatore di immagini.

³³ Come riportato nella scheda del 1929.

³⁴ Viene riportata la data del 26.1.1818.

³⁵ Riteniamo importante osservare l'assenza delle stimmate (elemento distintivo del santo assisiato) e la presenza, sul lato, del cappello cardinalizio di san Bonaventura.

Grazie alla disponibilità di due micro-prelievi si è provveduto ad analizzare il supporto, tramite le fibre della tela, alcuni pigmenti e i leganti.

Tali analisi, insieme a quelle condotte dalla ditta che collabora con il Laboratorio Provinciale di Restauro di Viterbo, permettono di definire le cause che possono aver provocato il degrado del manufatto e hanno supportato l'intervento nel restauro.³⁶

5.3.5.3.5 *L'occhio, la luce radente, le fotografie speciali e la lampada di Wood*

La prima analisi è stata la lunga osservazione del manufatto ad occhio nudo, al fine di conoscere le caratteristiche compositive, strutturali e di verificarne lo stato di conservazione.

Sono state realizzate le prime fotografie con luce visibile che consentono di avere una visione dettagliata del manufatto: tipologia, supporto, stato di conservazione, condizioni di degrado o di alterazione, precedenti restauri e interventi conservativi.

Successivamente, è stata condotta una campagna fotografica a luce radente su entrambe le facce dello stendardo, utile a mostrare lo stato di tensionamento della struttura della tela evidenziando le varie sovrapposizioni di toppe o di inserti applicati sulla superficie tramite cuciture e colle (figg. 2-4).

Si è proceduto con le fotografie speciali, nell'I R e nell'UV, che si inseriscono tra le indagini preliminari diagnostiche finalizzate a definire ed impostare la ste-sura di un progetto, sia esso conservativo, di restauro o puramente connotativo sull'oggetto³⁷ (figg. 5-6, *a* e *b*).

Queste fotografie, insieme alla lettura dell'opera con la lampada di Wood, hanno consentito una migliore lettura della superficie dipinta con particolare riguardo all'interpretazione di alcuni dettagli, nonché all'acquisizione di dati correlabili con le eventuali disomogeneità dei pigmenti costituenti la superficie pittorica, al fine di avere maggiori informazioni circa la vicenda conservativa dell'opera, come eventuali rifacimenti, integrazioni, restauri, permettendo la formulazione di prime ipotesi circa l'identità dei pigmenti e la tecnica di esecuzione.³⁸

Inoltre, hanno permesso di definire una mappa delle disomogeneità cromatiche presenti sulla superficie dipinta finalizzata all'esecuzione di microprelievi mirati.

Per uno studio sistematico dello stendardo ha assunto particolare importanza la conoscenza delle caratteristiche cromatiche, strutturali e delle proprietà del tessuto:

³⁶ I risultati delle analisi dei pigmenti, del supporto, delle stuccature e degli strati preparatori realizzati dal Laboratorio «Michele Cordaro» sono estremamente importanti e sono stati messi a disposizione del Laboratorio Provinciale di Restauro.

³⁷ Le indagini fotografiche con lunghezze d'onda superiori (I.R.: 730-900 nm) e inferiori (U.V.: 320-400 nm) alla luce visibile, sono non distruttive e forniscono delle informazioni estensive sull'insieme del manufatto senza porvi mano.

³⁸ Le immagini così ottenute permettono di evidenziare delle disomogeneità cromatiche, correlabili con le caratteristiche di riflessione, assorbimento e trasmissione dei diversi elementi che costituiscono i pigmenti, e degli strati preparatori della pittura, le quali determinano un comportamento differenziato quando è sottoposto ad un campo elettromagnetico radiante omogeneo.



Fig. 2– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (verso)*, fotografia a luce radente di un particolare dell'angelo di destra (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 3– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (verso)*, fotografia a luce radente di un particolare dell'angelo di sinistra (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 4– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (recto)*, fotografia a luce radente del particolare dei due confratelli (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro 175»).



Fig. 5– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (recto)* fotografia a luce radente del particolare dei due confratelli con la mano di san Bonaventura (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 6a– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (recto)*, fotografia a luce naturale della mano di san Bonaventura (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 6b– Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento (recto)*, fotografia UV della mano di san Bonaventura (Foto E. Latini – C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

infatti le alterazioni delle fibre cellulosiche sono causa del degrado dei tessuti dipinti.³⁹ In particolare, si possono verificare processi di ossidazione, idrolisi, decomposizione e depolimerizzazione della cellulosa; nonché variazioni delle proprietà meccaniche delle fibre e alterazioni fotochimiche di alcuni pigmenti e coloranti.

5.3.5.3.6 *Analisi con videomicroscopio*

L'analisi con videomicroscopio è una tecnica non distruttiva che ha lo scopo di acquisire un archivio di immagini ingrandite del manufatto esaminato. Lo studio delle immagini permette di ottenere informazioni sulla tecnica esecutiva, sulle caratteristiche microscopiche dello strato pittorico, della preparazione e del supporto, sul loro stato di conservazione.⁴⁰

L'acquisizione avviene per mezzo di un computer con scheda grafica di cattura delle immagini e con il software per la loro archiviazione ed elaborazione. Il videomicroscopio Keyence è costituito da una fonte di illuminazione, da un sistema a fibre ottiche per il trasporto della luce e da un obiettivo che ingrandisce da 25 a 175x il soggetto illuminato. Le fibre ottiche garantiscono che la luce che colpisce la superficie sia fredda e quindi non danneggia i materiali.

In totale sono state eseguite 32 acquisizioni da entrambi i lati dello stendardo, di cui verranno illustrate e brevemente commentate le immagini più significative (figg. 7-15).

5.3.5.3.7 *Analisi con microscopio polarizzatore: le fibre, i pigmenti e la stratigrafia*

Durante le fasi di restauro dello stendardo, è stato possibile prelevare tre microcampioni (uno delle fibre della tela e due relativi al manto della Madonna, sul lato A) allo scopo di sottoporli ad analisi in laboratorio. Dopo una prima osservazione con stereo microscopio Olympus SZ-PT, che ha consentito di individuare tutti i materiali presenti e di separarli per condurre le misure in maniera più accurata possibile, si è proceduto con l'analisi con microscopio polarizzatore.⁴¹ L'osservazione con questo strumento deve precedere qualsiasi altro tipo di analisi perché fornisce indicazioni dettagliate sulla morfologia del campione e indirizza verso la scelta dei metodi più appropriati per approfondire la conoscenza dei materiali costitutivi.⁴²

³⁹ I tessuti sono soggetti a sensibili alterazioni anche in ambienti confinati in conseguenza della natura prevalentemente organica dei materiali costitutivi e per la delicatezza della loro struttura.

⁴⁰ C. PELOSI, «L'indagine scientifica nei beni culturali: l'esperienza del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dell'Università della Tuscia». In: M. QUAGLIUOLO (a cura di), *La gestione del patrimonio culturale*. Atti del V Colloquio Internazionale: formazione, occupazione e beni culturali e ambientali, Salerno 11-14 dicembre 2000. Roma, DRI, 2001: 144-149; M. QUAGLIUOLO, «Applicazione di metodologie scientifiche per la conoscenza e la valorizzazione dei beni culturali». In: M. QUAGLIUOLO (a cura di), *La gestione del patrimonio culturale*. Atti del VI Colloquio Internazionale: qualità e beni culturali e ambientali, Barletta 4-8 dicembre 2001. Roma, DRI, 2002: 192-197.

⁴¹ Lo strumento utilizzato è un microscopio ottico-mineralogico Zeiss dotato di obiettivi da 2,5 a 40 ingrandimenti, con illuminazione a luce trasmessa, riflessa e ultravioletta (UV) con lampada a vapori di mercurio.

⁴² R. L. FELLER (Editor), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Washington, National Gallery of Art, 1986, v. I: 285-298.



Fig. 7 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 2 realizzata a 50x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente all'occhio dell'angelo. Si mette in evidenza la particolare tecnica utilizzata per realizzare l'occhio dell'angelo ottenuto con un taglio dello stendardo. L'abrasione della pellicola pittorica mette in risalto la tela stessa dello stendardo (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 14 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 22 realizzata a 25x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad un risarcimento con carta. Questa acquisizione risulta interessante per la successione stratigrafica, dal basso: tela; preparazione; strati pittorici poco evidenti; risarcimento con carta (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

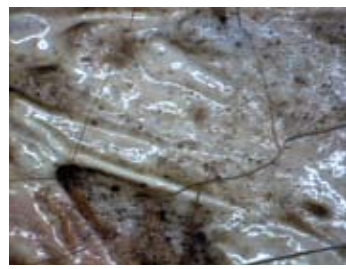


Fig. 8 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 3 realizzata a 50x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad un ala dell'angelo. Si vede chiaramente il colore bianco dato a corpo per ottenere un effetto di lumeggiatura sull'ala. Si nota anche la presenza di una evidente cretatura ramificata e il deposito di sporco superficiale particolarmente evidente tra le pieghe del colore (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 9 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 9 realizzata a 25x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad una toppa al di sotto delle gambe dell'angelo. Si nota la presenza della toppa e di vari materiali soprammessi (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 11 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 14 realizzata a 50x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad una toppa al di sotto delle gambe dell'angelo. Si nota la presenza di una cucitura messa in evidenza in seguito alla rimozione della toppa corrispondente all'acquisizione n. 9 (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

Fig. 12 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 16 realizzata a 25x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad una cucitura del manto dell'angelo di sinistra. Si nota la presenza di una stuccatura che al di sopra della cucitura del manto (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 10 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 11 realizzata a 25x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad una toppa al di sotto delle gambe dell'angelo. Si nota la presenza di una stuccatura messa in evidenza in seguito alla rimozione della toppa corrispondente all'acquisizione n. 9 (vedi fig. 3) (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 13 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 20 realizzata a 50x sul lato B dello stendardo nel punto corrispondente ad un risarcimento. Si evidenzia la presenza di uno strato di carta utilizzato per operare il risarcimento, sensibilmente distaccato dallo stendardo e in molti punti completamente mancante (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).



Fig. 15 – Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Acquisizione n. 30 realizzata a 175x sul lato A dello stendardo sul manto della Madonna. Si tratta di una zona in cui è stato eseguito un saggio di pulitura. E' interessante notare che l'azzurro del manto è steso su una preparazione scura, probabilmente pigmentata (Foto E. Latini - C. Pelosi Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

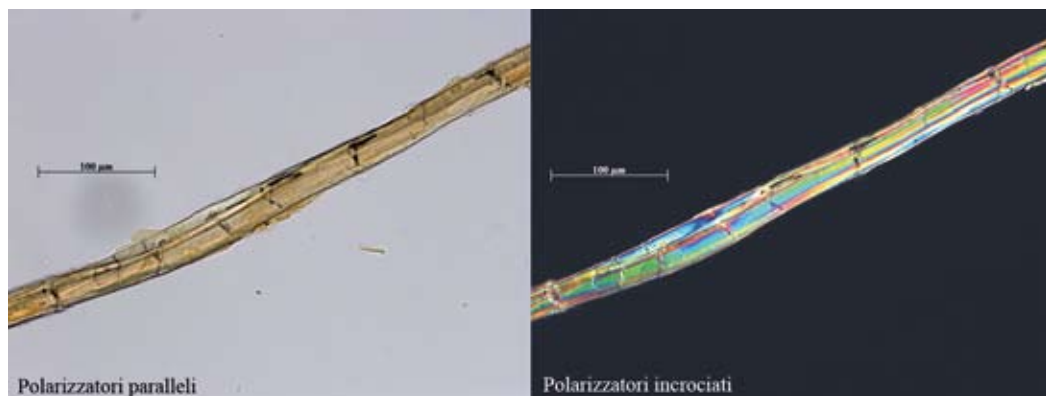


Fig. 16 – Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Fibre della tela al microscopio polarizzatore, in Balsamo del Canada a luce trasmessa (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

L'osservazione delle caratteristiche ottiche e morfologiche delle fibre della tela ha permesso di identificarle come fibre di origine vegetale, quasi certamente lino (fig. 16).

Ogni singola fibra di lino ha la forma cilindrica con al centro un sottile lume e longitudinalmente presenta delle striature trasversali. Chimicamente è un composto di cellulosa (70-80%) e per la restante parte da lignina, cere, grassi ed acqua.⁴³

L'osservazione microscopica di un campione azzurro prelevato dal manto della Madonna (lato A) ha rivelato la presenza di più pigmenti. In particolare, è stata riscontrata la presenza di oltremare e di un altro pigmento azzurro, forse blu di Prussia, lacca rossa di Alizarina, biacca e carbonato di calcio probabilmente della preparazione (fig. 17).

Infine, l'osservazione della sezione lucida di un campione, sempre prelevato dal manto azzurro della Madonna, ha permesso di individuarne la stratigrafia (fig. 18).

⁴³ G. CANEVA - M. P. NUGARI - O. SALVATORI (a cura di), *La biologia vegetale per i beni culturali*. Firenze, Nardini, 2005, 2 vv; v. I: 113.

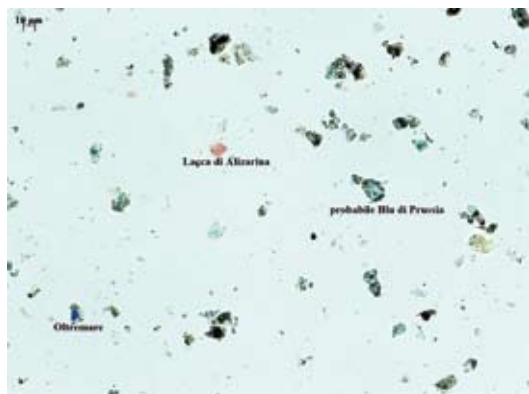


Fig. 17 – Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Immagine al microscopio polarizzatore di alcuni micrograni del campione proveniente dal manto della Madonna, in Balsamo del Canada. Luce trasmessa, polarizzatori paralleli (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

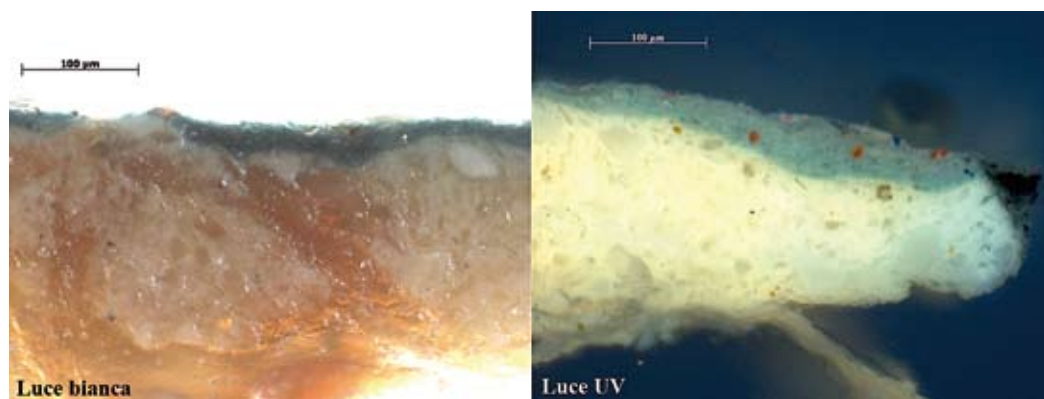


Fig. 18 – Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Immagine al microscopio polarizzatore della sezione lucida del campione prelevato dal manto della Madonna, a luce riflessa. Dal basso si osservano: una preparazione a base di carbonato di calcio e colla animale; la pellicola pittorica costituita da biacca, da uno o più pigmenti azzurri non ben distinguibili in sezione e da lacca di alizarina utilizzata probabilmente per rendere più “caldo” l’azzurro del manto (Archivio Fotografico del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

5.3.5.3.8 Analisi FT-IR

Tra le tecniche a disposizione del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro» è stata applicata la spettrofotometria FT-IR (Fourier Transform Infrared), utile soprattutto per l’identificazione di sostanze organiche sia originali che di restauro, ma anche di molti pigmenti inorganici. L’analisi FT-IR è di tipo non distruttivo e può essere eseguita sia su un campione in polvere che su sezioni sottili e lucide: utilizzando la tecnica della riflettanza diffusa si può lavorare direttamente sul campione senza alcun trattamento e senza che questo subisca alcuna modifica durante la misura. Lo strumento utilizzato è uno spettrofotometro FT-IR Nicolet Avatar 360, con rivelatore DTGS, collegato ad un microscopio IR Centaurus con rivelatore MCT raffreddato ad azoto liqui-

do. Gli spettri, riportati come percentuale di luce riflessa in funzione del numero d'onda (in cm^{-1}), vengono elaborati con il software Omnic 5.2 della Nicolet.⁴⁴

5.3.5.3.9 Analisi con spettroscopia micro-Raman

Una metodologia diagnostica correlata all'FT-IR è la spettroscopia micro-Raman, una tecnica non distruttiva relativamente nuova, soprattutto nel campo dello studio dei materiali di interesse storico-artistico, che ha permesso la caratterizzazione dei pigmenti⁴⁵.

La strumentazione micro-Raman usata in questo studio è costituita da un sistema Labram (Dilor) equipaggiato con un laser He-Ne di lunghezza d'onda pari a 632,8 nm (rosso). La luce incidente sul campione è focalizzata da un microscopio 100x su un'area delle dimensioni di qualche micrometro. La luce ridiffusa dal campione viene analizzata in retrodiffusione di luce (back-scattering) e la componente elastica Rayleigh è abbattuta da un filtro interferenziale (Notch) che permette l'analisi del segnale Raman oltre i 100 cm^{-1} dalla riga eccitatrice del laser. Gli spettri misurati sono stati successivamente elaborati per togliere la fluorescenza di fondo e permettere il confronto con spettri Raman di banche dati. I risultati delle analisi Raman, eseguite su micro-frammenti e concernenti campioni dello stendardo distaccatisi dalla zona raffigurante il manto della Madonna, sono riportati nelle figure 20-21. I punti scelti per la misurazione sono quelli che sul video apparivano con tonalità che sfumava da un blu deciso e chiaro sino ad arrivare al plumbeo. È stato possibile individuare con certezza il pigmento oltremare e il blu di Prussia (fig. 19 ed inserto). L'attribuzione degli altri spettri ha presentato maggiori problematiche. Lo spettro in fig. 20 ha forme spettrali simili al Massicot (ossido di piombo, PbO , linea nera), con le righe più larghe e leggermente spostate a basse frequenze. Il Massicot è un giallo e quindi la presenza di tale pigmento nella raffigurazione del blu del manto apparirebbe strana. La spiegazione è da ricercarsi nel comportamento della biacca o bianco di piombo, il cui uso assieme al blu è plausibile, a causa della necessità di rendere le diverse tonalità del chiaro-scuro. Come documentato dalla letteratura⁴⁶ la biacca degrada sotto l'azione di agenti inquinanti, quali perossidi o gas solforosi presenti nell'atmosfera. Il bianco di piombo annerisce producendo rispettivamente la plattnerite (PbO_2) e il solfuro di piombo (la galena, PbS). Lo spettro Raman di questi pigmenti è molto poco intenso e quindi spesso difficilmente osservabile. Tuttavia, essi degradano per azione indotta dalla luce del Laser (se troppo intensa). In particolare la plattnerite produce l'ossido di piombo PbO , cioè il Massicot. Pertanto, lo spettro di fig. 21 ci

⁴⁴ Per la lettura e l'interpretazione degli spettri infrarossi sono stati presi come riferimento i seguenti testi: M. R. DERRICK - S. STULIK - J. M. LANDRY, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999; I. ADROVER GRACIA, *Applicazioni della spettrofotometria IR allo studio dei beni culturali*. Padova, Il Prato, 2001 (Collana «I Talenti»)

⁴⁵ Si ringrazia per la collaborazione il prof. Alberto De Santis, responsabile del Laboratorio di spettroscopia micro-Raman del Dipartimento di Scienze ambientali dell'Università della Tuscia di Viterbo e la dottoressa di ricerca Elisabetta Mattei.

⁴⁶ G. D. SMITH - L. BURGIO - S. FIRTH - R. J. H. CLARK, «Laser-induced degradation of lead pigments with reference to Botticelli's *Trionfo d'amore*», in *Analytica Chimica Acta*, 440 (2001): 185-188.

Fig. 19 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Spettro infrarosso, ottenuto in riflettanza diffusa, di un campione prelevato dalla zona azzurra del manto della Madonna, è possibile individuare da un'attenta lettura delle bande IR, tra l'altro molto numerose e quindi di difficile interpretazione, i seguenti materiali:

- carbonato di calcio, che costituisce probabilmente la preparazione (2515.87, 1794.17, 876.18, 768.59, 713.14 cm^{-1});
- sostanze proteiche, in particolare colla animale, utilizzata come legante della preparazione (3129.36, 1656.88, 1525.63 cm^{-1});
- olii siccativi, utilizzati come leganti della pittura (3433.25, 2925.12, 2855.84, 1718.21, cm^{-1});
- blu di Prussia, identificabile dal picco tipico a 2088,14 cm^{-1} dovuto al legame triplo tra carbonio e azoto caratteristico di questo pigmento;
- ossidi di ferro, utilizzati probabilmente nella preparazione pigmentata (542.03 e 475.55 cm^{-1});
- biacca, i cui picchi in parte interferiscono con quelli del carbonato di calcio della preparazione (3528.47, 1403.05, 685.05 cm^{-1});
- silicati (1165.78 e 1094.11 cm^{-1}), probabilmente riferibili all'oltremare presente nella pellicola pittorica (vedi risultati dell'analisi micro-Raman) (Archivio del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro "Michele Cordaro").

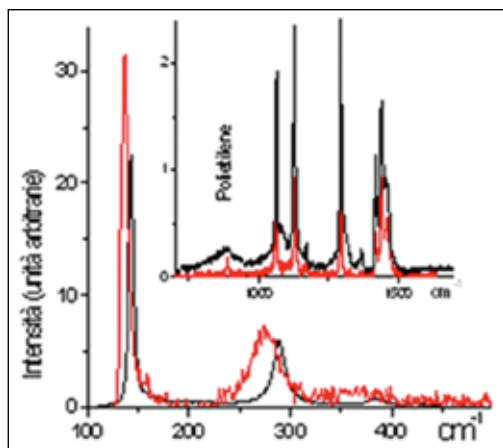
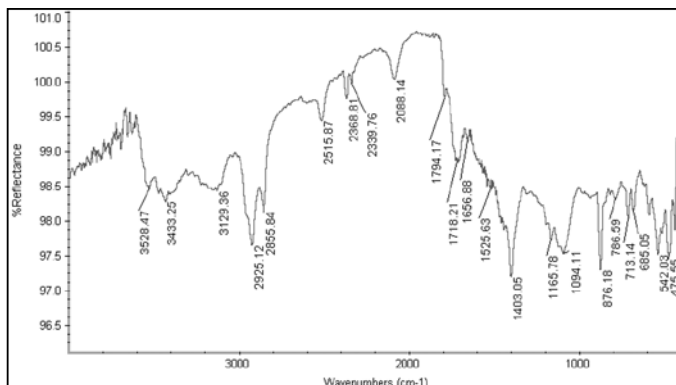


Fig. 20 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. La figura principale mostra il confronto tra lo spettro misurato (linea rossa) e gli spettri di libreria del Lapislazzuli (linea blu) e del blu di Prussia (linea nera). Nell'inserito si riporta lo spettro misurato in un altro punto del campione (linea rossa) in cui è presente solo il lapislazzuli, il cui spettro di libreria è riportato con linea nera, e che quindi non si trova sempre associato con il blu di Prussia nei microframmenti analizzati (Archivio del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

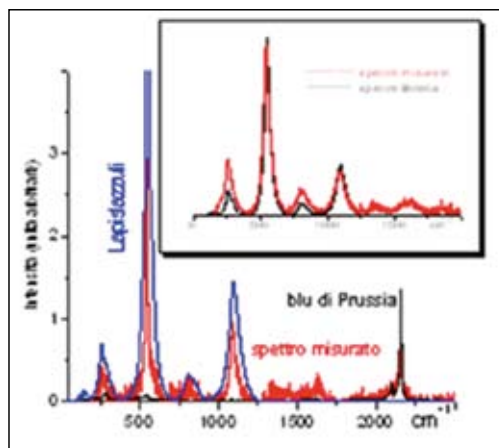


Fig. 21 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Spettro misurato in un altro microcampione (linea rossa) paragonato con lo spettro di libreria del massicot (linea nera). Lo spostamento delle righe a frequenze più basse e la loro maggior larghezza è presumibilmente da attribuirsi ad effetti termici indotti dal laser sul campione. Nell'inserito, è mostrato lo spettro dello LPDE (polietilene di bassa densità) desunto da libreria (linea nera) paragonato allo spettro misurato in un altro punto del campione (Archivio del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro «Michele Cordaro»).

permette di concludere che certamente in origine era presente la biacca e che in seguito ad inquinamento da perossidi, veicolati dall'atmosfera o da applicazioni dirette sul dipinto, si è prodotta la plattnerite con conseguente annerimento delle parti del dipinto interessate. Nell'inserito di fig. 21 è mostrato lo spettro di un materiale non individuato nelle banche dati dei colori. In effetti, dall'analisi di banche dati di polimeri, esso è risultato corrispondere al polietilene LPDE (polietilene di bassa densità) probabilmente utilizzato in epoche successive al dipinto per protezione dello stesso.

5.3.5.3.10 *Tendere uno standard: questioni di merito e di metodo*⁴⁷

L'intervento di risanamento strutturale e riallestimento tensivo per dipinti a due facce ricade in uno degli ambiti di competenza più affini alla specializzazione del Laboratorio Provinciale di Restauro della Provincia di Viterbo. Va ricordato, infatti, come nel corso degli ultimi anni il settore-dipinti abbia incontrato e risolto diversi casi di particolare difficoltà su standardi processionali, maturando osservazioni e verifiche sperimentali sul comportamento fisico-reologico dei materiali costitutivi. Al centro di questa riflessione è lo studio, il progetto e l'allestimento di un corretto sistema tensivo capace di concertare in modo misurabile i diversi parametri concorrenti al nuovo assetto: conservare la planarità del supporto; assumere un comportamento elastico in equilibrio con l'ambiente; bilanciare le differenze di tensione interna, dovute alle discontinuità tra materiali e spessori.

La speciale attenzione posta in questa istanza conservativa, d'altro canto, non nasce e non si esaurisce nella pura ricerca tecnologica, concentrata nella sola valutazione di comportamenti fisici, come la misurazione delle forze tensive in gioco. Si tratta piuttosto di una questione di merito (scientifico) sostenuta da una riflessione di metodo (critico-estetico) sulle modalità fruttive ed espositive - in un parola, diremmo, museografiche - di un oggetto 'mutato', nel tempo, nella sua stessa costituzione strutturale. Ed è questa appunto il problema posto dallo standard attribuito all'Agneni.

L'opera, così come giunta a noi, con tutte le mutilazioni subite, dal taglio dei margini perimetrali e delle frange, alla perdita degli apparati funzionali (traversa di culmine e picche), ridotta infine all'aspetto di semplice pala d'altare, aveva oggettivamente perso la sua natura di dipinto bifronte, propria degli oggetti deambulanti, funzionali a una lettura *recto/verso*.

La specificità di questa tipologia di manufatti artistici consiste infatti all'origine, nella natura mobile del loro uso, che li pone elettivamente in rapporto con una spazialità di tipo ambientale, aperta.

Gli standardi, sostenuti come gonfaloni dalla traversa di culmine alzata sulle picche laterali, erano, infatti, o liberi di sventolare le frange sui tre lati durante il percorso, adattandosi, è il caso di dire, passo-dopo-passo all'equilibrio caotico del moto, o venivano riposti a rito concluso, persino riavvolti, come apparati liturgici stagionali da preservare, e comunque non esposti stabilmente al culto.

⁴⁷ Giorgio Capriotti è il Direttore del Laboratorio Provinciale di Restauro della Provincia di Viterbo.

Adottando il lessico della *Gestalt psychologie*, branca novecentesca della psicologia sperimentale che studia i meccanismi visivi della percezione della forma, filtrato attraverso la sensibilità dell'interpretazione brandiana, gli standardi si identificerebbero cioè come «figure» irrelative a un «fondo» preordinato, come la parete. Potendo al contrario ostendersi in un vuoto itinerante come il percorso processionale, rinuncerebbero, in teoria, alla necessità della marcatura di un contorno e della funzione formante della cornice, che sempre nei dipinti mette in relazione l'oggetto con il contesto architettonico-spaziale.⁴⁸ Nel caso dello standardo sutrino però, questo statuto tipologico viene contraddetto dalla metamorfosi subita. Prendere atto dunque della mutazione della sua struttura iconica (da standardo-mobile a quadro-fisso) ha costituito l'atto critico centrale di questo intervento, orientato verso la ricerca di un nuovo assetto, che ponesse in rapporto dialettico il residuo semantico dello standardo con le esigenze conservative della sua nuova realtà di dipinto a due facce ormai definitivamente musealizzato.

La soluzione proposta non rincorre dunque l'evocazione di una funzione originaria irrecuperabile, ma aspira semmai alla ridefinizione del nuovo rapporto spaziale con il contenitore museale. Ed è ovvio che questa ridefinizione vada patteggiata oggi, nel nostro atto critico di «riconoscimento», che è già atto esso stesso di restauro.⁴⁹

Si è pertanto progettata una struttura di sostegno che fosse al tempo stesso dispositivo per il tensionamento, cornice e sistema espositivo in rapporto architettonico con l'ambiente museale.⁵⁰ Sono state realizzate due aste a guscio, qualificate esternamente come montanti di cornice, ma che al loro interno contengono i meccanismi che regolano il sistema di tensionamento del dipinto (molle, tenditori, carrucole e cavetti in acciaio). Lungo il perimetro del dipinto è stata applicata una fascia perimetrale in tessuto (*strep lining*) ripiegata e saldata a caldo ricavando tasche di scorrimento interno, tondini di acciaio sono stati allocati entro le tasche perimetrali dello *strep lining* e ancorati al sistema elastico di tensionamento celato nelle aste. La frequenza dei punti di ancoraggio è ordinata in modo da assicurare una omogenea distribuzione delle sollecitazioni.

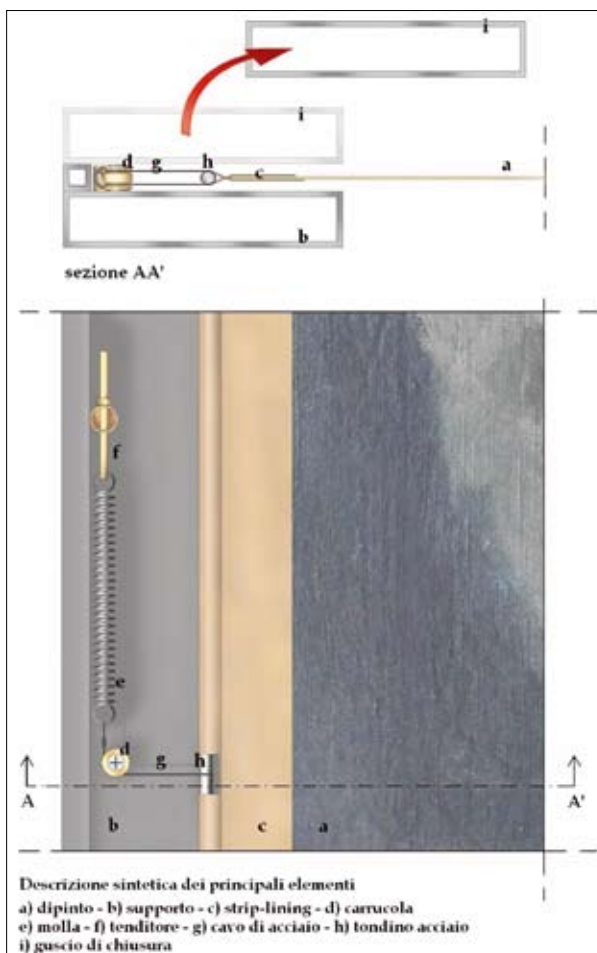
I meccanismi per il tensionamento sono disposti sui due lati verticali e sul lato orizzontale inferiore. Il lato superiore è invece reso parzialmente fisso: il tondino nella taschina è infatti solidale con la struttura di sostegno, consentendo al dipinto di muoversi solo parallelamente al tondino stesso. Il sistema asseconderà il dipinto in tutti i suoi naturali movimenti grazie a lunghe molle in acciaio inox in grado di fornire una sollecitazione continua nel tempo e, considerato l'entità dei possibili movimenti del dipinto, di intensità di fatto costante (fig. 22).

⁴⁸ C. BRANDI, *La teoria...* cit., cfr. il capitolo *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*:123-130.

⁴⁹ «È per questo che il primo intervento che noi dovremo considerare, non sarà quello diretto sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. Da questa proposizione discende che anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce la enucleazione della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico». C. BRANDI, *La teoria...* cit: 51.

⁵⁰ La realizzazione della struttura è stata eseguita da Carlo Serino (Equilibrarte sas).

Fig. 22 - Sutri. Museo del Patrimonium, Eugenio Agneni, *Lo stendardo processionale della Confraternita del Santissimo Sacramento*. Grafico del sistema tensivo dello stendardo (in sezione) (Archivio Fotografico del Laboratorio di Restauro della Provincia di Viterbo).



La struttura di sostegno è montata su un basamento metallico che consente ed anzi invita alla ispezione-lettura delle due facce del dipinto. Il posizionamento della struttura all'interno dello spazio museale tiene necessariamente conto di queste esigenze 'deambulatorie' e prevede la sua disposizione a centro-sala, distanziandosi quanto più possibile dal raffronto oppositivo verso pareti di fondo.

ELENA LATINI - CLAUDIA PELOSI - ALBERTO DE SANTIS
ELISABETTA MATTEI - GIORGIO CAPRIOTTI

Tirocinante: Elena Latini
Tutor per la Regione Lazio: Anna Pasquetti
Tutor per l'Università: Mario Micheli