

SPICILEGIUM HISTORICUM

Congregationis SSmi Redemptoris

Annus XL

1992

Fasc. 2

STUDIA

ANTONIO MARRAZZO - MAURIZIO DE LUCA

IL CROCIFISSO DI CIORANI

PATERNITÀ ALFONSIANA E RESTAURO

SOMMARIO

PARTE I: *Il restauro e le fonti per l'attribuzione.* A. CRONISTORIA DEL RESTAURO: *La scoperta del degrado - Lo stato di conservazione - Le fasi del restauro.* B. ATTRIBUZIONE ALFONSIANA: 1. *Le testimonianze: il crocifisso dipinto - Il crocifisso disegnato.* 2. *L'autore e la datazione del crocifisso di Ciorani.*

PARTE II: *Relazione tecnica sul restauro.*

Nel presente lavoro, *Antonio Marrazzo*, nel narrare i fatti che hanno portato al restauro del crocifisso, rilegge i documenti riguardanti la tela alla luce della memoria storica e dei risultati dell'intervento. La conclusione dell'analisi è che non si ha motivo di negare l'attribuzione del crocifisso, secondo la tradizione orale, alla mano di s. Alfonso (PARTE I).

*Maurizio De Luca*¹, con la sua «*Relazione tecnica*» descrive le condizioni del dipinto prima dell'intervento e la metodologia e le tecniche adottate per la restituzione e conservazione dell'opera (PARTE II).

¹ Il prof. De Luca, è incaricato del controllo sullo stato di conservazione dei dipinti della Pinacoteca Vaticana. Quale Maestro Restauratore dei Musei Vaticani, opera sui dipinti della suddetta Pinacoteca e sugli affreschi dei Palazzi e Basiliche Pontificie. Iscritto a numerose Soprintendenze italiane, ha eseguito restauri a Roma e provincia tra cui la «*Capella Chigi*» di Pietro da Cortona nel castello di Castelfusano. Dirige ed esegue restauri per la Compagnia di Gesù su opere di autori vari, tra cui gli affreschi della Galleria di Andrea Pozzo e di autori vari presso la Pontificia Università Gregoriana. E' Curatore della Collezione di dipinti di autori del novecento di proprietà dell'Assitalia, ha eseguito interventi su opere del Donghi, Capogrossi e Chini. Negli anni Ottanta ha insegnato tecnica di restauro presso la scuola di restauro di Roma. Ha tenuto inoltre seminari informativi presso la stessa scuola, la scuola di restauro di Botticino-Brescia e presso numerosi istituti privati di Roma. Al maestro De Luca è stato affidato anche il prossimo restauro della nostra icona della Madonna del Perpetuo Soccorso.

PARTE I

IL RESTAURO E LE FONTI PER L'ATTRIBUZIONE

Il risultato del restauro del crocifisso dipinto da s. Alfonso, eseguito a Roma dal 24 febbraio al 31 maggio 1992, ha permesso di poter mettere a fuoco la paternità e alcuni tasselli della storia del dipinto.

Sarebbe auspicabile uno studio più approfondito sul valore pastorale che questo dipinto ha avuto nella storia della missione popolare redentorista². Dalla documentazione infatti, emerge quale profondo legame ha unito s. Alfonso e i Redentoristi a quest'immagine, davanti alla quale hanno pregato e meditato molte generazioni di fedeli laici e di sacerdoti.

Il p. Lorenzo Negri, riportando a braccio, nel Processo di Canonizzazione, quanto s. Alfonso aveva detto nel consegnare una delle copie della tela ai padri che partivano per una missione a Durazzano (BN), ci rivela quanto il santo sentiva per quest'immagine:

« Nelle missioni sono buone le prediche del Giudizio, dell'Inferno per cacciar la figura dell'anima dannata, e cose simili, queste cose impauriscono, e fanno rumore, ma le conversioni, che provengono dal timore, poco durano, sono cose, che si scordano, perché poco dopo si fanno una scotolata di spalle, e finisce tutto. Ho fatto pittare quest'Immagine di Gesù Crocifisso, acciò nella vita divota precedente la meditazione della sua Passione la dimostriate al popolo, e quando dal popolo si vede l'Immagine del Crocifisso morto per esso, non può non intenerirsi, e convertirsi, e le lagrime, che escono dalla vista del Crocifisso, escono dal cuore ferito dall'amore della sua Passione, e chi si converte per via d'amore di Gesù Cristo Crocifisso, la conversione è più forte, e durevole, quello, che non fa l'amore, non lo fa il timore, e quando uno si affeziona a Gesù Crocifisso, non ha paura »³.

Il dipinto del crocifisso con la statua della Madonna del Patrocinio, regalata al Santo dal sacerdote napoletano Michele de Alteriis (fig. 16)⁴, sono stati i primi strumenti visivi utilizzati dai Redentoristi nelle loro missioni ai più abbandonati.

² Per un primo approccio sull'argomento, cfr. V. GAGLIARDI, *Direttorio apostolico ossia Metodo di missione*. Introduzione, trascrizione e note a cura di G. ORLANDI. In *Spic. Hist.*, 30 (1982) 3-289.

³ In *Summarium Super Virtutibus* (da ora: *Summarium*). Roma 1806, 270. Questo brano, rimaneggiato, è riportato in C. BERRUTI, *Lo spirito di S. Alfonso de Liguori*, 2ª ed., Napoli 1873, 130.

⁴ In proposito narra il Tannoia: « Aveva Alfonso, come già dissi, contratta amicizia, e troppo stretta, coi Sacerdoti D. Giuseppe Porpora, e D. Giovanni Mazzini: in seguito la contrasse ancora con D. Gennaro Sarnelli, uno de' figli del Barone di Ciorani, con D. Michele

Speriamo che col tempo, oltre a questa statua, si possano far controllare e restaurare da esperti qualificati, anche tutti gli altri documenti iconografici delle origini redentoriste. Ci si augura inoltre che l'immagine del crocifisso possa tornare ad essere presente nelle case e nelle missioni popolari, secondo il volere di s. Alfonso⁵.

E' doveroso sottolineare la cura e la sensibilità per le memorie storiche della Congregazione da parte del Provinciale di Napoli, p. Antonio Di Masi, e del suo Consiglio. E' principalmente a loro che si deve il restauro del crocifisso di s. Alfonso. Infine un grazie sincero al prof. Carlo Pietrangeli, al maestro De Luca e al dott. Giorgio Vasari che con la loro professionalità e disponibilità hanno permesso i notevoli risultati ottenuti.

de Alteriis, e con altri Sacerdoti anch'essi impegnati per la propria santificazione. Godeva egli e compiangevasi della conversazione di sì degni Ecclesiastici. Volendosi maggiormente stringere in carità, e fare unitamente con essi di tempo in tempo una spirituale ricreazione, il de Alteriis esibì un suo casino, quanto a proposito per questo, altrettanto esente da qualunque disturbo. Avevasi in questa casa un divoto Oratorio, ed eravi una bellissima statua di Maria SS. quella appunto, che, donata ad Alfonso, si venera di presente nella Sacrestia della nostra Casa di Ciorani». In A. TANNIOIA, *Della vita ed istituto del Ven. Servo di Dio Alfonso Maria Liguori Vescovo di S. Agata de' Goti e fondatore della Congregazione de' preti missionari del SS. Redentore*. 3 voll., Napoli 1798-1802. Ed anastatica: Materdomini 1982, I, 38. Cfr. anche N.N., *Ricordi mariani in Ciorani*. In *S. Alfonso*, 6 (1935), 276-278. La statua, alta circa m. 1,50 con la base, era facilmente trasportabile, dal momento che si può completamente smontare. Cosa che avranno fatto i primi redentoristi nell'andare in missione. Questa ipotesi è avvalorata dal titolo con cui è indicata la statua: Madonna del Patrocinio. Tale titolo le è derivato dalla predica del «*Patrocinio di Maria*» che veniva declamata dal missionario con la statua della Vergine vicino. Il Tannoia, attesta che specialmente s. Alfonso aveva in uso predicare in tal modo: «Mi disse il P. Villani, e fui a lui contestato da due Parrochi, che facendo il Servo di Dio la Missione nella Terra di S. Giorgio in Diocesi di Salerno, predicando colla statua della divina Madre di fianco alla Cattedra (lo che era suo costume) alla Predica del Patrocinio di Maria SS.ma, facendo la mozione degli affetti si vidde trasformato, e nel medesimo tempo un raggio di luce, come di Sole, che uscendo dal volto di Maria SS.ma andiede a fissarsi in quello del Servo di Dio, che questo favore dissero, che fu noto a tutto il Popolo». In *Summarium*, 299. Cfr. anche la testimonianza del Villani, *ivi*, 305. Attualmente la statua versa in un grave degrado, dovuto specialmente ad un massiccio attacco di insetti xilofagi.

⁵ La Valsele tipografica, con sede a Materdomini (AV), sta già approntando le stampe dei poster e delle imaginette del crocifisso restaurato. E' possibile inoltre, per chi fosse interessato, ricevere copia delle diapositive, fatte dal dott. Giorgio Vasari dopo il restauro, per la stampa e la proiezione. Le diapositive si possono richiedere presso la Postulazione Generale Redentorista, C.P. 2458, I - 00100 Roma.

A. CRONISTORIA DEL RESTAURO

1. - *La scoperta del degrado*

La circostanza che ha fatto rilevare l'urgenza del restauro è stata l'andata, il 9 novembre 1991, a Pagani e a Ciorani del p. Domenico Capone col dott. Giorgio Vasari per fotografare i ritratti alfonsiani e altre opere redentoriste, in vista di una monografia da comporre. Nel fotografare il crocifisso, il Vasari ha fatto notare che le condizioni del dipinto e della tela erano alquanto precarie. Infatti, oltre ad un notevole strato di sporco che ne oscurava il colore, delle macchie erano presenti nella parte alta della tela e il polso e la mano destra risultavano coperte da un alone chiaro.

Tornati a Roma, il p. Capone, dopo aver confrontato la nuova foto del crocifisso con quella eseguita dal fotografo Sansaini nel 1950 (*fig. 1*) ed essersi reso conto dello stato di deterioramento del dipinto, scrive, il 25 dello stesso mese, al Provinciale di Napoli e al suo Consiglio, per invitarli a prendere urgentemente in considerazione la possibilità del restauro.

Il 13 dicembre, il Provinciale accettando la proposta del p. Capone, incarica il p. Antonio Marrazzo di interessarsi presso il Laboratorio Restauro Pitture dei Musei Vaticani, per trovare una persona qualificata a cui affidare il restauro.

Dietro indicazione del prof. Carlo Pietrangeli, attuale Direttore Generale dei Musei Vaticani, e dopo i necessari contatti, l'incarico viene affidato al maestro restauratore Maurizio De Luca.

Il giorno 8 febbraio 1992, la tela del crocifisso è stata portata a Roma. Dopo l'analisi obiettiva, supportata dalle riprese fotografiche passate e dalle notizie raccolte sulle vicissitudini del dipinto, il De Luca rilascia una prima analisi sul suo stato di conservazione.

2. - *Lo stato di conservazione*

Dalla documentazione raccolta è emerso che dopo l'intervento eseguito dal dott. Vittorio Federici nel 1950⁶, durante il quale il

⁶ Per suggerimento del p. Domenico Capone, in quell'anno il crocifisso fu portato a Roma con i ritratti di s. Alfonso e le tele della Via Crucis del corridoio del primo piano della casa di Pagani, per la pulitura e il restauro.

dipinto fu solamente sottoposto al fissaggio del colore e alla pulizia⁷, la tela ha subito un forte degrado, prima a causa dell'inevitabile incuria seguita al terremoto del 23 novembre 1980 (fig. 2) e successivamente per un tentativo infelice di pulizia « eseguita, probabilmente, con miscele solventi inadeguate e aggressive, tanto da farla risultare consunta, discontinua e impoverita nei suoi spessori » (fig. 4)⁸.

Nella sua analisi previa il restauro, sullo stato di conservazione della tela, il maestro De Luca si è così espresso:

« La struttura lignea di sostegno, costituita da un telaio semplice estensibile, non è più in grado di garantire il corretto rapporto di trasmissione con la tela (fig. 8). I chiodi di ancoraggio si sono ormai ossidati compromettendo in più punti l'unità strutturale delle fibre tessili con evidenti allentamenti della tela e conseguenti impressioni del telaio sulla superficie dipinta. Le cause di avanzato stato di degrado in cui versava il dipinto, erano da attribuirsi principalmente al precedente intervento di restauro: infatti, l'errata valutazione del tipo di tela e della quantità di umidità che essa avrebbe dovuto sopportare in fase di foderatura, ha provocato un repentino restringimento delle fibre tessili costituenti l'ordito provocando antiestetici raggrinzimenti. Con il passare degli anni, alcuni difetti di adesione si sono ulteriormente accentuati, provocando diffusi sollevamenti della pellicola pittorica e fenomeni di trazione con conseguenti acconchiamenti della compagine preparazione-colore e perdita di piccoli brani di superficie dipinta.

La pellicola pittorica è interessata da almeno uno strato di vernice ormai ossidata, dunque opacizzata, che unitamente a polveri sedimentate e ritocchi alterati, contribuisce a rendere alquanto difficoltosa la corretta lettura dei valori cromatici originali dell'opera »⁹.

A tutto ciò è da aggiungere che: nel telaio erano visibili fori e gallerie dovuti a progressivi attacchi di insetti xilofagi; la tela originale, coperta ai lati da un listello ligneo, è risultata tagliata lungo tutto il perimetro (figg. 3, 8); la foderatura è stata fatta certamente prima del 1950, dal momento che successivamente non se ne ha memoria.

⁷ Il Federici, all'epoca Direttore del Gabinetto Ricerche scientifiche dei Musei Vaticani, nella sua relazione, così riporta il metodo usato: « Le puliture sono state eseguite con i più recenti metodi da me studiati e già applicati nei Gabinetti Ricerche scientifiche dei Musei Vaticani. Senza entrare in particolari tecnici, che sarebbe qui fuori luogo trattare, basterà accennare all'impiego di amminoalcolici e al metodo biochimico, a base di catalizzatori organici tipo pancreaticina, tripsina e pepsina, per ottenere la scissione idrolitica delle proteine, degli amidi e dei grassi onde reintegrare i pigmenti originali, senza l'impiego di solventi energetici e di reagenti forti ». Cfr. D. CAPONE, *Il volto di Sant'Alfonso nei ritratti e nell'iconografia*. Roma 1954, 48.

⁸ Cfr. Parte II, § 2.

⁹ Questa relazione è conservata con tutta la documentazione sul restauro, presso l'Archivio Redentorista della Curia Provinciale di Napoli.

3. - *Le fasi del restauro*

Il 24 febbraio, il maestro De Luca ha prelevato la tela e ne ha cominciato il restauro presso il suo laboratorio. Durante i tre mesi seguenti c'è stato un contatto continuo che ha permesso non solo di poter conoscere le fasi salienti del lavoro, ma anche di poter decidere insieme le scelte da fare di fronte alle situazioni impreviste. Infatti, proprio dopo una prima fase di pulitura, è risultato che la sigla con la data: « *A M D L 1719* » (*fig. 11*), tracciata in nero nell'angolo superiore destro, è stata dipinta su uno strato di colla alterata che a sua volta fu stesa su un altro strato di stucco che colmava una lacuna. A seguito di questa scoperta bisognava decidere se lasciare la sigla oppure toglierla, dal momento che non risultava coeva al dipinto. In pieno accordo si è ritenuto opportuno lasciarla per conservare la tradizione storica. Lo stesso criterio del pieno rispetto dell'istanza storica, è stato adottato anche per la reintegrazione cromatica delle numerose lacune.

Nel primo caso, pur reintegrando cromaticamente il dipinto per restituirne l'integrità di lettura, si è scelto di conservare, dove era possibile, i segni dell'uso che, lungo la storia, se ne è fatto. Le lacune riscontrate — lungo l'ascella e l'omero sinistro, nella piegatura del braccio destro, sulla corona di spine con andamento cruciforme e a strisce orizzontali e verticali sia sul colore di fondo che nella parte centrale sul corpo del Cristo — denotavano chiaramente l'uso pastorale del dipinto. Infatti, la natura, l'andamento e la distribuzione di queste lacune, alla luce della ricerca documentale e dell'analisi, ha permesso di dedurre che la tela veniva arrotolata per essere trasportata ed esposta nelle missioni popolari e che, ordinariamente, davanti ad essa venivano collocati dei ceri accesi.

Le lacune descritte, pur se reintegrate parzialmente sul fronte, sono visibili, in tutta la loro estensione, nella visione « *controluce* » del retro della tela (*fig. 10*).

La sera del 5 giugno, prima di rimandare la tela alla casa di Ciorani, presente il p. Generale, il maestro De Luca ha illustrato il lavoro svolto alla comunità della casa generale in Roma¹⁰.

¹⁰ La presentazione della tela restaurata è stata documentata con un video girato da un regista della RAI, Alessandro D'Alessandro e dal p. Rafael Vieira.

B. ATTRIBUZIONE ALFONSIANA

Un'antica tradizione redentorista attribuisce il dipinto del crocifisso di Ciorani a s. Alfonso. Purtroppo, nel passato, non ci si è premurati di certificare per iscritto questa paternità. Gli stessi 13 testi¹¹, che nel « *Summarium Super Virtutibus* » hanno parlato delle copie dei crocifissi che, vivente s. Alfonso, circolavano nelle case della Congregazione e nella diocesi di S. Agata, sono stati non solo imprecisi, ma anche in qualche caso contraddittori riguardo alla storia dei dipinti. Ciò è comprensibile, poiché il loro compito, al momento, era quello di descrivere la devozione che il santo fondatore nutriva per la Passione di Cristo. Bisogna anche dire che non tutto quello che raccontavano era stato vissuto in prima persona e che gli stessi ricordi, come appare dal confronto delle deposizioni, in più di un teste risultano alquanto lacunosi.

Ciò non toglie però che le notizie forniteci non siano preziose per registrare l'importanza e la diffusione che l'immagine del crocifisso di Ciorani ha avuto nella storia della pastorale missionaria redentorista.

L'assenza di uno scritto sulla paternità alfonsiana riguardo al dipinto di Ciorani, non prova del tutto però che questa paternità sia da escludere, dal momento che, se pure non si vuol dar credito alla tradizione orale, bisogna tener conto della presenza sul quadro del monogramma con la data: « *A M D L 1719* ».

1. - *Le testimonianze*a) *Il crocifisso dipinto*

Dalla documentazione risulta che s. Alfonso ha fatto dipingere diverse copie di un unico crocifisso e che ne ha egli stesso disegnato una copia per la stampa. Queste immagini venivano utilizzate negli ultimi giorni della missione, per la vita devota, come lo stesso santo scrive in una lettera al p. Villani, il 26 aprile 1775:

« Io con molte fatiche, ho fatto fare la figura in tela del Crocifisso, per dimostrarsi al popolo nell'ultima sera della *vita devota*, portando in giro per

¹¹ Di questi, 10 sono i padri: Pasquale Caprioli, Giovanni Battista Di Costanzo, Gaspare Caione, Giovanni Battista Ansalone, Filippo Colombo, Lorenzo Negri, Domenico Corsano, Pietro Volpicelli, Antonio Tannoia e Andrea Villani; 2 i fratelli laici: Alessio Pollio e Antonio Romito; e un sacerdote di Pagani: Tommaso Desiderio.

la chiesa la santa immagine in alto, come si fa con la figura dell'anima dannata; ma niuno di voi mi ha dimandata la figura del Crocifisso: onde la mando e, terminata la missione rimandatemelo subito »¹².

Secondo la testimonianza del p. Pasquale Caprioli, « *la figura in tela* » di cui si parla nella lettera, fa parte di una terza serie di copie dal momento che le precedenti, fatte fare da s. Alfonso prima del vescovato, erano andate perdute:

« Nelle pubbliche Missioni poi ordinò, che si fosse fatta la vita divota colla pratica dell'orazione mentale sopra la Passione di Gesù Cristo, premettendovi una divotissima canzoncina spirituale da se composta oltre al quadro grande rappresentante Gesù Crocifisso tutto piaghe, e con uno squarcio pendente da un gomito, come egli diceva essere apparso un giorno a S. Teresa¹³, che fece fare me presente da uno de nostri dilettante in pittura sotto la sua direzione, ora defonto, quale quadro oggi di si vede in questo Coro di S. Michele, e di cui ne fece fare una copia per ogni Casa della nostra Congregazione, e di cui poi ne fece incidere in rame anche le copie per dispensarle a divoti. Ne fece fare un altro anche per ogni Casa della prefata Congregazione per portarlo in giro per le Chiese, dove si facevano le sante Missioni nell'ultima sera della vita divota, che riusciva, con istupenda compunzione, e tenere lagrime dell'Uditorio. Ma come che questi quadri non sò per quale accidente si dispersero a tempo mio, egli poi essendo Vescovo ne fece fare altri in tela più grande da una ben'intesa mano, e li mandò in dono a cadauna nostra Casa, sicché ce ne fossimo serviti nel medesimo esercizio della vita divota, come in fatti oggi di da noi si pratica con gran frutto dell'Uditorio »¹⁴.

Il p. Caprioli è l'unico che parla esplicitamente di quattro versioni del crocifisso. I padri Domenico Corsano e Gaspare Caione, col sacerdote Tommaso Desiderio, invece, affermano, molto confusamente, che ne sono state eseguite soltanto due. E' da sottolineare che il Corsano e il Desiderio sono gli unici che concordano col Caprioli sulla presenza della prima versione della tela nel coro di Pagani.

¹² S. ALFONSO, *Lettere*. II, Roma 1887, 335. Già nel 1760, riguardo all'ostensione del crocifisso negli ultimi tre giorni della missione, nell'opera *Selva di materie predicabili*, aveva scritto: « Nel fine si faranno in breve gli atti cristiani di fede, speranza, amore e dolore; ma il predicatore si fermerà più nell'atto d'amore e di dolore. Nella prima sera, in far l'atto di dolore, potrà dimostrare l'immagine dell'Ecce homo; nella seconda l'immagine del crocifisso ». Il testo citato è preso da *Opere Ascetiche*. III, Torino 1887, Marietti, 255.

¹³ « Ebbe questa visione alla porteria del suo Monastero, stando con quella persona, ch'ella narra, ed allora mostroseli N.S. legato alla Colonna molto piagato, e particolarmente in un braccio vicino al gomito [*Sic!*], staccato un pezzo di carne. Dopo lo fece dipingere la S. Madre in una Cappelletta del Monastero, che fondò di S. Gioseffo d'Avila; l'ho veduto io, ed è tanto al vivo, che cagiona orrore e gran timore, divozione di chi lo mira. Ed il Pittor istesso, il quale lo fece ajutato dalla relazione della S. Madre, se bene hà procurato dopo di farne altri ritratti, non n'hà dipinto veruno, che lo somigli ». In D. YEPES, *Vita della serafica vergine e gloriosa madre santa Teresa di Giesù. Fondatrice de' padri, e monache scalze dell'antica religione della santissima vergine Maria del monte Carmelo*, Venezia 1730, 51. Cfr. anche: FRANCISCO DE SANTA MARIA, *Reforma de los Descalcos de nuestra Señora del Carmen del la primitiva observancia*. I, Madrid 1644, 47-48.

¹⁴ *Summarium*, 263.

Così il Corsano:

« Per poi a tutti stamparne nel cuore la dolce rimembranza [*verso la passione di Gesù Cristo*], non solo fece una volta venire da Napoli una scattola tutta piena di figure della vita, morte, e Passione di Nostro Signore Gesù Cristo per dispensarle a Fedeli, con farne eziandio un rametto a parte del SS.mo Crocifisso, che gittava raggi, e saette amorose da tutte le sue SS.me Piaghe, e con un pendente squarcio del gomito destro, come si legge nella vita di S. Teresa di Gesù, di esserle apparso un giorno, ma volle ancora farne collocare un ben inteso quadro grande tutto lacero di Piaghe, e collo squarcio medesimo nel gomito, come ho detto di sopra, avanti a cui orava Egli, e la sua Comunità, ed anche oggi giorno si osserva nel balaustrato di detto Coro la macchia, che fece Egli colla sua fronte, allorché con essa appoggiato a detta balaustra orava. Volle ancora a tale effetto, che nelle sante Missioni i suoi individui avessero verso gli ultimi giorni di esse, qualora si costuma di fare la vita divota, avessero predicato la santa Passione di Gesù Cristo, e ne fece dipingere in una gran tale la santa effigie del SS.mo Crocifisso, ordinando, che la portassero esposta alla vista del Popolo per muoverlo a compunzione, facendo anche cantare diverse canzoncine da esso stesso composte su la predetta Passione di nostro Signore Gesù Cristo, che riesce sempre, ed è riuscito di gran frutto, e compunzione al Popolo »¹⁵.

Il Desiderio afferma anch'egli:

« Inoltre fece incidere in rame varie figurine, che al vivo esprimono Gesù Crocifisso, e che muovono a pietà in solo vederle, oltre poi all'Immagine grande del SS.mo Crocifisso, che fece tenere esposta nel Coro di questa Casa, come ancora oggi giorno ci stà, teneva eziandio nella sua stanza un grande Crocifisso di rilievo di singolare fattura, e che muove a tenerezza il solo mirarlo, avanti a cui dirimpetto ne stava Egli, ed avanti a lui celebrava la S. Messa. Fece fare ancora un grande quadro del medesimo SS.mo Crocifisso per farlo portare in processione da' suoi Congregati in una delle sere della vita divota solita a farsi dopo le prediche della Missione, facendo ciò fare dopo una fervorosa meditazione sul medesimo soggetto per muovere tutti a tenerezza, e compunzione verso Gesù Cristo, come infatti avveniva, e confesso a me stesso, che non posso riguardare simile Immagine senza tenerezza »¹⁶.

Il p. Gaspare Caione, ricorda anche la prima serie di copie per il coro delle case della Congregazione:

« Ordinò, che nelle nostre Missioni negli ultimi giorni della vita divota si fosse fatta l'orazione pratica sopra la Passione di Gesù Cristo, o i dolori di Maria Vergine, premettendo una tenera canzoncina spirituale da se composta, e poi nell'ultima sera faceva esporre alla pubblica venerazione una Immagine in tela del mentovato Signore Crocifisso tutto piaghe, e sangue con uno squarcio sopra tutto sotto il gomito, come diceva Egli essere apparso a S. Teresa di Gesù, che egli apposta fece farne tanti, quante erano le nostre Case, quali quadri facevano tale commozione nell'Uditorio, e facevano spargere tante lagrime, che muovevano a penitenza tanti duri peccatori, che sinora non si erano scossi con tutte le prediche più spaventose e terribili.

¹⁵ Ivi, 271-272.

¹⁶ Ivi, 273.

Un simile quadro di Gesù Crocifisso voleva, che fusse stato esposto nel Coro delle nostre Case, acciocché i suoi Individui a quella veduta si fossero innamorati di un Dio morto per essi »¹⁷.

Solo altri quattro redentoristi — Lorenzo Negri, Alessio Pollio, Antonio Tannoia e Andrea Villani — affermano che il dipinto è stato fatto eseguire durante l'episcopato. Così il Pollio:

« [...] nella vita divota, che faceva fare, cacciava un Crocifisso dipinto su di una gran tela, per compungerlo, e muoverlo a lagrime di tenerezza verso del morto Signore, e per promuovere maggiormente la divozione verso la Passione di Gesù Cristo, mentre stava in Diocesi, mandò in tutte le case di sua Congregazione dipinta in una gran tela l'Immagine del Crocifisso, per usarle nel tempo delle Missioni, con ordine, che nel farsi la vita divota l'avessero esposto alla veduta di tutti nella Chiesa »¹⁸.

Il Tannoia aggiunge anche che la tela fu inviata al Villani, all'epoca vicario generale dei Redentoristi:

« Essendo Vescovo fece dipingere in tela un grande Crocifisso impiagato, e mandandolo al P. Villani, volle, che se ne fosse fatto uso, come si fa colle tante copie, esponendosi in Chiesa facendosi in Missione la meditazione sudetta »¹⁹.

Il p. Villani, infine, senza andare troppo per il sottile, d'altronde come un po' tutti gli altri testi, giunge a dichiarare che il dipinto è stato fatto dallo stesso s. Alfonso:

« [...] per maggiormente affezionare il Popolo a detta divozione della Passione Santissima dipinse un quadro grande del Crocifisso senza cornice, tutto impiagato, e grondante sangue da capo a piedi, affinché nelli giorni delle Missioni che da noi si fanno, nella meditazione, che si fa dal pulpito, della Passione di Gesù Cristo, si mostrasse al popolo detto quadro partorendo una tenerezza, ed amore particolare verso il nostro appassionato Signore »²⁰.

Un'analogha confusione è creata dal p. Caione in un altro brano della sua testimonianza. Questi, oltre a non essere circostanziato, nel narrare che il disegno per l'incisione è stato fatto da Alfonso, afferma che il Santo ha anche « *disegnato* » il crocifisso sulla tela:

« [...] e per innamorare tutti verso Gesù appassionato oltre di tanti bellissimi libri, come dissi, su di tal soggetto stampati, fe tirare inoltre, e

¹⁷ Ivi, 265.

¹⁸ Ivi, 261.

¹⁹ Ivi, 274.

²⁰ Ivi, 277-278. Un'affermazione analoga, anche questa da prendere con beneficio d'inventario, è data dal p. Giovanni Battista Di Costanzo: « [...] comandò pure, che in tutte le Missioni si portasse il Crocifisso di rilievo, ed in ciascuna predica con esso si eccitasse il popolo suggerendoli varj motivi di contrizione, e negli ultimi tre giorni di esse si facesse al popolo la meditazione su la Passione di Gesù Cristo, e nell'ultimo di essi, se li mostrasse l'Immagine da esso lui delineata in tela di Gesù Crocifisso ». In *Summarium*, 264-265.

diverse figure disegnate da lui stesso secondo gli affetti del suo cuore; e volle che da nostri Padri Missionarii ne tre ultimi giorni di ogni Missione, si facesse la vita divota sulla Passione di Gesù Cristo, ed in una di questi tre giorni comandò, che si esponesse un quadro ben grande in tela da lui stesso disegnato per commuovere all'amore, e compassione di Gesù Cristo il popolo, [...] »²¹.

Dal contenuto delle testimonianze riportate, emergono dunque i seguenti elementi:

— La prima tela del crocifisso fu fatta eseguire a Pagani tra il 1751²² e il 1762 e conservata nel coro della chiesa;

— Dalla tela di Pagani furono ricavate le copie per il coro delle case e per le missioni;

— Le prime copie andarono perdute quasi subito;

— Durante l'episcopato (1762-1775), s. Alfonso fece dipingere le nuove copie sia per le missioni redentoriste che « *per le missioni di sua diocesi* »²³;

— L'immagine fu sempre dipinta su una « *grande* » tela²⁴.

b) *Il crocifisso disegnato*

Nelle testimonianze si parla anche di un crocifisso disegnato e fatto stampare con la tecnica dell'incisione. Anche su questo crocifisso, da parte dei testi, abbiamo delle notevoli inesattezze e omissioni.

Oltre al Caprioli, al Corsano, al Desiderio e al Caione, le cui testimonianze sono state già riportate, di questo disegno parlano anche i padri Lorenzo Negri e Pietro Volpicelli:

« [...] mostrava di più questa sua somma divozione dalle continue occhiate, che dava a Gesù Crocifisso, dal comporre varj Libri su questo soggetto, da molti rami, che fè incidere del Crocifisso, solendo Egli dire, quando

²¹ *Copia Publica Processus Dioecisani S. Agathae Gotorum Beatificationis, et Canonizationis Servi Dei Alphonsi Mariae de Ligorio*. I (1789), 365v.

²² E' l'anno in cui s. Alfonso si trasferisce da Ciorani a Pagani.

²³ L'affermazione è del p. Lorenzo Negri. In *Summarium*, 270.

²⁴ Anche Ansalone [267], Romito [268], Colombo [269], Negri [270] e Volpicelli [271] parlano di un « *quadro grande* ». Il Tannoia, nella biografia del Santo, specifica che la figura del Crocifisso era a grandezza naturale: « Avendo a cuore sempre più la gloria di Dio, ed il bene delle Anime; né sapendo come vivamente imprimere ne' cuori di tutti la passione di Gesù Cristo, esprimer fece in una gran tela la sua immagine nella naturale estensione, ma così lacero nelle membra, che commoveva anche le pietre. Quest'immagine volle, che per l'ultima sera della vita divota in ogni Missione, portata si fosse in giro per la Chiesa, per così imprimerla nel cuore di tutti, ed animare ognuno ad amarlo ». TANNIOIA, o. c., III, 400.

mirate funi, spine, chiodi alzate la mente a quanto patì Gesù Cristo nella sua Passione »²⁵.

Il Volpicelli oltre ad essere più dettagliato nella descrizione della figura, riporta anche le parole del motto sottostante:

« Dippiù fece fare un rametto di un Crocifisso, che mandava dalle sue piaghe saette infocate, per dispensarsi nel tempo di Missione, ed in ogni altro tempo a Fedeli, per infiammarli nell'amore di Gesù Cristo, sotto dalla quale figurina pose questo motto: "Le vostre piaghe o mio Gesù sono tante saette di amore, che feriscono i Cuori più gelati" »²⁶.

Escluso il Caprioli, che nella sua narrazione fa derivare l'incisione, con l'aggiunta delle frecce, dal dipinto di Pagani, e il Corsano che afferma l'inverso, tutti gli altri testi non lasciano trapelare alcun nesso tra il dipinto e il disegno. Tutti invece concordano sul fatto che dal disegno furono stampate le immaginette da dispensare nelle missioni. Nel 1773, poi, s. Alfonso la fece pubblicare dal Paci nell'opera *Riflessioni sovra diversi soggetti spirituali* (fig. 12)²⁷. L'anno dopo, con la stampa della seconda edizione, per i tipi del Remondini, fu rimaneggiato sia il disegno che il titolo dell'opera (fig. 13)²⁸.

E' da notare che le testimonianze di Corsano e Romito nel descrivere le incisioni creano nuova confusione. Infatti, mentre nelle immagini giunte a noi con le due edizioni citate, il lembo di carne pende dal gomito sinistro, secondo questi due testi invece si tratterebbe del gomito destro. Evidentemente essi si riferivano alla destra di chi guarda.

Dal raffronto poi tra il crocifisso di Ciorani e quello dell'incisione, si notano le seguenti differenze: il verso dell'acconchiamenti

²⁵ *Summarium*, 270.

²⁶ *Ivi*, 271.

²⁷ Il titolo completo dell'opera, recita: *Riflessioni sovra diversi soggetti spirituali. Esposte all'Anime devote dall'Illustriss. e Reverendiss. Monsignor Alfonso de Liguori Vescovo di S. Agata de' Goti, e Rettor Maggiore della Congregazione, o sia Adunanza del SS. Redentore. In questo libro si contengono tre Operette tra loro separate. La Prima è delle Riflessioni sulla Passione di Gesù-Cristo. La Seconda è delle Riflessioni su diversi punti di spirito per le Anime, che desiderano avanzarsi nel Divino Amore. La Terza è delle Riflessioni sulla Divina Rivelazione contra i Deisti che la negano. In fine della quale vi è il Raggiungimento di un portentoso Miracolo appartenente al SS. Sacramento dell'Altare. Napoli 1773, Paci. L'incisione è firmata: « Fran. Cepparoli Incis. ». Lo stesso che curò l'incisione per l'opera « Verità della Fede », per i tipi del Di Domenico. Cfr. CAPONE, o.c., 125, 128.*

²⁸ Infatti, il frontespizio recita: *Riflessioni sulla Passione di Gesù Cristo. Ed altri soggetti spirituali esposte all'Anime devote dall'Illustriss. e Reverendiss. Monsignor Alfonso de Liguori Vescovo di S. Agata de' Goti, e Rettor Maggiore della Congregazione, o sia Adunanza del SS. Redentore; ed in tre separate parti distribuite, cioè: La Prima è delle Riflessioni sulla Passione di Gesù Cristo. La Seconda è delle Riflessioni su diversi punti di spirito per le Anime, che desiderano avanzarsi nel Divino Amore. La Terza è delle Riflessioni sulla Divina Rivelazione contra i Deisti che la negano. In fine della quale vi è il Raggiungimento di un portentoso Miracolo appartenente al SS. Sacramento dell'Altare. Bassano 1774, Remondini.*

to del cartiglio recante la scritta « INRI »; la posizione del dito indice nelle mani; il drappeggio e il nodo del perizoma. Inoltre, mentre nel dipinto dalle braccia pendono tre lembi di pelle, nell'incisione vi è un solo lembo. In quest'ultima poi, è presente un branello di corda pendente dal polso sinistro che è assente nel dipinto. Queste differenze possono anche apparire non sostanziali, se si considera la forte somiglianza nella composizione e l'aderenza della collocazione delle piaghe e della corona di spine. Di fatto però proprio queste differenze hanno dato origine, nelle copie, a due diversi tipi di crocifissi (figg. 14, 15)²⁹.

Riguardo all'autore del disegno utilizzato per l'incisione, quasi certamente è lo stesso s. Alfonso. Ad attestarlo, oltre al Caione, è il Tannoia nella biografia:

« Anche da ragazzo se li destinarono in casa maestri per lo disegno così in pittura, che in architettura. Vi riuscì a maraviglia Alfonso; e vivendo tra di noi, ancorché vecchio, non lasciava abbozzare, secondo veniva animato dalla propria divozione, delle varie Immagini, specialmente di Gesù o Bambino o Crocifisso, e delle tante in onore di Maria SS., che, a beneficio comune, non mancò far incidere in varj rami »³⁰.

2. - L'autore e la datazione del crocifisso di Ciorani

Confrontando il risultato dell'analisi dei documenti, col crocifisso di Ciorani e quanto è emerso dal restauro, è possibile a questo punto avanzare un'ipotesi probabile sulla paternità e la datazione del dipinto.

Un elemento che subito attrae l'attenzione è quello delle misure della tela. Il crocifisso di Ciorani, calcolando la superficie dipinta recuperata dopo il restauro, misura cm. 86 x 111³¹. Dal confronto con la copia riportata nella fig. 14, risulta che se la tela non fosse stata tagliata arriverebbe a misurare appena qualche centimetro in più. Questo certo non ci fa concludere di trovarci di fronte ad una « grande » tela. Non è neppure da ipotizzare che sia una delle copie per il coro, dal momento che sia le lacune orizzontali e

²⁹ Le lastre delle figure nn. 14-15 sono presenti nell'Archivio Generale Redentorista in Roma. Nella Casa Generale dei Redentoristi in Roma è presente anche una copia della tela riportata nella figura n. 15.

³⁰ TANNIOIA, *o.c.*, I, 8. S. Alfonso è autore anche di altri disegni che sono stati stampati con la stessa tecnica a fronte dei titoli delle sue opere ascetiche. Cfr. CAPONE, *o.c.*, 120-130.

³¹ Prima del restauro, la superficie visibile del dipinto misurava cm. 82 x 107. Cfr. Parte II, Indicazioni generali.

verticali che il taglio delle dimensioni si spiegano solo con il continuo arrotolamento e trasporto.

Dal confronto con copie che esistono in alcune case redentoriste, risulta che queste appaiono più elaborate nella composizione e nel cromatismo, e poco vigorose nell'espressione spirituale del contenuto. A differenza del crocifisso di Ciorani, che nella sua nudità compositiva e forza espressiva si impone all'osservatore per il notevole spessore di significato spirituale che emana.

Un altro elemento che lascia pensare è come mai la tradizione ha sempre attribuito alla mano di s. Alfonso il dipinto di Ciorani, mentre, come si è visto, le testimonianze raccolte nel « *Summarium* », parlano solo della tela fatta dipingere a Pagani. Non si spiega neppure perché mai a questa tela, tanto logorata, sia stata attribuita nel passato una tale importanza da far sì che venisse restaurata e conservata su telaio. Telaio che, come si è visto, non era certo moderno³².

Un'ultima traccia che avvalorava la tradizione, è la presenza sul dipinto del monogramma « *A M D L* » con la data « *1719* ». Dove « *A M D L* » sta per: « *Alfonso Maria de Liguori* ». Come si è detto, questa scritta non è coeva al dipinto. Il maestro De Luca, nella « *Relazione sul restauro* » ha avanzato la seguenti tesi sulla presenza della scritta nel dipinto:

« Si potrebbe allora ipotizzare una diversa posizione della firma originale, che probabilmente, poteva trovarsi proprio nella zona inferiore destra in cui fu applicato l'inserito di tela e di cui il precedente restauratore ha voluto conservare memoria »³³.

Questa tesi non è peregrina, specialmente se si tiene conto della data. Dalla documentazione conosciuta, nell'anno 1719 non si è verificato nessun evento rilevante nella vita di s. Alfonso. Per cui chi ha trascritto sul dipinto tagliato la data col monogramma alfonsiano o ha eseguito quanto ha affermato il De Luca nella sua ipotesi, oppure sapeva con certezza che questo crocifisso era stato dipinto da s. Alfonso nell'anno 1719.

A questo punto, dai dati emersi, si ha motivo di credere che la tradizione orale ha ragione nell'attribuire a s. Alfonso la paternità del crocifisso di Ciorani, e che questo è da considerarsi il dipinto « *prototipo* » a cui sono ispirati quelli di cui si parla nel « *Summarium* ».

Non è illogico dunque pensare che quando s. Alfonso lasciò Na-

³² Vista la facilità con cui venivano fatte le copie, se questa non fosse stata importante certamente sarebbe andata distrutta, come è successo per le molte riproduzioni settecentesche.

³³ Cfr. Parte II, § 2.

poli, nel 1732, per fondare a Scala la Congregazione dei Redentoristi, abbia portato con sé sia la tela dipinta 13 anni prima che la statua della Madonna del Patrocinio.

Se le cose sono andate così, è possibile ipotizzare allora un diverso sviluppo dei fatti.

Quando nel 1751 s. Alfonso si trasferisce a Pagani, lascia la sua tela del crocifisso alla casa di Ciorani³⁴. A Pagani egli disegna il crocifisso per le immaginette da distribuire nelle missioni e fa dipingere una nuova tela con lo stesso soggetto. Da questa tela vengono fatte le due copie per ciascuna delle quattro case della Congregazione. Questo nuovo dipinto era necessario per due motivi:

— la tela di Ciorani, usata dal 1732-33 al 1751³⁵, doveva essere già abbastanza logora. Lo si deduce dai dati emersi, durante il restauro, dall'analisi del dipinto e della tela³⁶. Il che impediva di continuare ad usarla con la stessa frequenza del passato;

— l'incremento dell'attività missionaria in quegli anni³⁷, rendeva necessario il nuovo dipinto per fornire di quello strumento pastorale tutte le case della Congregazione.

³⁴ Col crocifisso, lasciò nella casa di Ciorani anche la statua della Madonna del Patrocinio, le quattro statuette della passione donategli dal padre, le quali rappresentano i primi quattro misteri dolorosi del rosario, e la riproduzione su tavola della sua visione della Madonna dei Sette Veli di Foggia. La tela del crocifisso fu poi conservata nella chiesa di Ciorani fino agli anni Venti di questo secolo, quando venne collocata in una delle cornici sovrastanti i mobili della nuova sacrestia. Cfr. O. GREGORIO, *Il crocifisso di Ciorani dipinto da S. Alfonso*. In *S. Alfonso*, 5 (1934), 45. Dal 1971, la tela è conservata con gli altri ricordi alfonseiani nel museo della casa di Ciorani.

³⁵ Forse a questo dipinto fa riferimento il Tannoia nel descrivere la cappella di casa Anastasio: « Faceva capo alla Casa [*Anastasio*] una sala larga palmi diciotto, e lunga quattordici. Questa destinò Alfonso per Oratorio comune; e nel mezzo vedevasi situato, a vista di tutti, un gran Crocifisso, ma così straziato, che attirava le lagrime a chiunque ». TANNIOIA, *o.c.*, II, 97. Davanti allo stesso crocifisso il primo laico redentorista, Vito Curzio, offriva i propri sacrifici fatti in aiuto ai confratelli: « [...] non isdegnava in pubblico di portare sulle spalle il letame al giardino, e l'acqua che bisognava alla Casa con molta sua fatica, poiché la fontana era distante dalla Casa, ond'esso l'andava a prendere con un gran vaso di creta, e portandola per la salita del monte di Scala così aspro, giunto ch'era alla Casa, così come si trovava colla brocca ancora sulle spalle, si fermava avanti il Crocifisso, ed inginocchiato gli offeriva quella gran fatica sofferta ». Cfr. [S. ALFONSO] *Brevi notizie della vita e morte di Fr. Vito Curzio Fratello laico della stessa Congregazione del SS. Redentore*. In G. SARNELLI, *Il mondo Santificato*, 4ª ed., Napoli 1752, 284.

³⁶ Cfr. Parte II, § 1.

³⁷ In un documento redatto per il Re, alla fine del 1752, s. Alfonso enumera 117 missioni, oltre alle rinnovazioni di spirito, predicate in 14 diocesi negli anni 1750-1752. Cfr. R. TELLERIA, *Elenchus « officialis » missionum quas S. P. N. Alfonsus eiusque primi sodales annis 1750, 1751, 1752 dederunt, in Analecta*, 20 (1948), 190-192; TANNIOIA, *o.c.*, I, 219-222; T. REY-MERMET, *Il santo del secolo dei lumi. Alfonso de Liguori (1696-1787)*, Roma 1983, 555. Alle missioni bisogna aggiungere anche gli esercizi spirituali tenuti nelle case della Congregazione. Il santo stesso lo afferma scrivendo al p. Margotta a fine gennaio del 1750: « Oh che imbroglio! Monsignor di S. Angelo vuole il Padre Cafaro a far ivi gli esercizi; Monsignor di Nocera vuole due missioni dentro la quaresima. Madonna aiutaci! Esercizi a Ciorani, esercizi ad Iliceto. Li Padri sono sfiniti di forza ». S. ALFONSO, *Lettere*. I, 169.

PARTE II

RELAZIONE TECNICA SUL RESTAURO

Roma, 31 maggio 1992

Oggetto: relazione di intervento conservativo di n° 1 tela dipinta ad olio di proprietà dei Rev.mi Padri Redentoristi.

— *Indicazioni generali*

Autore: S. Alfonso Maria de Liguori [?].

Titolo: « Il Crocifisso ».

Misure: cm. 82 x 107.

Cornice: assente.

Restauro precedenti: almeno due sicuramente accertati.

Note: Il dipinto risulta siglato con AMDL 1719.

1. - *Tecnica di esecuzione*

Telaio: in legno di castagno senza traverse di rinforzo e non estensibile.

Tela: alla luce di alcune considerazioni obiettive, si potrebbe ipotizzare l'uso di una tela di lino con struttura piuttosto regolare, abbastanza fitta con elevate doti di leggerezza. Tramatura (fili per cmq): 15/16.

Strati preparatori: l'assenza di preparazione a gesso o mestica e dunque un calcolato impiego di una tecnica esecutiva del tutto simile a quella impiegata per l'esecuzione di stendardi, possono far ipotizzare anche una ragionata previsione di spostamenti e dunque la possibilità di arrotolare la tela, riducendo al minimo la possibilità di arrecare danni alla materia pittorica.

Pellicola pittorica: il dipinto è stato eseguito direttamente sulla tela con una stesura di colori liquidi, poco rilevanti e complessivamente compenetrati nella trama tessile.

Il tessuto pittorico, ad eccezione di alcune campiture a base di biacca o pigmenti rossi, risultava molto impoverito e fragile nei toni bruni.

L'impoverimento, cioè la perdita di medium a carico di un pigmento in fase di essiccazione, è sicuramente da attribuirsi alla



Fig. 1: Il crocifisso nel 1950 (foto Sansaini)



Fig. 2: Il crocifisso nel 1986 (foto Marconi)

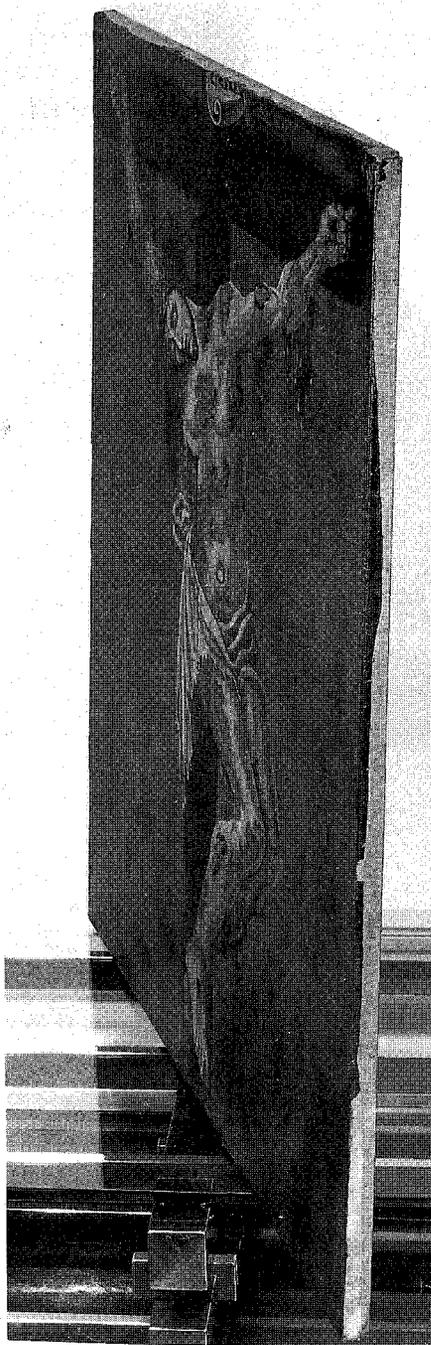


Fig. 3: Il taglio della tela lungo il perimetro (foto Vasari)



Fig. 4: Il crocifisso nel 1991 prima del restauro (foto Vasari)

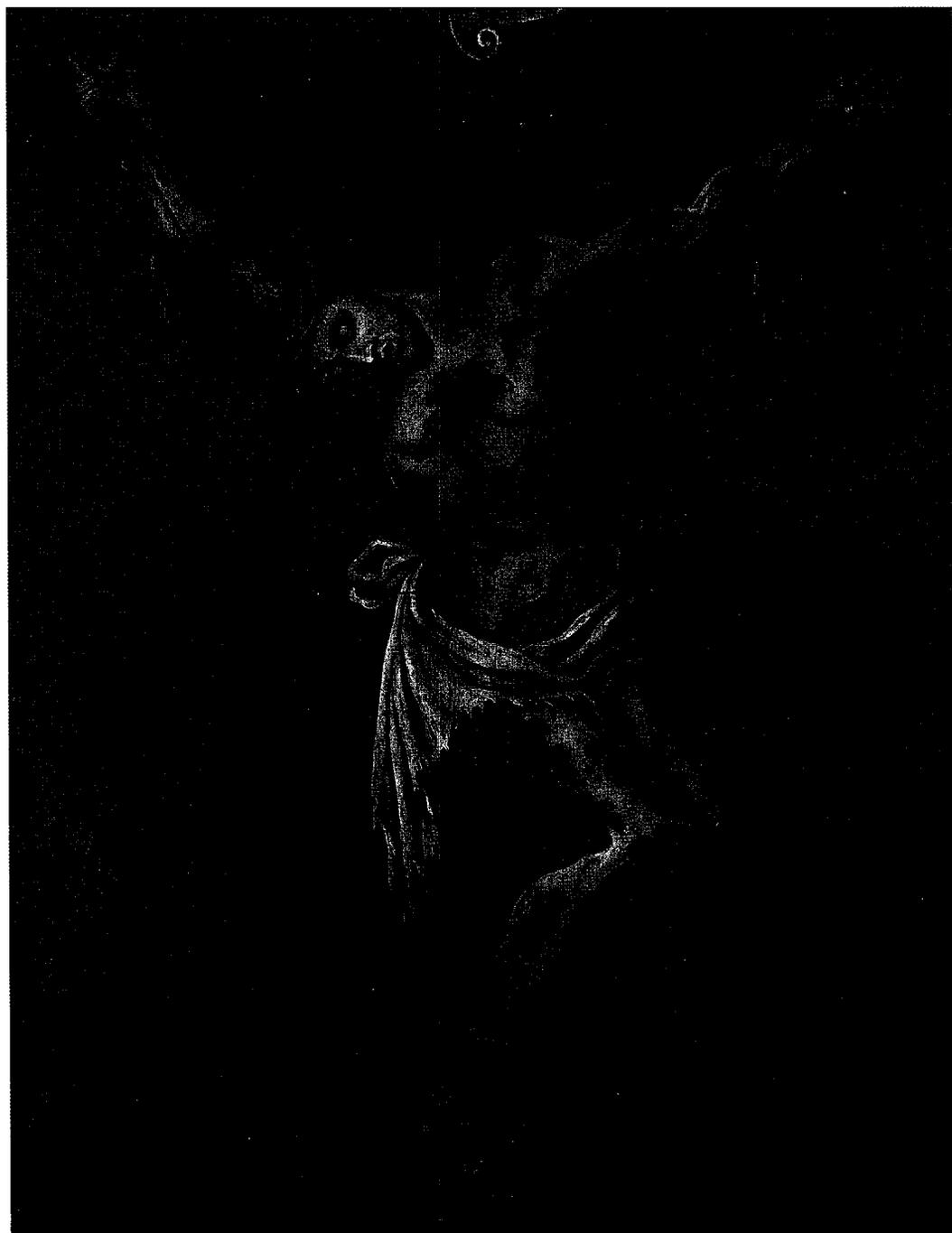


Fig. 5: Il dipinto a restauro concluso (foto Vasari)

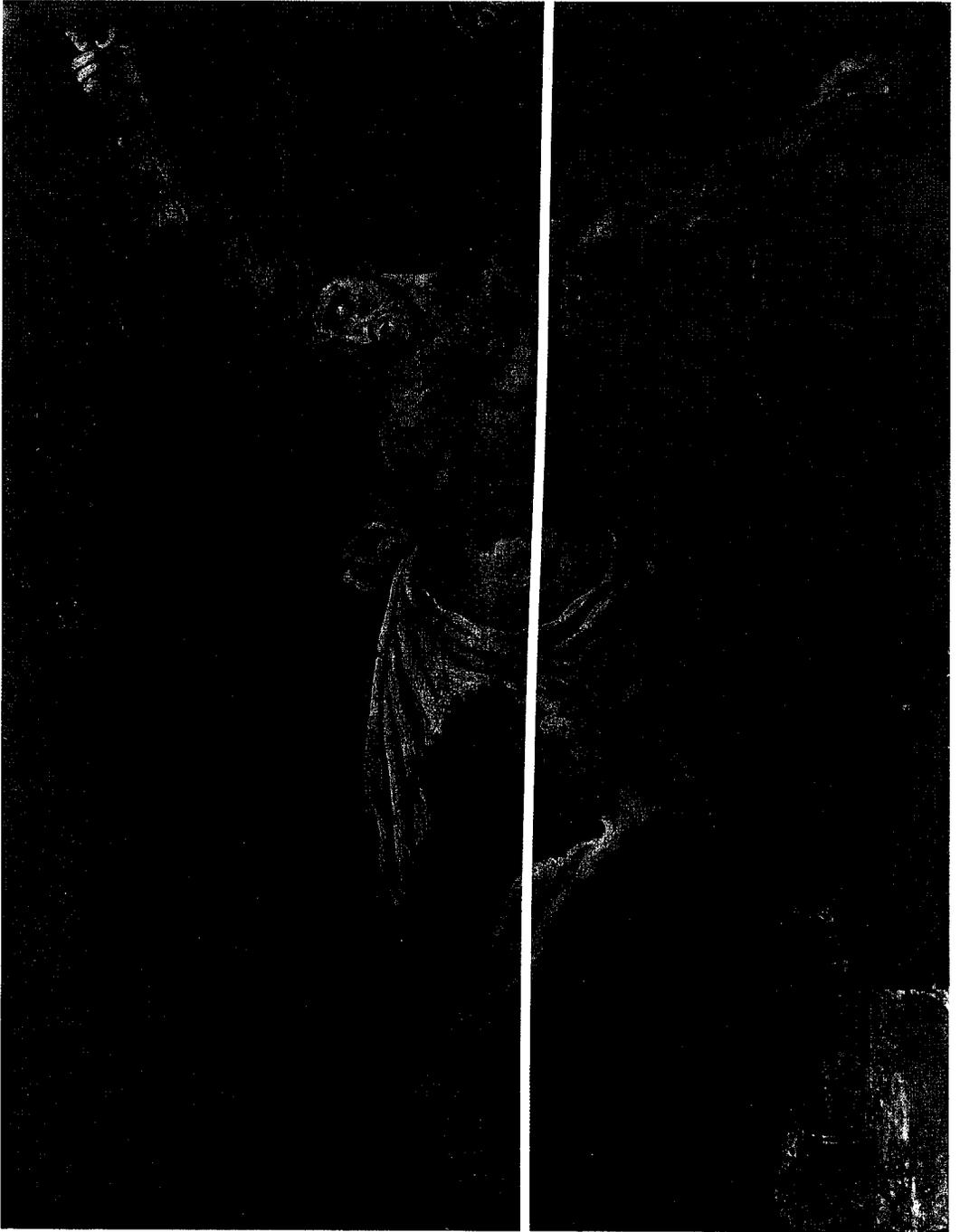


Fig. 6: Il dipinto dopo la prima fase di pulitura (foto Vasari)



Fig. 7: La lacuna nell'angolo inferiore destro della tela (foto Vasari)



Fig. 8: Il verso della tela e il telaio in legno prima del restauro (foto Vasari)

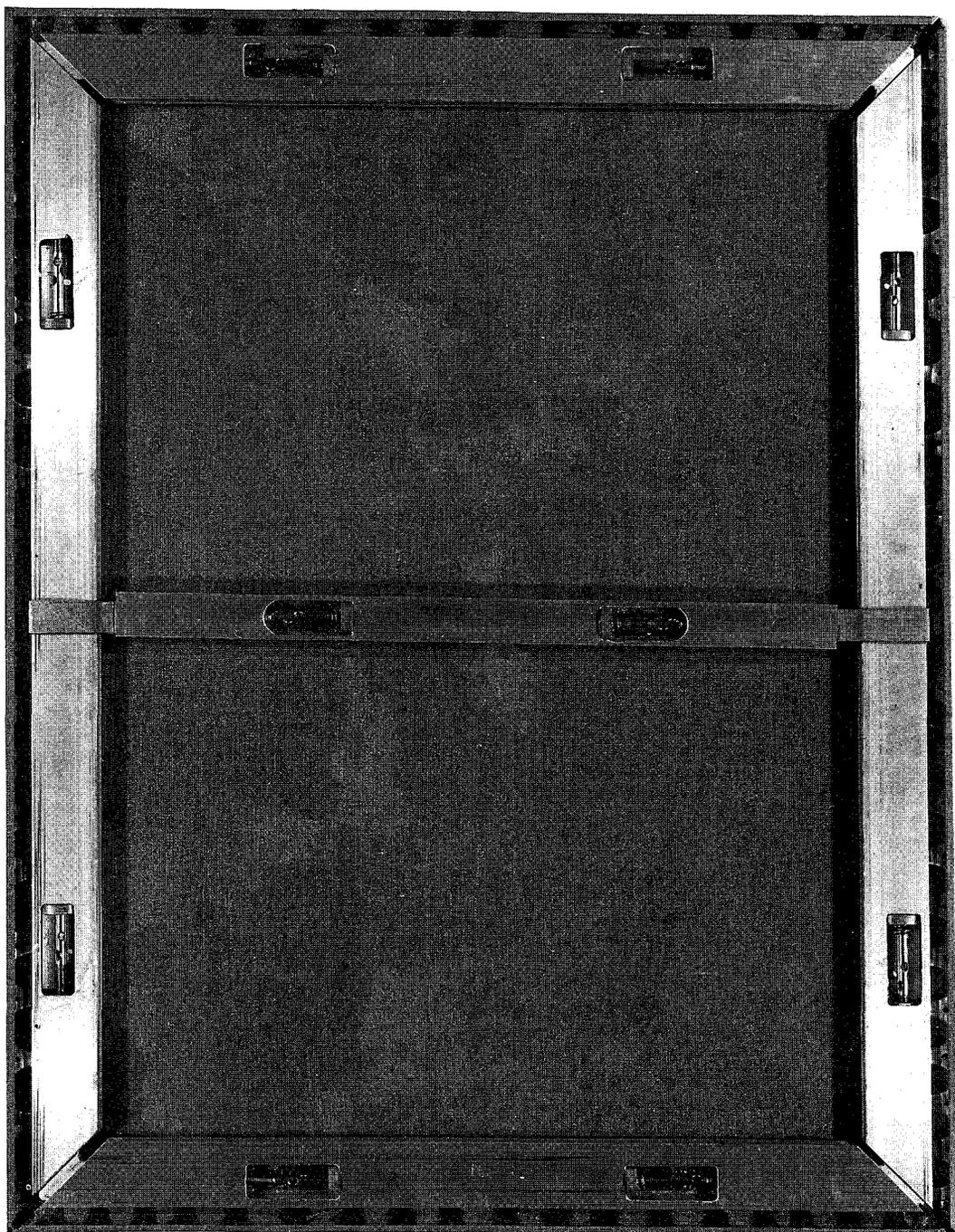


Fig. 9: Il telaio in alluminio col sistema autoregolabile (foto Vasari)

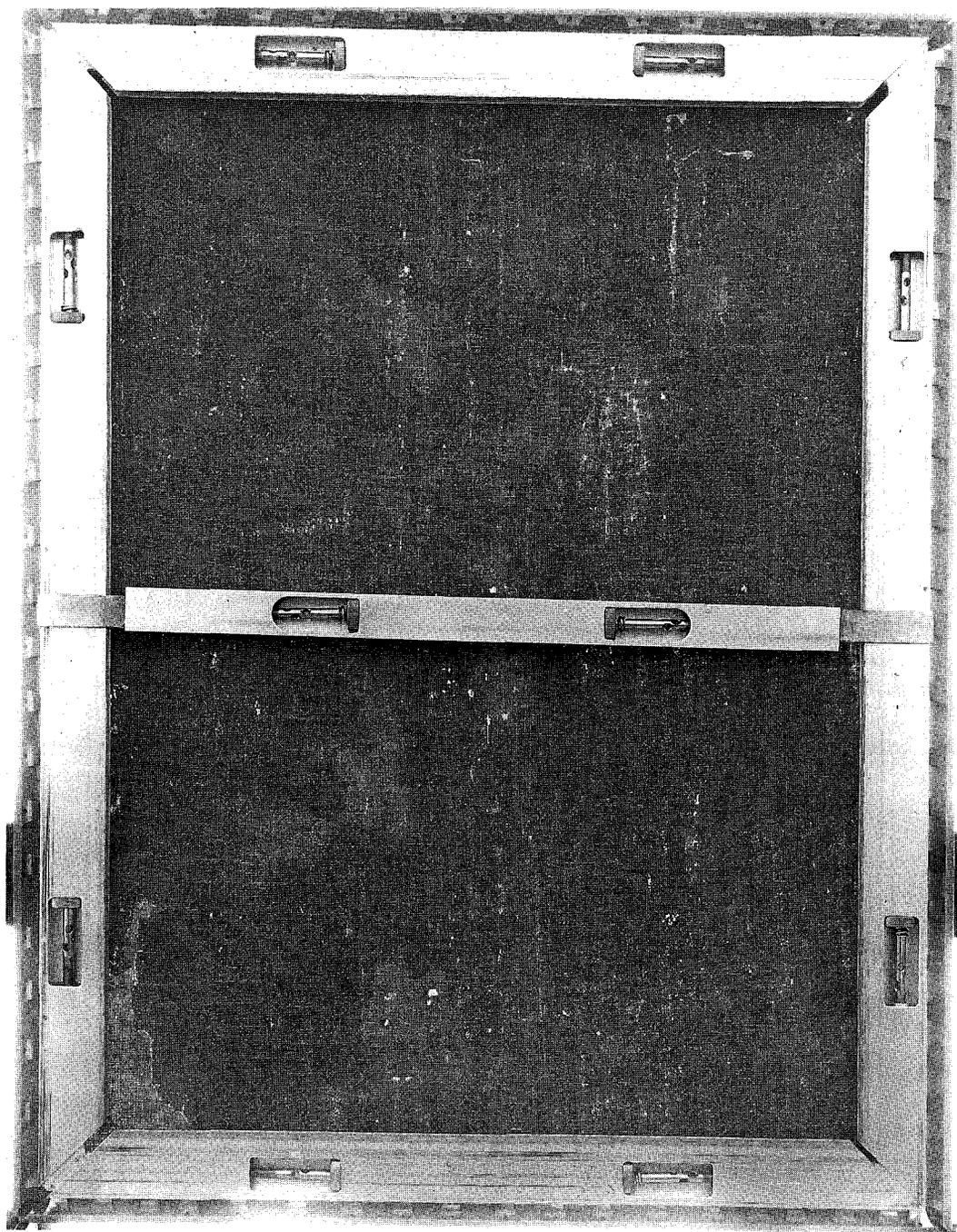


Fig. 10: Il retro della tela visto in « *controluce* » (foto Vasari)



Fig. 11: Il monogramma con la data «AMD L 1719» dipinti nell'angolo superiore destro della tela (foto Sansaini)



Fig. 12: Frontespizio della 1ª ed. di «Riflessioni», Napoli 1773 (foto Vasari)

Dilexit nos, & tradidit semetipsum pro nobis.



Le Piaghe di Gesù son sacche che forisceno i Cuori più duri, che infiammano l'Anime più gelate. S. Bernar.

RIFLESSIONI SULLA PASSIONE D I GESU CRISTO

ED ALTRI SUGGETTI SPIRITUALI
ESPOSTE ALL' ANIME DIVOTE
Dall' Illustriss. & Reverendiss. Monsignor
ALFONSO DE LIGUORI

Vescovo di S. Agata de' Goti, e Rettor
Maggiore della Congregazione, o sia
Adunanza del SS. REDENTORE;

ED IN TRE SEPARATE PARTI
DISTRIBUITE, CIOE':

La prima è delle RIFLESSIONI sulla Passione di Gesù Cristo.
La Seconda è delle RIFLESSIONI su diversi punti di spirito per le Anime, che desiderano avanzarsi nel Divino Amore.
La Terza è delle RIFLESSIONI sulla Divina Rivelazione contra i Demoni che la negano.

In fine della quale vi è il Raggiungimento di un portentoso Miracolo appartenente al SS. SACRAMENTO dell' Altare.



IN BASSANO, MDCCLXXIV.
A SPESE REMONDINI DI VENEZIA.
CON LICENZA DE' SUPERIORI, e PRIVILEGIO.

Fig. 13: Frontespizio della 2ª ed. di « Riflessioni », Bassano 1774 (foto Vasari)



Fig. 14: Copia dipinta del crocifisso di Ciorani (da antica lastra)

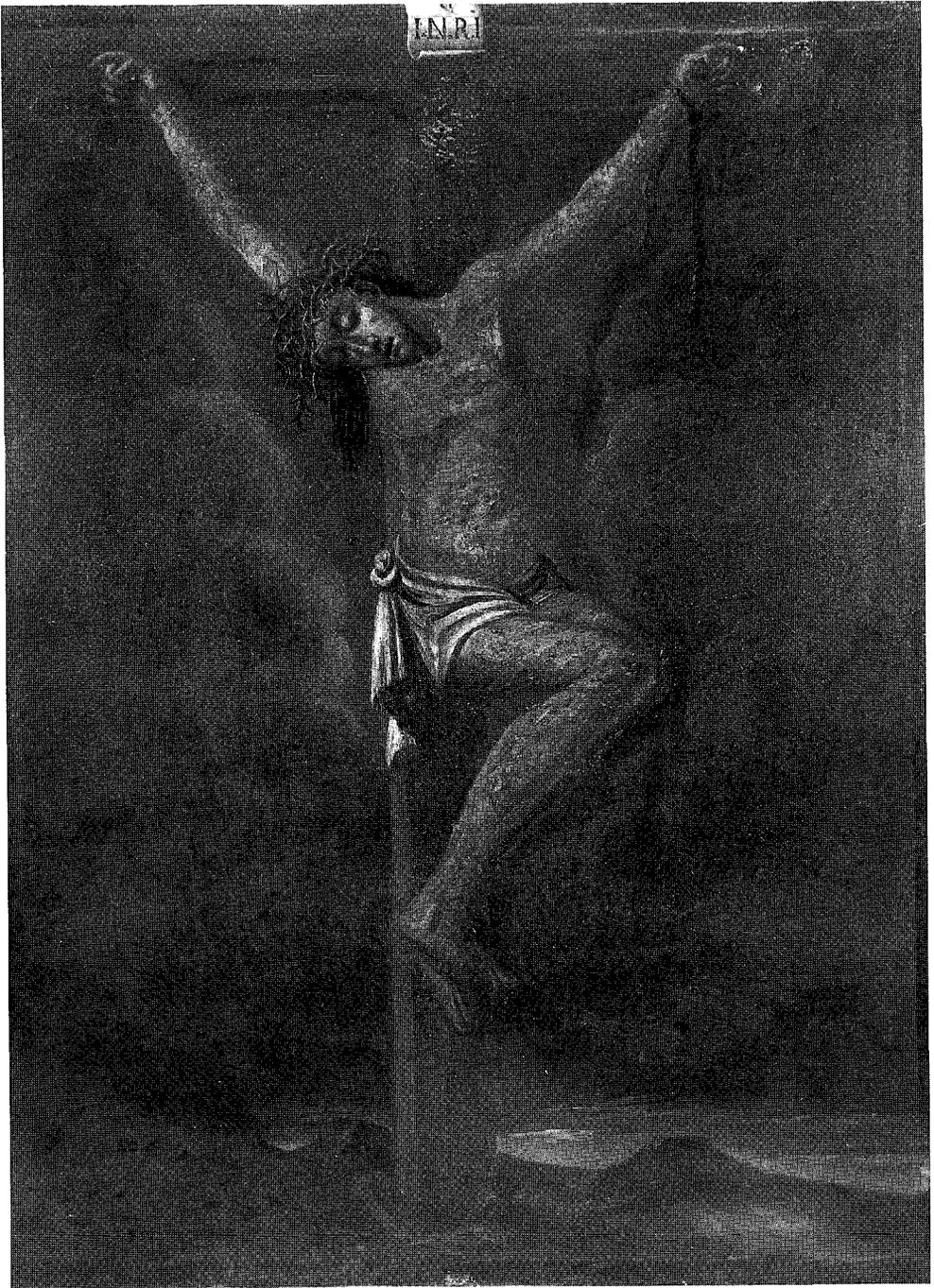


Fig. 15: Copia dipinta dell'incisione (da antica lastra)



Fig. 16: Madonna detta del Patrocinio, regalata a s. Alfonso dal De Alteriis

quantità di legante occorrente alla sua pigmentazione e quindi alla capacità di aderire stabilmente alla tela.

E' noto come proprio i pigmenti bruni richiedano un'alta percentuale di legante (*dall'80% fino al 150%*) dunque, su una tela non correttamente preparata o scarsamente impermeabilizzata, la perdita di medium sarà ancor più rapida ed evidente con una conseguente ed accentuata fragilità della pellicola pittorica.

2. - *Stato di conservazione*

Telaio: come precedentemente accennato, la struttura lignea di sostegno non era più in grado di garantire il corretto rapporto di trasmissione con la tela.

Tela: il dipinto risultava già foderato con una tela di cotone fatta aderire con una colla di pasta piuttosto leggera.

Evidenti erano le testimonianze di attacchi microbiologici in forma di diffuse formazioni fungine.

Considerando l'elevato livello di acidità accumulato nel tempo e la conseguente fragilità, la tela originale si presentava in discrete condizioni.

La struttura del filato appariva completamente inglobata sia dalla materia pittorica originale che da impregnazioni subite durante i precedenti restauri.

I chiodi di ancoraggio si erano irrimediabilmente ossidati, compromettendo in più punti l'unità strutturale delle fibre tessili con evidenti allentamenti della tela e conseguenti impressioni del telaio sulla pellicola pittorica.

Il dipinto fu ridotto di dimensioni nel corso di uno dei precedenti interventi. Le testimonianze di questa operazione sono state evidenziate durante l'attuale pulitura, che ha messo in luce un taglio effettuato sul cartiglio della croce con la scritta INRI.

Pellicola pittorica: le cause dell'avanzato stato di degrado in cui versava il dipinto, erano da attribuirsi principalmente ai precedenti interventi di restauro. Infatti, l'errata valutazione del tipo di tela e della quantità di umidità che essa avrebbe potuto sopportare in fase di foderatura, provocò un repentino restringimento delle fibre tessili costituenti l'ordito, provocando alcuni antiestetici raggrinzamenti. Nel corso dello stesso intervento fu applicato un inserto di tela di circa 15 cm per lato per colmare una vasta lacuna nell'angolo inferiore destro (*fig. 6*). Numerosi fori, tagli, lacerazioni crociformi (*angolo superiore sinistro*), lacune provocate da bruciature di can-

dela (*verticalmente lungo il braccio ed il torace alla sinistra del crocifisso*), furono approssimativamente stuccate con un materiale di colore nero costituito da un insieme di sostanze del tutto simili a quelle applicate più volte, durante lo stesso intervento, su tutta la superficie dipinta³⁸. Questi strati di sostanze, interagendo con i loro processi di ossidazione, si erano opacizzati dando origine ad un film molto scuro, che, unitamente a polveri sedimentate e numerosi ritocchi alterati, contribuiva a rendere alquanto difficoltosa la corretta lettura dei valori cromatici originali dell'opera.

Su tutta la superficie dipinta si potevano riscontrare evidenti testimonianze di una precedente operazione di pulizia eseguita, probabilmente, con miscele solventi inadeguate e aggressive, tanto da farla risultare consunta, discontinua e impoverita nei suoi spessori.

La sigla AMDL 1719 (*eseguita con colore nero nell'angolo superiore destro*) non può ritenersi originale, poiché risulta dipinta sul primo strato di colla alterata che, a sua volta fu stesa su di una lacuna colmata dallo stucco descritto in precedenza. Si potrebbe allora ipotizzare una diversa posizione della firma originale, che probabilmente, poteva trovarsi proprio nella zona inferiore destra in cui fu applicato l'inserito di tela e di cui il precedente restauratore ha voluto conservare memoria. Nel corso dell'attuale intervento, dopo avere interpellato i responsabili della committenza, si è ritenuto opportuno di allinearsi al concetto del rispetto della tradizione storica, evitando di asportare la falsa sigla.

3. - *Interventi eseguiti*

a) *Operazioni preliminari sulla pellicola pittorica*

Pulitura iniziale: per l'asportazione della vernice ossidata e delle ridipinture, con applicazione di Dimetilformammide attraverso carta giapponese; per rimozione delle stuccature, meccanicamente a bisturi previo ammorbidimento con una soluzione di ammoniaca ed acqua (*fig. 6*).

b) *Operazioni sul supporto*

Misurazione: a causa del grossolano ed approssimativo taglio operato in uno dei precedenti interventi, è stato eseguito il calcolo della media delle quote ottenute lungo il perimetro. Ciò ha consen-

³⁸ Cfr. ALLEGATO. Le analisi sono state eseguite presso il Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani.

tito il recupero di circa 1 cm di pittura originale lungo il bordo superiore.

Protezione del colore: mediante velinatura con carta da modelli Kraft fatta aderire con colletta. Questa operazione è avvenuta dopo un accurato « test » sulla reattività all'acqua della pellicola pittorica.

Test di reattività all'acqua: reattività di stabilità della struttura tessile, molto buona. Ciò era da attribuirsi alla quasi totale assunzione da parte della tela del legante oleoso dei pigmenti. Questa sorta di impermeabilizzazione della tela, ha inibito qualsivoglia movimento a carico delle fibre tessili.

Impregnazioni del retro: con due successive applicazioni di Bewa 371 1:3,5 in 70% White Spirit e 30% benzina rettificata. La scelta di non imbibere il retro con soluzione ad alta concentrazione di consolidante, è stata dettata dalla peculiare elasticità della materia pittorica ed è stata ottenuta impiegando un solvente che garantiscesse una lenta capacità di evaporazione.

Operazione di foderatura: con colla di pasta fredda, utilizzando una tela di lino « *pattina belga* ». La grande lacuna nell'angolo inferiore destro è stata ricostruita, applicando un inserto di tela di cotone con tramatura simile a quella originale e fatta aderire con una sottilissima garza di cotone anch'essa imbevuta di Bewa 371. Per i numerosi fori, si è utilizzata carta giapponese n° 500 impregnata dello stesso materiale. La stiratura è stata moderata non avendo riscontrato sollevamenti della pellicola pittorica.

Il dipinto è stato tensionato su un telaio metallico in alluminio fornito di sistema autoregolabile in base alle variazioni termoisometriche dell'ambiente (fig. 9).

c) Operazioni conclusive sulla pellicola pittorica

Pulitura definitiva: per asportazione delle colle residue con una miscela di acqua e gocce di ammoniaca.

Nel corso di questa fase d'intervento, sono venuti alla luce alcuni particolari pittorici difficili da cogliersi prima della pulitura, come gli spessori prospettici della croce, alcune gocce di sangue sul perizoma lungo la direttrice del flusso generato dalla ferita del costato e tre dei quattro chiodi dipinti all'inserzione degli assi della croce. Il quarto chiodo era dipinto dove attualmente è stata riscontrata una lacuna.

Il capo inclinato di Gesù lascia cadere, da dietro alla nuca, dei capelli sciolti ma di cui si sono rinvenute solo tracce color ocra unitamente ad una piccola goccia di sangue.

Risarcimento delle lacune: con stucco industriale idrosolubile.

Verniciatura preliminare: con quattro applicazioni di vernice da ritocco brillante e opaca in parti uguali.

Restituzione estetica: preparazione cromatica delle lacune con colori ad acquerello e successiva reintegrazione a tratteggio verticale utilizzando colori per restauro a vernice.

La reintegrazione cromatica è stata condotta con il duplice scopo di restituire la fruizione della sacra immagine coniugando la necessità di rispettare l'istanza cromatica con quella di raggiungere una unità potenziale di lettura del tessuto pittorico.

Ciò è stato ottenuto intervenendo laddove un'accurata opera di reintegrazione consentisse la ricucitura delle lacune estranee ai segni prodotti dal continuo uso della tela [fig. 5].

Verniciatura finale protettiva: con due applicazioni di vernice finale trasparente nebulizzata.

Documentazione fotografica: eseguita dalla Ditta Vasari a testimonianza delle varie fasi d'intervento.

ALLEGATO

Discussione dei risultati analitici

Il campione è stato analizzato con tecniche cromatografiche del tipo HPLC, (*cromatografia liquida ad alta risoluzione*). Questa tecnica, specifica per composti organici, permette la risoluzione di miscele complesse e l'individuazione dei singoli elementi costituenti la miscela stessa.

I risultati ottenuti evidenziano una composizione del campione molto complessa. Si rilevano tracce di prodotti proteici, tracce di materiali apolari e composti di struttura terpenica.

Possiamo, quindi, ipotizzare la presenza, nel campione, di prodotti del tipo della *colla animale*, *acidi grassi* e tracce di *vernici* di natura vegetale.