Maria Pia Zaccheddu, Andrea Vigna

Vallombrosa: due opere restaurate

Riassunto – *Nell'abbazia di Vallombrosa, di proprietà del Fondo edifici di culto (FEC), il Ministero dell'interno ha finanziato il restauro di due opere: la tavola raffigurante* San Giovanni Gualberto in trono *fra i santi Giovanni Battista, Maddalena, Bernardo degli Uberti e Caterina d'Alessandria, di Raffaellino del Garbo (fig. 1), e la tela di Cesare Dandini con* La caduta di Saul *(fig. 4). La tavola di Raffaellino è un indiscusso omaggio al fondatore e fu commissionata nel 1508 dai fratelli di Biagio Milanesi al tempo abate generale dei vallombrosani. Gualberto siede sopra un trono riccamente decorato e indossa un piviale di seta verde dal bordo in oro, mentre un fermaglio adorno di perle ne trattiene i lembi. Nella mano destra sostiene una croce astile, finemente cesellata in oro. La seconda opera presa in esame è* La caduta di Saul *di Cesare Dandini (Firenze 1596-1657). Il dipinto è stato inserito da Carlo Del Bravo nella produzione del pittore fra il 1646 e il 1647 basandosi sull'analisi stilistica desunta dalla dinamica composizione spaziale densa di figure dalla drammatica espressività dei volti e degli atteggiamenti. Gli studiosi concordano nel ritenerla una delle opere più importanti dell'artista.*

1. Introduzione

Visitare l'abbazia di Vallombrosa è sempre una esperienza che apporta scoperte e novità sia spirituali, sia artistiche. Nulla è mai scontato. Acquisito da chi scrive, nel lontano 2009, il territorio di Reggello, fino ad allora curato con amore e dedizione dalla collega Caterina Caneva, prematuramente venuta a mancare, le alture di Acquabella si sono aperte a una conoscenza più intima e approfondita. Affascinante la natura, mirabili le opere d'arte contenute nell'edificio. Un lungo e accurato percorso di restauri ha accompagnato la chiesa e il convento dopo il rientro dei monaci vallombrosani nel lontano 1949, facendo seguito al loro allontanamento voluto dalle leggi eversive del 1866, anno nel quale i beni immobili e mobili passarono al FEC, Fondo edifici di culto del Ministero dell'interno.
Molti i beni mobili e gli affreschi restaurati in questi ultimi anni, ma la nostra attenzione, nel 2017, si è soffermata su due specifiche opere: la tavola raffigurante *San Giovanni Gualberto in trono* fra i santi Giovanni Battista e Maddalena a sinistra, Bernardo degli Uberti e Caterina d'Alessandria a destra, opera del pittore Raffaellino del Garbo (*fig.* 1), e la tela di Cesare Dandini raffigurante *La caduta di Saul* (*fig.* 4). Per le due opere, conservate rispettivamente nella sagrestia e nella cappella di San Paolo, il restauro si è concluso nel novembre del 2019, svolto con estrema perizia e competenza da Andrea Vigna e Paola Viviani (Habilis s.r.l.).

2. *San Giovanni Gualberto in trono* di Raffaellino del Garbo

La tavola di Raffaellino è un indiscusso omaggio al fondatore della congregazione che qui si ritirò nel 1039 per sfuggire il clima di simonia che tanto lo disgustava nella città di Firenze dopo avere, invano, cercato di allontanare dalla città toscana il priore del convento di S. Miniato al Monte, Oberto, e il vescovo di Firenze, Atto. La cocente delusione lo portò ramingo, assieme a pochi compagni, per le colline e i monti toscani fino a stabilirsi a Vallombrosa. La severità e la profonda purezza di spirito di Gualberto gli procurarono, da subito, un profondo rispetto e una immediata fama fra nobili e popolani, e quest'opera ne è un esempio emblematico. La tavola, portata a compimento nel giugno del 1508 su commissione dei due fratelli di Biagio Milanese, Giovanni Battista e Domenico, presenta una particolare ricchezza di parati. Infatti, si presume che sia un omaggio alle numerose commissioni di oggetti d'arte e parati liturgici commissionati dallo stesso Biagio (Firenze, 8 dicembre 1445-Roma, 22 luglio 1523) a vari artisti. Egli era, infatti, un raffinato conoscitore d'arte e mecenate. La vocazione del Milanesi fu precoce, considerando che a soli undici anni decise di entrare nel monastero di Vallombrosa, ma fu anche travagliata. Prese i voti nel 1458 e nel 1463 l'abate generale Francesco Altoviti lo nominò decano del monastero. Morto Altoviti nel 1479, Biagio venne nominato abate di Vallombrosa dando l'avvio a un periodo fecondo di rinnovamenti spirituali, economici, artistici. Purtroppo ebbe come acerrimo nemico il cardinale Giovanni de' Medici, futuro papa Leone X, che lo contrastò in vari modi fino a quando lo fece imprigionare nel 1513, accusandolo di simonia e di falso. Relegato a Gaeta, fu liberato da papa Adriano VI, giunse a Roma nel 1523 nella speranza di poter proseguire il viaggio per Vallombrosa, ma qui vi morì. La sua salma si trova a Vallombrosa nella cappella dei Beati. Particolarmente devoto a Giovanni Gualberto,

Fig. 1 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Raffaellino del Garbo, *San Giovanni Gualberto in trono* fra i santi Giovanni Battista, Maddalena, Bernardo degli Uberti e Caterina d'Alessandria.

commissionò dipinti, reliquiari e un sepolcro. Quest'opera di Raffaellino è una delle più significative per la raffinatezza compositiva. Infatti il santo Gualberto, canonizzato nel 1193 da papa Celestino III e nominato patrono della Forestale nel 1951 da Pio XII, siede sopra un trono riccamente decorato a candelabre che si conclude con una semi-cupola a forma di conchiglia. Gualberto, al di sopra del semplice saio marrone, indossa un piviale di seta verde dal bordo ricamato in oro, mentre un fermaglio adorno di perle ne trattiene i lembi. Nella mano destra sostiene una croce astile, finemente cesellata in oro: al centro la figura del Cristo, a destra la Madre del Redentore, a sinistra il discepolo prediletto Giovanni, ai piedi la Maddalena, mentre nella parte terminale in alto si trova il pellicano, simbolo del sacrificio di Cristo verso l'umanità. Con la mano sinistra, adagiato sulle ginocchia, sostiene un libro aperto, dalla copertina in cuoio, nel quale si legge, a lettere capitali, DEUM. TIMETE. FRATERNITATEM. DILIGITE. TERRENA. ISTA. PRO. NIHILO. COMPUTATE. Adagiato fra le ginocchia vi è il pastorale da abate, mentre il capo, leggermente ripiegato verso destra, ha una espressione dolce, serena, assorta. Il trono poggia su una pedana di legno sul cui bordo è incisa una scritta lacunosa: A.D. […] VIII […] KALEND. IUN. REG […] CLEMENS. SOL […]. Lo sguardo del santo è rivolto verso il basso, come pure quello di Bernardo degli Uberti (Firenze, 1060-Parma, 1133), proclamato santo nel 1139, abate della chiesa di S. Salvi, abate generale della congregazione vallombrosana nel 1099, vescovo di Parma dal 1106 alla morte, e cardinale. I suoi abiti sono molto più modesti rispetto a quelli del fondatore, e infatti al di sopra del saio indossa un mantello rosso e fra le mani trattiene il cappello da cardinale. Anche questo santo, il capo reclinato verso destra, l'espressione dolce e intensa, rivolge lo sguardo verso il basso. Al riguardo non è da escludere che entrambi gli sguardi siano rivolti verso i fedeli che, inginocchiati davanti all'altare dedicato a Giovanni Gualberto, vi pregavano. Inoltre, l'unisono atteggiamento dei due abati potrebbe essere ricollegato allo scisma che il Milanesi scongiurò nel 1484 a causa dei monaci di S. Salvi che, in opposizione allo stesso Milanesi, avevano designato un loro abate generale nella persona di Isidoro del Sera abate del monastero di Passignano. Alla destra del trono Giovanni Battista, posa plastica, sguardo accorato, si rivolge al fedele mentre gli indica Gualberto. Compunte e assorte anche le due sante, Maddalena e Caterina d'Alessandria, avvolte in mantelli rossi e con in mano i simboli a loro riservati: l'ampolla con gli unguenti per la prima, la palma del martirio e la ruota per la seconda. Significativo il paesaggio retrostante con i due alberi che ricordano opere di Perugino e di Raffaello. Infatti, è proprio di quegli anni, primo decennio del '500, un ritratto, oggi alle Gallerie degli Uffizi, del Perugino a Biagio Milanesi, inserito nella Pala, attualmente conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze, raffigurante la *Madonna Assunta in cielo*, in cui, come ipotizza Luisa Becherucci (1976), si possono riscontrare interventi di Raffaello Sanzio. Non va infatti dimenticato che Raffaello si trova a Firenze fra il 1504 e il 1508 e dunque, Raffaellino potrebbe avervi visto la *Madonna del Cardellino* (1506) realizzata per Lorenzo Nasi in occasione del matrimonio con Sandra Canigiani o il *Ritratto di Maddalena Strozzi* (1504), andata in sposa ad Agnolo Doni. Complessa fu infatti la formazione del nostro i cui inizi si rifanno

a Filippino Lippi, da cui Raffaello Carli, detto Raffaellino del Garbo, si differenzia per un linguaggio meno aspro, per un ritmo compositivo meno concitato, più sereno, che emerse soprattutto a seguito della apertura di una propria bottega in quel di via del Garbo, oggi via Condotta a Firenze. Ebbe influenze botticelliane, di Lorenzo di Credi, del Pinturicchio, ma chiari riferimenti emergono anche a favore di Domenico del Ghirlandaio, del Perugino e di Raffaello Sanzio. L'opera, negli ultimi due secoli, ha subito vari interventi conservativi (Roani Villani, 1999) a causa delle non buone condizioni in cui si trovava per l'umidità, ma soprattutto per le incurie causate dalle soppressioni napoleoniche prima e del Regio Governo poi. La tavola ha subito anche delle mutilazioni dal momento che è stata rifilata da tutti e quattro i lati, come si evince dalla cornice della semicupola della conchiglia tagliata sul bordo in alto, dal piede sinistro di santa Caterina privata anche della ruota e della mano non più presente, dal pavimento su cui poggiano i quattro santi privo di una giusta prospettiva, dalla parte mancante dell'abito della santa Maddalena. Inoltre nulla si sa della cornice che la racchiudeva, presumibilmente in legno intagliato e dorato come d'uso nel primo Cinquecento. Un successivo intervento risale agli anni Sessanta del Novecento, revisionato nel 1999 a cura della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Firenze sotto la guida di Caterina Caneva. L'ultimo intervento, iniziato nel 2017, si è concluso nel 2019.

2.1 *La tecnica esecutiva e lo stato di conservazione*

Collocata sulla parete destra della sagrestia della chiesa dell'abbazia, la tavola misura 162×210 cm; è inserita in una teca in plexiglass realizzata in occasione dell'ultimo restauro del 1999. Il supporto è composto da otto assi di legno di pioppo unite verticalmente tramite incollaggio e probabilmente, secondo la consueta tecnica del periodo, tramite raccordi lignei (ranghette e/o cavicchi). Il tavolato presenta sul retro due robuste traverse in legno di rovere, inserite nello spessore delle assi con un incastro a coda di rondine. La preparazione ha un colore chiaro, il film pittorico è molto levigato e solo in alcune stesure si nota lo spessore della pennellata. Particolari della veste e del crocifisso astile sorretto da san Giovanni Gualberto, del trono su cui è seduto e dell'iscrizione che si legge ai suoi piedi, sono impreziositi da dorature a guazzo.

Fig. 2 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Raffaellino del Garbo, *San Giovanni Gualberto in trono*, alterazioni cromatiche dell'integrazione pittorica.

L'osservazione ravvicinata della superficie della tavola mostra gli effetti della sua storia conservativa: sono evidenti vecchi sollevamenti di colore fermati in epoche passate e numerose ed estese stuccature, eseguite per colmare rispettive cadute di colore, integrate con la tecnica della selezione cromatica.

Nonostante la morfologia sofferta della superficie, il dipinto è nel complesso in un discreto stato di conservazione; il restauro precedente al nostro intervento ha affrontato e risolto tutti i problemi che la tavola presentava tramite fermature di colore; assottigliamento delle vecchie vernici ossidate; dotazione di traverse mobili realizzate in legno di quercia fornite di un sistema composto da guide di alluminio poste nello spessore delle traverse ed elementi in teflon fissati al tavolato.

Il nuovo intervento si è reso necessario per due motivi, il primo prettamente conservativo, il secondo legato al miglioramento della lettura dell'opera.

Come già accennato, la tavola si trovava all'interno di una teca in plexiglass che non ne ha assicurato una perfetta conservazione. Ad una prima osservazione erano evidenti attacchi biologici di colore bianco, localizzati lungo le commettiture delle tavole e nella zona bassa del pavimento. Rimossa l'opera dalla teca, tali patine sono state riscontrate in misura maggiore anche sul retro del tavolato dove erano evidenti macchie del legno dovute a percolazioni d'acqua. Si presentavano, inoltre, nuovi e diffusi sollevamenti di colore.

La lettura del dipinto era notevolmente disturbata dall'alterazione di numerose integrazioni eseguite nell'ultimo intervento; localizzate principalmente nel cielo, gran parte delle lacune integrate a selezione cromatica, si presentavano virate in toni di azzurro-turchese molto più chiaro e brillante rispetto al tono del cielo originale (*fig.* 2).

2.2 *L'intervento*

L'intervento, eseguito in un locale messo a disposizione dall'abate all'interno del complesso conventuale, è stato programmato con l'intento di revisionare l'ultimo restauro, rispettandone la verniciatura finale e gran parte delle stuccature e dell'integrazione pittorica.

Allestito il laboratorio, l'opera è stata spolverata con pennelli a setole morbide e tramite aspirazione controllata. Le

patine biologiche biancastre, la cui formazione è stata favorita dall'alto tenore di umidità presente all'interno della teca, sono state disinfettate con una soluzione al 4% di cloruro di benzalconio in acqua demineralizzata, applicata tramite tamponi di cotone.
La tavola è stata poi preparata per il trattamento di disinfestazione anossica da insetti xilofagi: l'intervento ha previsto l'inserimento dell'opera in una busta all'interno della quale è stata creata un'atmosfera anossica tramite sottrattori di ossigeno (Fresh Pax®). La percentuale di ossigeno raggiunta all'interno della busta (inferiore allo 0,7%) garantisce la morte per asfissia e disidratazione degli insetti adulti, delle larve e delle uova presenti nel legno. La condizione di anossia è stata mantenuta per 4 settimane. La busta è stata realizzata con film polibarriera non permeabile all'ossigeno e il sacco sigillato con una pinza termosaldante. All'interno della busta l'umidità relativa è stata mantenuta costante tramite materiale per la stabilizzazione microclimatica (ART-SORB in grani) ed è stato inserito un datalog con il quale monitorare da remoto, per tutto il periodo del trattamento, i parametri ambientali (*fig.* 3).
L'anossia è un procedimento che garantisce la disinfestazione del manufatto, ma non costituisce un metodo di prevenzione, l'intervento si è pertanto concluso con l'applicazione dal retro di biocida Permetar® in essenza di petrolio. Per ostacolare nuovi attacchi è necessario intervenire con tali trattamenti almeno ogni 2 anni.
La mobilità delle traverse è stata controllata: le traverse sono state sfilate e la loro sede ripulita.
I sollevamenti di colore sono stati assicurati al supporto tramite infiltrazioni di colla di storione in rapporto 1:14 in acqua e con soluzioni di Primal® B60 al 10%.
La pulitura ha previsto la sola rimozione dei depositi superficiali e il rispetto delle vernici sottostanti. A seguito di test di solubilità, è stata scelta una miscela di triammonio citrato all'1% in acqua deionizzata applicata con tamponi di cotone. L'azione debolmente chelante della miscela, consentiva la rimozione dei depositi incoerenti rispettando gli strati sottostanti.
La superficie delle stuccature troppo ruvide sono state levigate, mentre quelle troppo lisce sono state rese più ruvide con applicazioni di gesso fluido.
L'intervento più impegnativo è consistito nella revisione dei ritocchi pittorici alterati: laddove è stato possibile mantenerli, si è proceduto realizzando una selezione cromatica che solo in parte copriva i toni virati, in questo modo si è reso possibile il raccordo del colore alterato a quello originale. L'integrazione è stata condotta con colori a vernice della serie Gamblin® Colors.
Per la verniciatura finale è stata scelta resina mastice in essenza di trementina, la stessa vernice impiegata nell'ultimo restauro (informazione desunta dalla scheda di restauro redatta da Lucia Dori). La resina è stata diluita in essenza di trementina, in rapporto 1:6 (p/p), applicata a spruzzo e subito opacizzata con una grande spazzola a setola morbida.

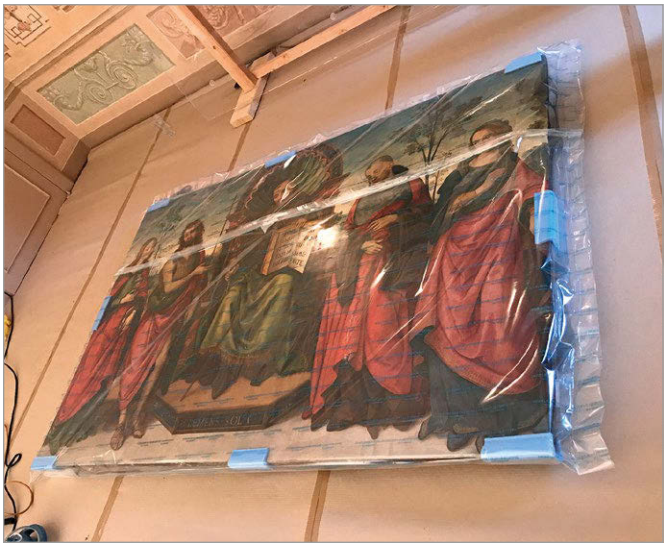

Fig. 3 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Raffaellino del Garbo, *San Giovanni Gualberto in trono*, la tavola dentro il sacco anossico.

La tavola è stata esposta nuovamente nella sagrestia, ma senza teca, la cui inefficacia era stata dimostrata dai tenori di umidità riscontrati dopo l'apertura e per la difficoltà di monitorare ed eventualmente modificare i sistemi di controllo passivo necessari al corretto mantenimento dei parametri termo-igrometrici.
La sagrestia è stata dotata di un deumidificatore portatile che verrà attivato nei periodi dell'anno in cui i valori di UR% superano i limiti di sicurezza per la buona conservazione del manufatto.

3. La *Conversione di san Paolo* di Cesare Dandini

La seconda opera presa in esame per il restauro finanziato dal FEC è la *Caduta di Saul* o *Conversione di san Paolo* di Cesare Dandini (Firenze, 1596-1657). Il dipinto è collocato nella cappella dedicata a san Paolo, ed è stato inserito da Carlo Del Bravo (1966, p. 136) nella produzione del pittore fra il 1646 e il 1647, basandosi sull'analisi stilistica desunta dalla dinamica compositiva e dalla teatralità posturale dei personaggi. L'opera presenta, infatti, una composizione densa di figure dalla drammatica espressività dei volti e degli atteggiamenti, da una dinamica organizzazione spaziale. I personaggi, disposti a semicerchio nella parte inferiore della tela, sembrano scostarsi verso i bordi della stessa per dare spazio al raggio di luce che scende dall'alto su Saul, dove, sopra una perlacea nuvola grigia, è

Fig. 4 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Cesare Dandini, *La caduta di Saul*, dopo la pulitura.

assiso il Cristo. Saul, a terra, ma ancora in sella al cavallo, viene colpito agli occhi dal raggio luminoso. Le braccia alzate, quasi a proteggersi dalla intesa fonte luminosa, egli è sostenuto da un commilitone. L'intera composizione ha un'asse obliqua che da Saul, attraverso il raggio luminoso, la disposizione dei cavalieri e dei soldati, sale verso Cristo, ma il fulcro è comunque il cavaliere a terra, la storia di un uomo, acerrimo nemico del Cristo, che sta per risorgere a nuova vita spirituale. Infatti, osservando il centro della composizione, si scorgono due cavalieri, rispettivamente a destra e a sinistra della formazione, che si aprono come una quinta di palcoscenico e lasciano vedere una moltitudine di soldati armati di lance, spade e scudi. Le bocche aperte esprimono lo stupore più profondo per l'inusuale avvenimento, mentre un santo, nell'angolo alto a destra, circondato da cherubini, prega a mani giunte rivolto al Signore. La dinamica strutturale della composizione, ricca di linee che si intersecano, utilizza anche i colori, dai blu luminosi e dai rosa tenui, per accentuare la tensione insita nell'avvenimento. In tal modo il blu che parte dalla armatura di Saul, conduce l'occhio, attraverso il mantello del soldato che sostiene il comandante, a sinistra lungo una diagonale che conduce al cavaliere dalla espressione stupita e dal braccio rivolto verso Paolo, rimbalza sul cavaliere che si copre gli occhi con la mano, e giunge al manto del Cristo. Lo stesso dinamismo si verifica per i rosa che concludono la loro ascesa sul manto del santo in preghiera collocato sopra le nubi. La sinfonia dei colori sgargianti è equilibrata dai molti grigi, nelle loro svariate sfumature: dai cavalli, alle nubi, alle armi dei soldati, agli elmi, ma nulla viene tolto alla intensità della luce che pervade l'opera. Una luminosità portata alla sua massima espressione con il restauro effettuato da Andrea Vigna e Paola Viviani (Habilis s.r.l.). Non molti sono, invero, gli indizi che portano a identificare il santo in preghiera, ma la tunica scura dalle ampie maniche, potrebbe far pensare a Giovanni Gualberto, mentre il manto rosato richiama l'abito cardinalizio di Bernardo degli Uberti, vallombrosano cardinale e vescovo di Parma, entrambi figure fondamentali per l'ordine monastico. Sicuramente è da escludersi che possa rappresentare lo stesso abate Rasi che in quegli anni ordinò delle opere al Dandini o, più genericamente, uno dei conversi che finanziarono i lavori della cappella e del dipinto, in considerazione dell'aureola di luce che inonda il capo dell'immagine, attributo al quale solo un beato o un santo avevano diritto.

Molti sono gli studiosi che si sono occupati dell'opera riconoscendola come una delle più importanti dell'artista. Fra questi non va dimenticato il commento biblico di Angelo Silei (2009, p. 6), in cui si ripercorrono *Gli Atti degli Apostoli* (At. 9) dove Luca ricorda l'avvenimento: da Gerusalemme, Saulo di Tarso, si reca a Damasco per intervenire e reprimere i seguaci del nuovo credo. Il Cristo lo illumina e lo folgora con le parole: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». Seguono giorni di cecità fino alla liberazione ordinata da Gesù ad Ananìa tramite l'imposizione delle mani. In tal modo inizia la conversione e la predicazione di Paolo. È verosimile che l'opera del Dandini facesse parte di un ciclo pittorico ben più ampio considerando che già dalla metà del secolo XVI, in Vallombrosa, si svolsero molti lavori di ampliamento dell'abbazia e del convento (Bencistà, 2009, pp. 17-18), portati avanti nel secolo seguente, e potenziati all'arrivo dell'abate Guglielmo Rasi che, fra il 1645 e il 1647, ordinò diverse opere al Dandini come si evince dalle *Ricordanze*, libro di memorie dell'abbazia. La cappella in cui è collocata l'opera fu edificata con il concorso economico dei conversi di cui San Paolo era il protettore, la quale avrebbe dovuto contenere le loro spoglie. Di quel ciclo, ad oggi, non rimane che l'opera di Cesare Dandini, di cui, in basso, a destra sulla tela, si conservano i nomi dei due conversi: Petrus Maria e Stefanus (Bencistà, 2009, p. 18). Per l'abbazia, Cesare, dipinse anche, intorno al 1631, una *Madonna in gloria e santi*, e, nel 1629, il *Beato Amodei*, che fa parte di una serie di ritratti di monaci vallombrosani iniziata da Francesco Curradi.

Cesare fu allievo di Francesco Curradi, che lo presentò al granduca Cosimo II, di Cristofano Allori e del Passignano seguendo un percorso preordinatogli dal padre. Di lui Filippo Baldinucci scrisse che frequentava cattive compagnie tanto da uccidere un compagno per cui, su intercessione dello stesso Cosimo, fu esiliato furori le mura fino al 1625. Fu, probabilmente, una dura lezione tanto che al rientro in città si dedicò con passione alla pittura e si specializzò in ritratti femminili su rame. Al 5 aprile 1620 risale il primo pagamento per l'iscrizione alla Accademia del Disegno. Fu un grande ammiratore di Dürer (passione che aveva in comune con don Lorenzo de' Medici), di cui possedeva anche delle stampe. Molte le sue opere, alcune di qualità maggiore, altre più modeste, ma per questa *Conversione di san Paolo* non possiamo che riconoscere l'alta qualità pittorica. Artista prolifico, non sempre eccelso soprattutto ai primordi, ma di sicuro effetto scenico, era apprezzato dalla nobiltà per l'eleganza, la raffinatezza e la bellezza fisica dei personaggi.

3.1 *La tecnica esecutiva e lo stato di conservazione*

Collocato sull'altare della cappella di San Paolo, all'interno di una cornice in pietra serena coronata da un timpano, il dipinto misura 252,4×171 cm; realizzato a olio su tela, è corredato da tre listelli dorati a modanatura semplice (il listello inferiore è mancante). Il supporto ha un'armatura 'a tela' con una riduzione di 10×13 fili per cm^2; la pellicola pittorica risulta di spessore piuttosto contenuto ad eccezione di alcuni particolari delle vesti delle armi e degli incarnati, realizzati con pennellate più materiche.

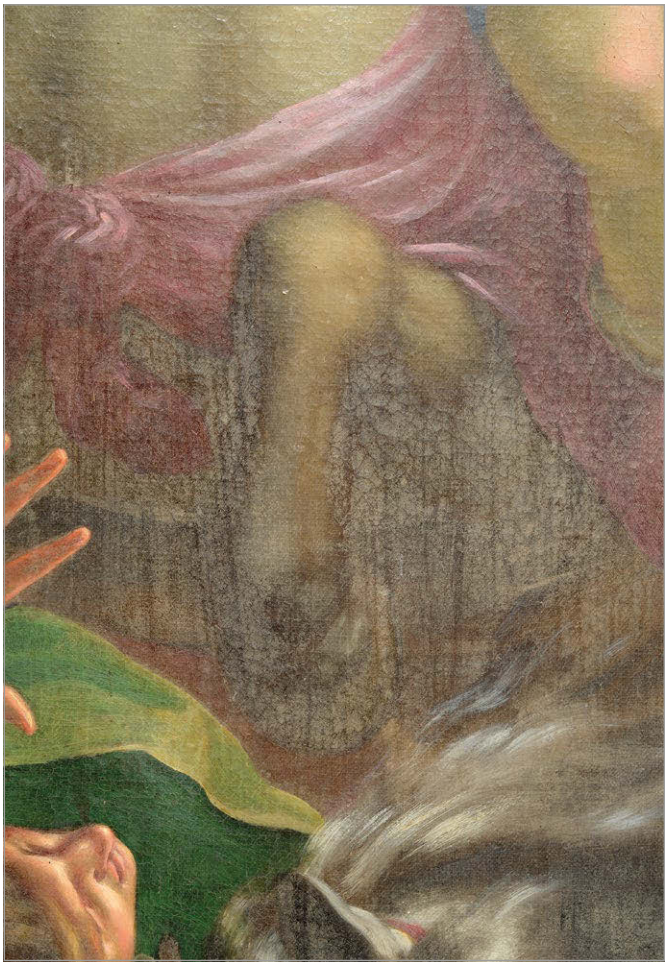

Fig. 5 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Cesare Dandini, *La caduta di Saul*, particolare della vernice ossidata.

La tipologia delle crettature varia molto a seconda delle stesure pittoriche, passando da superfici molto compatte in corrispondenza delle stesure ricche di biacca, a superfici con fessurazioni piuttosto fitte, in corrispondenza dei pigmenti più scuri.
La preparazione è di un colore bruno molto scuro, evidente sul retro della tela per la fuoriuscita della mestica. La tela è ancora tensionata sul suo telaio originale in legno di pioppo a incastri a 'mortasa e tenone', composto da quattro regoli e da quattro angolari in legno inchiodati, a metà dei regoli verticali sono presenti due scassi a coda di rondine che dovevano ospitare una traversa orizzontale, a noi non pervenuta. La tela è vincolata al telaio con chiodi in ferro dolce ripiegati a L, tra chiodo e chiodo, in molti punti si nota la tipica deformazione a festone. Gli incastri si presentano parzialmente sconnessi e il regolo sinistro è vistosamente deformato, con una freccia massima, nella zona centrale, di 2 cm. Il telaio è molto tarlato. Il dipinto è coperto di depositi atmosferici incoerenti e coerenti sotto i quali si intravede una vernice che appare in alcune zone ossidata (*fig.* 5).

3.2 *L'intervento*

L'intervento è stato programmato con l'intento di mantenere il più possibile inalterati gli elementi costitutivi del dipinto.
La pulitura è stata avviata con la rimozione dei depositi superficiali: a seguito di test di solubilità, è stata scelta una miscela di triammonio citrato all'1% in acqua deionizzata. L'azione debolmente chelante della miscela consentiva la rimozione dei depositi incoerenti rispettando la vernice sottostante. Conclusa questa prima pulitura si è resa necessaria la parziale rimozione, eseguita per assottigliamento progressivo, della vernice ossidata: questo strato, dovuto a un intervento pregresso, offuscava molto la lettura delle cromie del dipinto. Eseguiti i test di solubilità con miscele di solventi organici neutri, si è individuata come efficace una soluzione ad fd 68 a composta da acetone e alcool benzilico. La miscela è stata impiegata in un Solvent Surfactant Gel che, in virtù della sua alta viscosità, garantiva un'azione molto superficiale (*fig.* 6).
L'operazione di pulitura è stata periodicamente monitorata con illuminazioni della superficie mediante una lampada di Wood a luce UV che ha favorito la rimozione omogenea della vernice. Rimossa la vernice, in alcune aree del dipinto, come sull'azzurro del busto di san Paolo, rimaneva una patina chiara che abbiamo attribuito a un residuo di

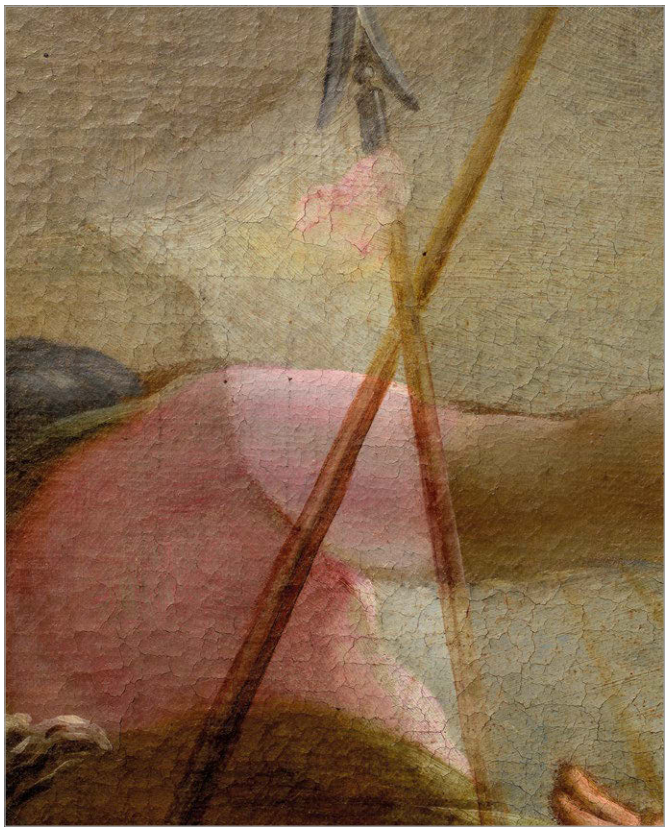

Fig. 6 – Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. Cesare Dandini, *La caduta di Saul*, tassello di pulitura.

un fissativo dovuto a un restauro precedente. Considerata la tenacia di tale patina e il rischio di intaccare il colore originale con puliture più aggressive, si è deciso per il suo mantenimento: per saturare gli imbianchimenti e renderli trasparenti, prima di verniciare il dipinto, sono state stese a pennello due mani successive di una soluzione di Klucel® G all'1% in alcool etilico.
Viste le buone condizioni del supporto, ancora in grado di garantire la stabilità necessaria agli strati preparatori e al colore, si è deciso di non trattarlo con alcun consolidante o adesivo per evitare sostanziali modifiche di elasticità della tela. L'intervento si è limitato allo *strip lining* per il ritensionamento sul telaio, eseguito con tela poliestere adesa con Beva® film.
Il telaio originale, non più in grado di assolvere alla funzione di sostegno del supporto, è stato sostituito con un telaio in legno di abete stagionato, composto da quattro regoli e da una traversa orizzontale, dotato di un sistema di espansione bidirezionale a biette.
La verniciatura che ha preceduto il restauro pittorico è stata eseguita con resina Laropal® A81 in *white spirit* stesa a pennello; concluso il restauro pittorico, limitato alle pochissime cadute di colore ed eseguito con colori a vernice della serie Gamblin® Colors, si è proceduto alla verniciatura finale eseguita per nebulizzazione con Regalrez® 1094 gloss e mat (p/p 80%-20%).
I tre listelli di legno dorato, dovuti a un intervento di restauro e vistosamente tarlati, sono stati sostituiti con nuovi listelli con identica modanatura e dorati a guazzo.

Riferimenti bibliografici

Baldinucci F. (1975). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, vol. VI, appendice con nota critica e supplementi per cura di P. Barocchi. Firenze: Studio per Edizioni Scelte.

Becherucci L. (1976). Il Vasari e gl'inizi di Raffaello. In: *Il Vasari storiografo e artista*. Firenze: OPD, pp. 179-195.

Bellesi S. (1996). *Cesare Dandini*. Milano: Artema.

Bencistà L. (2009). Un ciclo paolino ritrovato: da Vallombrosa a Fiesole. In: Bencistà L., Ghelli C., a cura di, *Paolo Apostolo di Gesù Cristo*. Fiesole: Servizio Editoriale Fiesolano, pp. 17-19.

Borea E. (1986). Cesare Dandini. In: *Dizionario degli artisti italiani*. Roma: Enciclopedia Treccani.

Contini R. (1986). Cesare Dandini. In: *Il Seicento Fiorentino*. Firenze: Editore Cantini.

Del Bravo C. (1966). Un tableau de l'Ecole Florentine au musée de Chembery. *La Revue du Louvre et des Musees de France* XVI, pp. 135-140.

Gregori M., a cura di (1965). *Mostra 70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi). Firenze: Officine grafiche Vallecchi, pp. 45-46.

Gregori M. (1969). Cesare Dandini pittore fiorentino del '600 fiorentino. In: *Comma*, IV. Offprinted from Comma, pp. 7-12.

Padoa Rizzo A. (1977). Carli, Raffaello detto Raffaellino del Garbo. In: *Dizionario Biografico degli italiani*, XX. Roma Treccani.

Padoa Rizzo A. (2002). *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*. Pisa: Pacini editore, pp. 158-159.

Roani Villani R. (1999). *Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo*. Pisa: Pacini editore.

Salvini R. (1984). *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*. Modena: Artioli.

Viti P. (2010). Biagio Milanesi. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV. Roma: Treccani.