

Organizzazione della mostra

Regione Toscana

Settore Musei e Ecomusei

Elena Pianea, Cinzia Manetti e Attilio Tori

Restauro dei manufatti liturgici.

Opificio delle Pietre Dure

Soprintendente: Marco Ciatti

Direzione Scuola di Alta Formazione: Letizia Montalbano

Direzione del restauro: Clarice Innocenti

Direzione tecnica: Cinzia Ortolani

Restauro dei calici e della pisside: i restauri sono stati eseguiti durante l'anno accademico 2012-2013, nell'ambito del corso *Discipline tecniche del restauro*, condotto da Cinzia Ortolani, con l'assistenza di Martina Fontana e la collaborazione degli allievi Maria Baruffetti, Giulia Basilissi, Stefano Casu e Arianna Vecchierelli.

Restauro della Croce processionale: Jennifer Di Fina

Indagini scientifiche: Andrea Cagnini, Simone Porcinai

Referenze fotografiche: Marco Brancatelli, Maria

Baruffetti, Giulia Basilissi, Stefano Casu, Bruno

Vannucchi e Arianna Vecchierelli.

Fotografie: Archivio restauri Opificio delle Pietre Dure

Restauro delle robbiane

Shirin Afra

Direzione scientifica del restauro

Daniele Rapino, Soprintendenza Polo Museale

Fiorentino

Testi: Dominique Fuchs e Shirin Afra

Fotografie: Shirin Afra

Immagine di copertina

restauro del calice 53 A, protezione con vernice Zapon delle superfici argentee

Quarta di coperta

Prove di pulitura durante il restauro della croce astile

Realizzazione grafica e stampa

Centro Stampa

Giunta Regione Toscana

Stampa ottobre 2013



Museo Casa Rodolfo Siviero

Lungarno Serristori, 1 - Firenze

www.museocasasiviero.it

casasiviero@regione.toscana.it

Bronzino, De Chirico e altri restauri per Casa Siviero

19 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014

Firenze, Museo Casa Siviero

Volume 2 - Oreficerie e Robbiano



Regione Toscana

A scuola di restauro

di *Letizia Montalbano*

È con vero piacere che ho accettato l'invito del Museo Casa Siviero a scrivere una breve nota sulla Scuola di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Le opere presentate in mostra sono state infatti tutte oggetto di interventi eseguiti da professionisti diplomati presso il nostro istituto e dagli allievi dell'anno accademico 2012-2013, che hanno lavorato su una croce astile, tre calici e quattro turiboli, sotto la guida dei docenti restauratori del settore di Restauro Oreficeria, diretto da Clarice Innocenti.

È questo il frutto di una proficua collaborazione con Casa Siviero, che ha già visto presentato al pubblico l'intervento di un altro settore dell'OPD, quello di Bronzi e Armi antiche, impegnato nel restauro di quattro busti settecenteschi di rame argentato.

Fondata nel 1978 da Umberto Baldini, la scuola dell'OPD è uno dei tre poli formativi italiani di Alta Formazione e di Studio, con le scuole dell'Istituto Superiore Centrale del Restauro e dell'Istituto Centrale per il Restauro del Patrimonio Archivistico e Librario di Roma.

La scuola di restauro, per molti anni quadriennale (1998 al 2009), è stata riattivata nel 2010 secondo la nuova normativa in materia di formazione nel campo del restauro. A dimostrazione della trasformazione in atto e della considerazione dell'elevato livello della formazione impartita, il titolo di studio rilasciato è stato equiparato alla laurea magistrale LMR/02 (laurea magistrale a ciclo unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali).

I corsi sono a ciclo unico, articolati in 300 crediti formativi e hanno durata quinquennale. Vi si accede attraverso un difficile concorso pubblico internazionale, bandito annualmente dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e il numero degli studenti non supera mai i dieci l'anno. L'attività didattica comprende lezioni teoriche e pratiche che si svolgono sia all'interno dei laboratori sia in cantieri all'esterno, come ad esempio quello attualmente in corso presso il Palazzo Ducale di Sassuolo per l'emergenza sisma in Emilia Romagna, che vede coinvolti gli studenti nel restauro di dipinti mobili particolarmente danneggiati.

La struttura dei corsi varia secondo percorsi formativi attivati di volta in volta: sono aree di indirizzo (denominate ai sensi del DM. 87 del 26 maggio 2009, allegato B, *Percorsi Formativi Professionalizzanti*), la cui scelta viene effettuata dal candidato al momento della domanda di ammissione.

La Scuola dell'Opificio è l'unica in Italia ad avere attivato ben 5 dei 6 percorsi formativi professionalizzanti previsti dalla legge, a testimonianza della ricchezza e varietà dei settori di restauro, ben

11, di cui l'istituto è dotato. In questo caso sono gli studenti del Percorso Formativo Professionalizzante n.4 (Materiali e manufatti ceramici e vitrei. Materiali e manufatti in metallo e leghe) a dovere essere ringraziati, con la loro docente Cinzia Ortolani, che ha insegnato loro le difficili metodologie di restauro che le opere in metallo, l'argento in particolare, richiedono. L'esperienza è stata per loro molto importante in quanto direttamente e in maniera critica si sono potuti confrontare con manufatti particolari e di pregio, che presentano problematiche conservative diversificate.

Mi auguro che la collaborazione con il Museo Casa Siviero possa continuare ancora con altre iniziative che valorizzino il patrimonio culturale fiorentino e il nostro "modo di fare formazione" nel campo del restauro. A volte siamo proprio noi a non renderci conto di quanto le nostre scuole siano conosciute e apprezzate nel mondo e di come i nostri diplomati, in questo caso i restauratori, siano a tutti gli affetti abili professionisti, capaci di affrontare problematiche molto diversificate e specifiche su opere di qualsiasi materiale e periodo.

Manifattura toscana o del centro Italia

Calice, inizi sec. XV

Rame inciso e dorato; argento e rame smaltato (placchette); argento dorato (coppa); altezza cm 17
n. inv. 53A



Il calice dopo il restauro eseguito dalla Scuola di Alta Formazione dell'OPD

Scheda storico critica

di *Diletta Corsini*



fig. 1 il calice prima della pulitura.

Il calice, impostato su un piede circolare, presenta un fusto esagonale interrotto da un grosso nodo tondeggiante con sei “chiodi” in lieve aggetto. La sottocoppa a corolla sostiene una coppa amplissima e svasata. Mentre la base è profilata solo da un giro di archetti lobati, un vasto campionario di motivi incisi (losanghe, scacchi, cerchi, fiori e foglie stilizzate...) riveste fusto e sottocoppa. Anche il nodo rivela un’analoga propensione all’*horror vacui*: le placchette circolari figurate sono infatti incastonate in doppie cornici intervallate da foglie d’acanto sbalzate su fondo granito.

Nei chiodi, un tempo vivacizzati da smalti traslucidi, sono collocati clipei con figure di Santi e immagini del Redentore (Cristo Pantocratore, Cristo in pietà). Purtroppo l’usura delle lamine sbalzate e le forme sintetiche dei bassorilievi non consentono di identificare con certezza tutti i personaggi: accanto a San Pietro compare una figura nimбата e incappucciata con veste arancio, mantello azzurro e fiore o scettro in mano (San Luigi di Francia?), una santa monaca martire (attributi: libro e palma), un santo con croce (Sant’Andrea?)¹.

L’analisi ravvicinata del vaso ha rivelato che la placchetta col Cristo in pietà non è in argento ma in rame parzialmente dorato: non fu quindi preparata per accogliere smalti traslucidi. Tale diversità, sommata alla differenza stilistica e all’inusuale ripetizione del soggetto se pure in variante iconografica, fa supporre che essa sia stata incastonata nel nodo al posto di una lastrina d’argento irrimediabilmente danneggiata o perduta. Il calice, acquistato da Siviero in data imprecisata presso la Galleria Sangiorgi di Roma, appare in bilico fra due tipologie: quella gotica, lucente di dorature e smalti, alto piede mistilineo e chiodi sporgenti, e quella rinascimentale più sobria, con piede e fusto “tondi” ornati da motivi decorativi di ascendenza classica. Questa tipologia “di passaggio” è documentata da due piccoli calici simili al nostro anche se ormai privi della bella coppa originale. Conservati nei musei diocesani di Londa e di Cortona, provengono rispettivamente dalla chiesa di San Lorenzo a Vierle e da quella di San Giusto a Fratticcioia.

¹ I giglietti incisi che accompagnano le figure dei santi non sembrano avere qui il significato di attributo, né paiono in relazione con la volontà - puramente decorativa - di riempire gli spazi vuoti. Come testimoniano altri clipei smaltati con fiori, rosette o cerchi concentrici in analoga posizione, essi hanno la funzione primaria di garantire una presa maggiore dello smalto sulla lastra d’argento di fondo, lasciata completamente liscia per amplificare il piacevole effetto specchiante. Non si può tuttavia escludere che la preferenza dell’oro per il giglio araldico (in versione non bottonata) sia una velata allusione allo stemma della sua città o a quella destinata ad accogliere la sua opera (Foligno?).

Bibliografia:

scheda OA 00290872 compilata da L. Bencini (1989)
Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 29 n. 322

Il restauro del calice n. inv. 53A

di Giulia Basilissi, Martina Fontana e Cinzia Ortolani



fig. 2 la decorazione ad archetto trilobato del piede. Le incisioni sono state dapprima tracciate con un compasso: sono infatti visibili i fori lasciati dalla punta dello strumento, così come nel sottocoppa. Al centro delle circonferenze si nota il piccolo segno.

fig. 3 gli smalti appartenenti al calice, prima dell'intervento di restauro.



fig. 4 al centro della parte interna del piede sono visibili le linguette in rame ripiegate funzionali al sostegno degli elementi. Vi erano inoltre due etichette, una delle quali riferibile ad una galleria d'arte romana: "Galleria Sangiorgi - Roma - Via Ripetta 117".

Tecnica di realizzazione del manufatto

Il calice è costituito da un piede, un nodo centrale e un sottocoppa in rame, dorato ad amalgama, e una coppa in argento, dorata anch'essa a fuoco (figg. 1 e 6). Il piede, a base circolare, è percorso da sei nervature che terminano in basso con un motivo ad archetto trilobato inciso (fig. 2). Sopra il piede è collocato un elemento di raccordo a dado esagonale con base liscia leggermente svasata, decorato da elementi vegetali e geometrici alternati, incisi a bulino. Il nodo a cipolla è decorato con foglie nervate ottenute a cesello e sbalzo, rafforzate da un fondo cesellato a *sablé*. Nella fascia centrale vi sono sei cornici circolari lisce che contengono i chiodi, entro cui sono incastonate sei placchette, tramite ribattitura dei bordi in rame, realizzate in argento e smalti traslucidi o *basse taille* raffiguranti i santi, un *Cristo in Pietà* e un *Cristo Pantocratore* (fig. 3).

La placchetta del *Cristo in Pietà* è ottenuta in rame dorato con smalto *champlevé* opaco di colore rosso ed è probabilmente successiva. Forse questo smalto è stato inserito in sostituzione di una precedente placchetta in argento danneggiata o andata perduta. Ai lati dei santi affiorano alcuni gigli in rilievo. Sopra il nodo è posto un secondo elemento, a dado con sei facce, che presenta, all'interno di cornici incise, decorazioni con elementi geometrici a losanghe e circolari, incise a bulino. Il sottocoppa è a margine libero, a sei petali, decorato da incisioni a motivi geometrici e fitomorfi. La coppa, realizzata con la tecnica della martellatura, è di forma svasata, in argento dorato. Tutti gli elementi sono collegati da un tubo interno in rame, saldato alla coppa e bloccato nella parte interna del piede tramite linguette ripiegate che appoggiano su una rondella sagomata (fig. 4).

Sul manufatto è stata eseguita una campagna d'indagini XRF inerente gli smalti della placchetta raffigurante San Luigi di Francia (fig. 5). L'indagine condotta sullo smalto blu (punto 1) ha indicato la presenza di cobalto, che conferisce la caratteristica colorazione. Dal momento che è stato individuato l'elemento zinco, ma è assente il nichel, si ipotizza come probabile zona di provenienza del minerale contenente cobalto la Siria, a conferma della precedente datazione dello smalto analizzato. La colorazione arancione (punto 2) è invece riconducibile alla presenza del ferro.



fig. 5 i punti di indagine con fluorescenza a raggi X (XRF). L'indagine ha individuato, in entrambi i punti di misura, la presenza di silicio, potassio (fondente), calcio, ferro (presente come impurezza, conferisce una colorazione verde allo smalto), manganese (inserito volontariamente per eliminare la colorazione verde del ferro), detto anche "sapone dei vetrai".

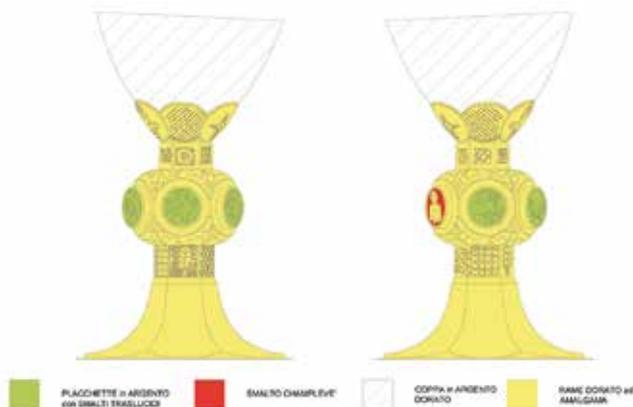


fig. 6 mappatura dei materiali costitutivi del calice.



fig. 7 particolare del piede: le aree scure dipendono dalla presenza dei sali del rame inglobati nella cera.

Stato di conservazione e intervento di restauro

Dopo la preventiva documentazione fotografica e l'osservazione del manufatto al microscopio, per questo intervento di restauro è stata esclusa la possibilità dello smontaggio, adottata generalmente nel Laboratorio di oreficeria dell'Opificio delle Pietre Dure¹, per favorire un intervento differenziato e più efficace sui singoli elementi². In questo caso, le linguette ripiegate poste sul margine inferiore della struttura in rame interna al calice, sotto il piede, sono diffusamente danneggiate da cricche e fessure, per l'incrudimento del metallo. Il restauro ha rappresentato anche l'occasione di un approfondimento sui materiali costitutivi, riuscendo a sciogliere alcuni dubbi circa l'originalità di alcune sue parti.

Nonostante il problema di origine strutturale sopradescritto, l'assetto del calice è buono, anche se la posizione della coppa non è perfettamente in asse con gli altri elementi, probabilmente a causa di un urto accidentale. La superficie dorata è abrasa nei punti di maggior aggetto e riconducibile allo sfregamento delle superfici durante il suo utilizzo. Sopra il piede, principalmente nella fascia esterna, si trovavano depositi derivanti probabilmente da sali di rame inglobati in cera, di colore grigio-nero (fig. 7). Nelle zone di contatto tra gli elementi assemblati, il rame presentava prodotti di alterazione di colore verde (fig. 8); erano inoltre visibili residui di colla quasi certamente provenienti da un cartellino identificativo. Un deposito pulverulento grigio copriva inoltre la superficie del manufatto, soprattutto nelle aree concave.

Il materiale vitreo degli smalti traslucidi è quasi completamente perduto, tranne alcuni frammenti residui, lasciando in tal modo l'argento delle placchette esposto e notevolmente solforato.

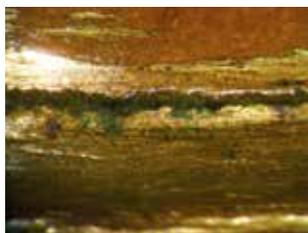


fig. 8 una visione al microscopio dei sali di corrosione verdi presenti su una frattura del chiodo.

fig. 9 mappatura dello stato di conservazione degli smalti.



Sono inoltre visibili graffi e abrasioni nella coppa e sottocoppa, forse tracce lasciate da una piccola lima, e una frattura in corrispondenza dello spigolo interno del dado posto superiormente al nodo. Poiché nelle parti apicali dei petali del sottocoppa erano visibili zone di colore grigio scuro, compatibili con la presenza di stagno, sono state eseguite le indagini con fluorescenza a raggi X (XRF), che hanno confermato tale ipotesi (fig. 10). Infine, all'interno della coppa, sono visibili micro sollevamenti della doratura, responsabili della solforazione dell'argento. Sull'intera superficie del manufatto erano inoltre riconoscibili diffusi aloni cangianti provenienti dall'alterazione di vernici protettive applicate durante interventi precedenti.

fig. 10 un particolare del sottocoppa: sono evidenti lo stagno applicato come integrazione ed i graffi lasciati da uno strumento sulla superficie della coppa in argento.



fig. 11 una fase della pulitura mediante l'uso di tamponi e miscele di solventi organici.

La rimozione dei protettivi e della cera presenti sulla superficie metallica è quindi avvenuta, in assenza di smontaggio, mediante la parziale immersione del manufatto in una soluzione al 50% di acetone e il 50% cicloesano ed è anche stato sottoposto a un lavaggio con acqua demineralizzata e tensioattivo al 2%. La zona del nodo è stata invece trattata a tampone per evitare che i solventi penetrassero all'interno delle placchette smaltate (fig. 11). I sali di corrosione a carico del rame sono stati rimossi con una soluzione di Sali di Rochelle al 30% in acqua demineralizzata, addensata in Agar e tamponi di cotone (fig. 12). Le aree esterne della coppa, solforate perché prive della doratura, sono state rimosse con Goddard's® applicato limitatamente entro i margini delle zone, mentre lo stesso argento solforato all'interno della coppa è stato trattato con una soluzione di sodio-tiosolfato, gelificata con Agar.

Lo stagno presente sul margine del sottocoppa non è stato rimosso ed è stato integrato con oro a conchiglia, abbassando in tal modo il colore e accordandolo alla doratura circostante (fig. 13). La puli-



fig. 12 un particolare del nodo durante la rimozione dei sali di corrosione a carico del rame, avvenuta mediante l'applicazione di una soluzione chelante di Sali di Rochelle, supportata dal gel Agar. La colorazione verde è conferita al gelificante dai sali, resi solubili dalla soluzione.



fig. 13 integrazione con oro a conchiglia



fig. 14 placchetta raffigurante San Pietro durante la pulitura

tura degli smalti e delle placchette è stata condotta al microscopio, rimuovendo i solfuri con saliva artificiale e una soluzione al 50% di acetone e 50% di cicloesano. (figg. 14 e 15). In questa fase è stata riscontrata la presenza di una patina scura di colore grigio-blu, la quale, dopo l'esecuzione di un limitato campionamento sulla placchetta raffigurante la santa martire, e le successive indagini con spettroscopia a infrarossi a trasformata di Fourier (FT-IR), è stata individuata come un composto di olio di lino cotto e solfato di rame. Questo risultato è compatibile con la stesura di un colore blu (utilizzato probabilmente per integrare e simulare gli smalti andati perduti), eseguita durante precedenti interventi e non coerente con i materiali e le tecniche di realizzazione originaria. Si è proceduto pertanto alla sua rimozione.

Dopo il procedimento di pulitura, le superfici argentee sono state protette con vernice Zapon®, per evitare una nuova solfurazione (vedi foto di copertina), mentre l'interno del piede, in rame non dorato, è stato protetto con la vernice Soter®, composta di una miscela di cere protettive.

La pulitura dei chiodi, coadiuvata dall'osservazione sotto stereo microscopio, ha portato all'individuazione di altri residui di smalto traslucido, che hanno fatto ipotizzare la loro colorazione originaria, ricostruita mediante un programma di grafica (fig. 16).



fig. 15 le placchette durante la pulitura



fig. 16 ipotetica colorazione originaria degli smalti traslucidi

1 Referenze Archivio OPD: GR 12888

2 C. Innocenti, *Smontaggio*, in *Ori, argento, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure.*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 30 settembre 2007 – 8 gennaio 2008, Mandragora, Firenze, 2007, pp. 16-18.

Manifattura dell'Italia Centrale

Calice, fine XV – inizi XVI secolo

Rame fuso, sbalzato, cesellato e dorato; argento smaltato (chiodi), argento dorato (coppa);
altezza cm 32,5
n. inv. 52A



Il calice dopo il restauro eseguito dalla Scuola di Alta Formazione dell'OPD

Scheda storico critica

di *Diletta Corsini*



fig. 1 il calice prima del restauro.

Il calice è impostato su un piede mistilineo con gradino modanato, diviso in sei campi da motivi vegetali e da palmette appena sbalzate su fondo puntinato. Il piede è raccordato al fusto da un nodo esagonale percorso, anch'esso, da modanature. Il nodo principale, globoso e schiacciato ai poli, è ornato da foglie d'acanto in rilievo e da cinque chiodi rotondi - con lacerti di smalto azzurro - raffiguranti alternativamente il Cristo in Pietà e un emblema religioso (una croce formata da grosse perle e circondata da un giro di perle più piccole e nastri: forse un rosario?). Nel sesto chiodo è incastonata una placchetta in rame, tanto consunta da risultare illeggibile. Una corolla di foglie d'acanto sostiene la coppa, alquanto svasata e capiente.

Pur appartenendo a una tipologia ancora quattrocentesca, di ascendenza gotica, il calice parla un linguaggio ormai pienamente rinascimentale. Eleganti racemi a candelabra analoghi a quelli che decorano il piede di questo vaso si ritrovano di frequente nelle oreficerie sacre italiane fra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo: ad esempio fra gli ornati di un calice conservato nel museo Stibbert (inv. 3682) databile al tardo XVsec., nel reliquiario di San Giovanni Gualberto opera del Sogliani (1500), in quello di Santa Verdiana a Castelfiorentino (1506) e, ancora, su quello di Sant'Antonio Abate opera di Antonio di Salvi (1514).

Un bollino di carta incollato sul fondo del piede certifica che il calice fu acquistato presso la Galleria Sangiorgi di Roma. Pertanto neanche questo calice può essere identificato con il "Calice del quattrocento con smalti e decorazioni a sbalzo. Scuola umbra. Comprato da Cesare Sisi nel 1950 per lire ventimila" citato nell'*Inventario dei mobili e degli oggetti di casa* redatto nel novembre 1956.

La fattura assai corsiva delle placchette del nodo, di qualità molto inferiore a quella complessiva dell'oggetto, fa immaginare che il bel calice sia stato frettolosamente reintegrato, in epoca imprecisata, con bolli a stampo smaltati a freddo per sopperire alla perdita dei chiodi originali.

Bibliografia

Scheda OA 09/00290870, compilata da L. Bencini (1989)

Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 29 n. 321

Il restauro del calice n. inv. 52A

di Martina Fontana, Cinzia Ortolani e Arianna Vecchierelli



fig. 2 foto al microscopio ottico di un frammento di doratura ad amalgama di mercurio localizzato nel sottocoppa. È evidente la caratteristica consistenza “spugnosa” dell’oro, causata dall’evaporazione del mercurio dopo il suo riscaldamento, localizzata in un sottosquadro, non lavorato a brunitura.



fig. 3 un particolare della struttura interna terminante in linguette di metallo saldate al piede.



fig. 4 la corrosione del rame dorato.

Tecnica di realizzazione del manufatto.

L’opera è costituita da un calice su piede mistilineo in rame dorato e argento, con doratura applicata mediante la tecnica ad amalgama di mercurio (fig. 2). Il piede mistilineo ha uno scalino con modanature rettilinee. La decorazione presenta motivi vegetali a sbalzo e cesello con foglie, palmette e girali, fiori a quattro o cinque petali e altri motivi fitomorfi su fondo *sablé*.

Il gradino del piede e la base sono saldati tra loro con lega d’argento. Tra il piede e il fusto è presente un raccordo esagonale a modanature che riprende i motivi precedenti del gradino. Il nodo centrale, a cipolla, presenta sei chiodi stampigliati, dei quali cinque in argento e il sesto, molto consunto, in rame, dal disegno ormai illeggibile. I chiodi in argento presentano, alternativamente, la raffigurazione di *Cristo in Pietà* e uno stemma o emblema religioso a forma di croce, inserito in una cornice circolare perlinata. L’osservazione al microscopio ottico evidenzia la presenza di alcuni frammenti di smalto di colore verde su uno dei chiodi con il *Cristo in Pietà*. Le lamine dei chiodi sono inserite sul nodo mediante castone a notte. Le parti superiore e inferiore del nodo sono decorate da foglie d’acanto su fondo *sablé*.

Il dado apicale del fusto è decorato da lamina incisa a motivo floreale. Il sottocoppa, a margine libero, è costituito da foglie d’acanto in rame dorato. La coppa, in argento dorato, è stata realizzata per battitura a martello e lavorata al tornio. Le parti sopradescritte sono assemblate attraverso il tubo in rame, a sezione esagonale, inserito nel fusto e fermato con linguette ripiegate nella parte interna e saldate (fig. 3).

Stato di Conservazione e intervento di restauro.

Una diffusa corrosione chimica del metallo determinava uno stato di conservazione precario!; inoltre, in seguito a tale valutazione, si è deciso, al fine di evitare al manufatto un inutile e potenzialmente dannoso stress meccanico, di escluderne lo smontaggio. Infatti, anche in questo calice, il supporto che assembla i singoli elementi costitutivi, si blocca all’interno del piede con alcune linguette di rame, segnate chiaramente da tensioni di tipo meccanico, risultante dall’azione ripetuta della loro apertura e chiusura. La metodologia applicata alle fasi di restauro ha previsto, in assenza di smontaggio, la diversificazione della pulitura attraverso l’impiego localizzato di solventi e chelanti supportati da gel rigido.

La superficie infatti appariva coperta da prodotti oleo-cerosi palesemente alterati e da depositi polverulenti diffusi. All’esterno e com-



fig. 5 la corrosione del rame nella parte interna del piede.

fig. 6 lo spettro FT-IR (spettroscopia IR a trasformata di Fourier) dei prodotti di corrosione del rame.

plessivamente in tutte le parti aggettanti, la doratura è ormai lacunosa, lasciando affiorato il rame ossidato. Vistose corrosioni chimiche erano presenti su tutta la superficie (fig. 4) e in particolare nella parte interna del piede e della coppa (fig. 5). I precedenti interventi di manutenzione sono probabilmente responsabili della manifestazione di efflorescenze saline compatte, di colore verde, nella parte interna del piede, le quali, reagendo con una cera protettiva, hanno dato luogo ad un particolare fenomeno corrosivo² (fig. 6).

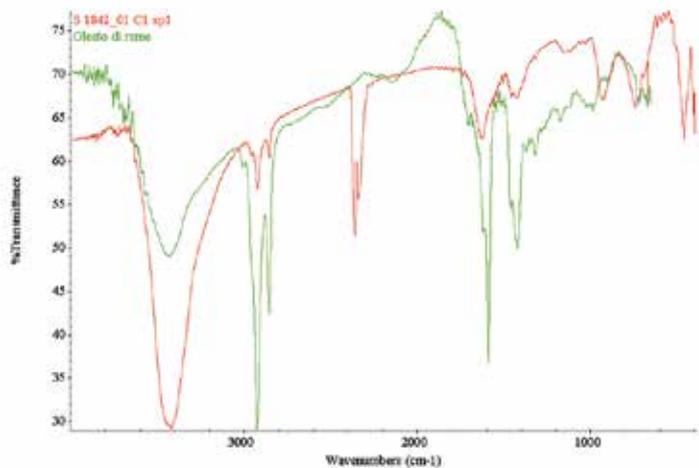


fig. 7 risultati delle prove di pulitura dei prodotti oleo-cerosi.



fig. 8 una fase della rimozione meccanica dei prodotti di corrosione del rame mediante l'ausilio di una punta metallica.

Nella coppa la doratura appariva lacunosa e sollevata, lasciando in evidenza la solfurazione dell'argento. Le lamine d'argento dei chiodi probabilmente sono state inserite in un momento successivo all'originaria creazione del calice³. Nello studio preliminare all'intervento, apparivano evidenti solfurazioni e deformazioni meccaniche. Ciascun castone dei chiodi aveva irregolarità e lacune nei bordi, mentre alcune lamine risultavano mobili. La coppa presenta una deformazione causata da un urto accidentale.

Si sono disposte alcune prove di sgrassaggio verificando i principali solventi chimici al fine di rimuovere in maniera efficace lo strato di materiale ceroso (fig. 7). La metodologia messa a punto per la rimozione consiste nell'applicazione di una miscela di cicloesano e acetone in parti uguali.

La pulitura chimica del rame dorato ha comportato l'uso di impacchi localizzati con soluzioni di Sali di Rochelle al 9% e supportante Agar. I prodotti di corrosione più tenaci sono stati trattati con Sali di Rochelle al 30%, a cui si è aggiunta una pulitura meccanica,



fig. 9 la fase della rimozione dei prodotti di corrosione del rame, avvenuta mediante tamponi di cotone idrofilo imbevuti di sostanze chelanti.



fig. 10 particolare della parte interna del piede a metà pulitura.



fig. 11 rimozione della solfurazione della lega saldante.

eseguita al microscopio ottico (figg. 8, 9 e 10). All'applicazione di impacchi con sali di Rochelle è seguito un lavaggio in acqua demineralizzata corrente, al termine del quale il manufatto è stato meticolosamente asciugato.

Le solfurazioni del saldante, utilizzato anche per il gradino del piede, sono state trattate con l'ausilio di un impacco di miscela di Acido etilendiamminotetraacetico (E.D.T.A.) a pH neutro, rimosse meccanicamente mediante l'utilizzo di una punta metallica e pasta micro-abrasiva (figg. 11 e 12). Successivamente si è applicato alcol etilico ed infine una miscela alifatica⁴.

Analogamente al piede, la coppa è stata sottoposta ad immersione in acqua demineralizzata e tensioattivo per asportare i prodotti di corrosione solubili (fig. 13). In seguito è stata immersa in una soluzione di acqua e Sali di Rochelle al 30%, sostanza chelante, in grado di rimuovere i sali di tipo insolubile posti lungo il margine del sottocoppa. I cinque chiodi in argento, previo sgrassaggio, sono stati sottoposti a impacchi con saliva artificiale e miscela alifatica, mentre le solfurazioni più tenaci sono state rimosse mediante applicazione localizzate di pasta abrasiva (fig. 14).

Il chiodo in rame, caratterizzato da deposito di materiale di colore nero e di consistenza bituminosa, è stato trattato con n-metilpirrolidone, applicato a tampone, risciacquato con alcol etilico e miscela alifatica. La lamina, che presentava una vistosa deformazione ed era precariamente inserita nel proprio castone, è stata rimossa dal suo alloggiamento. Dopo aver ritrovato la forma originaria, mediante l'utilizzo di strumentazione idonea alla delicata operazione di modellazione, è stato ricreato un supporto interno in resina acrilica, sul quale è stata sovrapposta la lamina (fig. 15).

Ultimata la pulitura, è stato applicato un protettivo, necessario a ritardare gli effetti delle alterazioni provocate dalla situazione ambientale nel corso del tempo. La diversa natura dei materiali costitutivi dell'opera, rame e argento, ha richiesto specifici trattamenti delle superfici.

Il rame interno alla base è stato verniciato con cera microcristallina Soter. La restante superficie di rame dorato, invece, è stata protetta mediante applicazione di cera microcristallina Multiwax, e così anche la placca del chiodo in rame.

Alla coppa in argento e ai tre chiodi è stata applicata la vernice protettiva alla nitrocellulosa Zapon, diluita al 30% con diluente alla nitro.



fig. 12 particolare del piede a metà pulitura.



fig. 13 particolare dell'interno del calice prima e dopo la pulitura.



fig. 14 particolare di un chiodo a metà pulitura.



fig. 15 alcune fasi del reinserimento della lamina nel castone, dotato di un nuovo supporto interno.

1 Referenze Archivio OPD: GR 12887

2 Le indagini diagnostiche condotte presso il Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure, mediante spettrofotometria FT-IR e microscopio elettronico a scansione SEM/EDS hanno rilevato la presenza di idrossicloruri di zinco. Lo zinco veniva addizionato ai disossidanti.

3 D. Corsini, *Siviero Collezionista del Sacro*, catalogo della mostra, 29 gennaio-25 aprile 2011, Firenze, Museo Casa Siviero, Centro stampa Giunta Regionale Toscana, Firenze, 2011, p.22.

4 Miscela alifatica, composta da alcol etilico, acetone e acqua deionizzata in parti variabili.

Manifattura toscana (?)

Calice, inizi XVI secolo

Rame inciso, sbalzato e dorato; argento niellato (placchette);
argento tornito e parzialmente dorato (coppa); altezza cm 20,5

n. inv. 55A



Il calice dopo il restauro eseguito dalla Scuola di Alta Formazione dell'OPD

Scheda storico critica

di *Diletta Corsini*

fig. 1 l'immagine mostra, con forte ingrandimento, i sali di corrosione del rame presenti sul piede del manufatto



fig. 2 alcuni dei sali di corrosione del rame situati all'interno del sottocoppa.

Il calice in rame dorato è sostenuto da un piede mistilineo impostato su gradino orlato. Il fusto, esagonale, è interrotto da due nodi: quello di raccordo ha sei facce e quello principale - che funge da presa per il celebrante - ha forma di cipolla. La grande coppa in argento, svasata e lievemente danneggiata da un'antica rottura sul labbro, è quella originale ed è alloggiata in una semplice corolla. Se il fusto e la sottocoppa mostrano gli abituali decori vegetali incisi, il piede e il nodo accolgono un'elegante decorazione di palmette a sbalzo su fondo granito, arricchita da clipei in argento niellato. I tre nielli della base, incastonati in corone d'alloro con nastri, raffigurano l'Angelo Annunziante, la Vergine Annunziata e il Cristo in Pietà; quelli nei chiodi del nodo, invece, ospitano le immagini di San Giovanni Battista e dell'Agnus Dei - l'agnello con lo stendardo crociato simbolo di Gesù Cristo nel suo duplice aspetto di vittima sacrificale e di vincitore del male - intervallate da rosette. I nielli sono di una qualità molto alta, soprattutto quelli incastonati sul nodo: l'artista che li ha incisi si è curato di annotare i più minuti particolari delle figure e persino di variare l'atteggiamento della testa dell'agnello nelle due placchette con soggetto identico. Nel campo ridotto in cui ha lavorato, l'orafo è riuscito a raffigurare un San Giovanni Battista in piedi (fino alle ginocchia): la posa del santo, in forte contrapposto, rimanda alle esperienze figurative del primo Manierismo toscano.

I nielli del piede, che sembrano realizzati da una mano dal tratto meno morbido e più legata all'iconografia tardoquattrocentesca, parrebbero invece eseguiti da un artista di origine lombarda. Ciò non toglie che il vaso possa essere stato realizzato altrove, magari in



fig. 3a e 3b – le tracce di solforazione dell'argento sulla coppa prima della loro rimozione.



fig.4 un grumo di saldante al piombo, usato in precedenti interventi di manutenzione.

Toscana o nell'Italia centrale – come suggerisce l'armoniosa proporzione delle parti – in quanto gli artisti specializzati in tecniche particolari collaboravano spesso alla realizzazione di arredi prodotti da botteghe situate anche in luoghi lontani.

Il programma iconografico del vaso potrebbe indicare una committenza legata a Firenze, città posta sotto il patronato del Battista e nella quale la festività liturgica dell'Annunciazione, fino al 1750, segnava l'inizio dell'anno civile; ma potrebbe rimandare anche a una corporazione o una compagnia mercantile. Questo perché l'Agnus Dei - presente per ben due volte e peraltro perfettamente intonato alle altre raffigurazioni e alla funzione eucaristica del calice¹ - sembra aggiungere al valore di effigie sacra quello di stemma. L'agnello non è infatti coricato sul Libro dai sette sigilli (Apocalisse 5,1-14) o araldicamente "passante" su prato verde - come di consueto - ma riposa invece su un "torsello ammagliato", il fardello legato da una corda nel quale i mercanti usavano imballare e spedire le pezze di lana. Il torsello, a sua volta, appare poggiato su un piano roccioso. Questa curiosa variante iconografica del simbolo cristiano potrebbe raffigurare l'insegna innalzata da una qualche istituzione pubblica – non necessariamente fiorentina - legata al commercio della lana o dei velli di pecora.

Un'altra ipotesi, tutta da verificare, vede il particolare Agnus Dei inciso su questo calice come una forma antica o locale dello stemma degli Umiliati (che innalzavano nelle loro arme l'agnello pasquale tenente il *vexillum ecclesiae*), un ordine religioso specializzato nella lavorazione della lana che aveva fondato fiorenti manifatture tessili accumulando ingenti guadagni.

1 con le parole "Agnus Dei", derivate dalla proclamazione di Giovanni Battista riportata dal Vangelo (Giovanni 1,29), inizia infatti la litania pronunciata durante la messa nei riti della frazione del pane e dell'immistione, quando una porzione dell'ostia viene posta nel calice.

Bibliografia:

scheda OA 00290871 compilata da L. Bencini (1989)

Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 29 n. 324

Il restauro del calice n. inv. 55A

di Stefano Casu, Martina Fontana e Cinzia Ortolani



fig. 5 una delle fasi dello smontaggio della coppa dal fusto.



fig. 6 il distacco dell'etichetta è avvenuto con l'ausilio dello stereomicroscopio.



fig. 7 una delle fasi della pulizia selettiva della superficie esterna del piede.

Tecnica di realizzazione dell'opera

Il calice è realizzato in parte da rame inciso, sbalzato, dorato e in parte da argento niellato, tornito e parzialmente dorato. Presenta un piede mistilineo su gradino, decorato con modanature, al cui centro si trovano tre medaglioni, contornati da un motivo floreale. La superficie è decorata a sbalzo e cesello con motivi fitomorfi, costituiti da foglie, corone e elementi zoomorfi; lo sfondo, realizzato a cesello, è ornato a *sablé*. I tre medaglioni, in argento niellato, rappresentano le immagini del *Cristo deposto*, di un *Angelo annunciante* e della *Vergine annunciata*. Nella parte interna del piede è visibile la saldatura che lo unisce alle linguette del fusto, a sezione esagonale, che si innesta col piede tramite un elemento di connessione a disco, modanato nel perimetro, con annessa inferiormente una merlatura decorata ad ovali e, sull'orlo superiore, una merlatura semplice. Sotto il piede, si trovava un contrassegno circolare appartenente ad una galleria d'arte romana.

Il fusto termina con un dado a sezione esagonale, inciso con decorazioni floreali. Il nodo a cipolla è realizzato a sbalzo e cesello e decorato con motivi fitomorfi su sfondo lavorato a *sablé*. Lungo l'asse mediano si trovano disposti sei chiodi in argento niellato, raffiguranti il *San Giovanni Battista*, due *Agnus Dei* e tre fiori. Il nodo è rifinito nella parte superiore e inferiore da due merlature semplici. Sopra al nodo è presente un altro dado, sempre a sezione esagonale, inciso analogamente a quello inferiore. La coppa, in argento dorato, lavorata al tornio e leggermente svasata, presenta un sottocoppa a profilo libero mistilineo, inciso con decorazione di tipo fitomorfo.

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'intervento di restauro¹ è consistito principalmente nella pulitura della superficie metallica e dei nielli. L'opacimento di quest'ultimi rendeva infatti difficile la lettura dei dati iconografici, mentre l'accumulo di sporcizia e l'alterazione di svariati prodotti stesi in superficie aveva favorito una corrosione, localizzata e dannosa per la corretta conservazione, sulla matrice metallica del calice.

L'assetto strutturale del calice è buono. Sono tuttavia visibili i segni lasciati dal tempo, riferibili all'uso liturgico e ad altri interventi di manutenzione e di restauro. Difatti la superficie dorata è parzialmente consumata nelle zone di maggiore aggetto, svelando il rame sottostante, ben patinato. È inoltre diffuso un generale deposito pulverulento di origine ambientale e atmosferica, localizzato particolarmente nella decorazione a *sablé* e tra le linee dello sbalzo. Sono ben evidenti e diffusi i prodotti di corrosione a carico del rame, localizzati in special modo sopra al fusto, tra le zone di connessione degli elementi che lo costituiscono (figg. 1 e 2).



fig. 8 pulitura con Sali di Rochelle addensati con Agar Agar



fig. 9 pulitura del sottocoppa nei Sali di Rochelle



fig. 10 la parte inferiore della coppa, come si presentava al momento dello smontaggio. Sono ben visibili l'intervento di saldatura a stagno e le tracce del disossidante che hanno provocato la corrosione del metallo e la sua solfurazione.

I medaglioni del piede, realizzati con la tecnica del niello su lastra in argento, presentano una lieve solfurazione che, tuttavia, non ne impedisce la lettura. Viceversa, i chiodi appartenenti al nodo sono maggiormente aggrediti dal solfuro d'argento, rendendo in questo modo la lettura delle immagini più difficoltosa. Anche la coppa risulta solfurata nella zona priva di doratura (fig. 3), oltre ad avere tracce di saldante e concrezioni superficiali, quest'ultime derivanti probabilmente da residui alterati di una verniciatura più recente. Sull'orlo si trovano inoltre alcune fratture della lamina, di cui una, rilevante, chiusa in modo inidoneo con una saldatura a stagno.

L'interno del piede, in rame, è diffusamente e localmente interessato da prodotti di corrosione verdi, residui biancastri di origine cerosa e da concrezioni di colore grigio molto annerite, riferibili a residui del saldante utilizzato per la brasatura della modanatura. Dentro il corpo del fusto è ben visibile sul fondo la vite che congiunge la coppa al calice. Dopo un esame approfondito, il giunto filettato appare realizzato con una tecnologia relativamente recente, testimoniata dalle dimensioni della distanza fra i giri della filettatura. Probabilmente, in un momento storico non documentato, e a causa di una rottura, il manufatto è stato assemblato tramite saldature a stagno e il giunto è stato filettato. Per questo motivo possiamo inquadrare l'intervento non più tardi degli ultimi due secoli. Questo intervento di riparazione, insieme alla consunzione dovuta all'uso, agli urti accidentali e ai processi di alterazione chimica del metallo, può essere inserito tra le cause del degrado del manufatto.

Dopo lo studio preliminare dello stato di conservazione e la documentazione fotografica precedente l'intervento, è stato effettuato lo smontaggio della coppa, ruotando le due parti in senso opposto e con la massima attenzione a non deformare ulteriormente la lamina, già pesantemente danneggiata. Lo smontaggio ha permesso di scoprire l'esistenza della già citata vite moderna, insieme alle tracce del saldante (fig. 4) collocate sul foro del sottocoppa e il nuovo alloggiamento della vite sul dado esagonale (fig. 5).

Prima di effettuare la pulitura sono state rimosse le targhette, delle quali, quella più piccola ed antica, era anche la più tenace. L'operazione è stata condotta al microscopio (fig. 7), avendo cura di conservare entrambe le etichette in apposite bustine.

La fase dello sgrassaggio preliminare, necessaria alla rimozione delle sostanze di natura oleo resinosa e cerosa, è stata condotta inizialmente sul piede in maniera selettiva, con l'ausilio del pennello e del tampone, in due fasi distinte, caratterizzate dall'impiego di miscele di solventi e tensioattivi. Il successivo risciacquo in acqua demineralizzata ha poi concluso l'operazione, realizzata facendo attenzione a non intervenire sui medaglioni in ar-



figg. 11, 12 e 13 uno dei chiodi appartenenti al nodo del calice, prima, durante e dopo la pulitura.

gento niellato (fig. 9). Per la rimozione dei prodotti di corrosione, presenti soprattutto in prossimità dei rifacimenti e delle fratture della lamina, è stata utilizzata una soluzione di Sali di Rochelle al 9% supportata da *Agar* (fig. 10). La consistenza della gelatina e il limitato potere bagnante del supportante sono stati utili per effettuare impacchi localizzati sulla sola area interessata dai prodotti di corrosione. La pulitura dell'esterno del piede è avvenuta utilizzando pennelli e tamponi imbevuti di cicloesano e acetone al 50%, fino alla rimozione dei residui rimasti dopo il primo sgrassaggio, con successiva pulitura a base di una miscela alifatica.

Il fusto, oltre che ad avere le problematiche comuni al resto del manufatto, nelle parti di congiunzione tra i diversi elementi si presentava molto corrosivo dai sali di rame e tracce di stagno, residui di interventi precedenti. È stata quindi condotta la pulitura anche con N-Metilpirrolidone in zone localizzate, soprattutto nelle parti decorate a *sablé*, mentre sul nodo superiore è stato rimosso con un alesatore un grumo di stagno che riempiva le incisioni a motivo floreale. La parte interna del sottocoppa era aggredita dai sali di corrosione del rame; i complessanti utilizzati per la loro rimozione sono stati i Sali di Rochelle e una soluzione di Acido etilendiamminotetraacetico (E.D.T.A.) a pH neutro, supportati da gel *Agar*. Nei punti in cui il gel non è risultato efficace è stata utilizzata una soluzione con Sali di Rochelle al 30%, applicata tramite tampone o pennello (fig. 11) e rimossa con il risciacquo di acqua deionizzata, conclusa poi con un'asciugatura.

Per la rimozione delle diffuse striature di solforazione della coppa è stata usata selettivamente il prodotto in pasta abrasiva Goddards, diluito in acqua deionizzata. La pulitura dei chiodi è stata condotta utilizzando la saliva artificiale, applicata con movimento rotatorio di piccoli tamponi, i residui della quale sono stati poi rimossi con un lavaggio in acqua deionizzata. Le zone maggiormente attaccate dai solfuri sono state trattate con Sodio tiosolfato al 10%, rimosso tramite lavaggi in acqua.

Tra gli interventi meccanici rientra invece l'abbassamento dell'ampia saldatura in prossimità del bordo della coppa, con l'ausilio del bisturi. Successivamente, la parte in corrispondenza del bordo è stata integrata con oro a conchiglia disciolto in fiele di bue.

Al termine delle operazioni di pulitura il calice è stato trattato con una sostanza filmogena superficiale, in modo da proteggerlo dagli attacchi chimici dell'atmosfera ed evitare nuovamente la formazione di sali di corrosione, dannosi per la sua conservazione.

Si è utilizzato il protettivo in maniera selettiva, scegliendo per le parti in rame una cera microcristallina, mentre i chiodi in argento niellato e la coppa sono state protetti con la vernice alla nitrocellulosa Zapon.

Manifattura centro italiana, forse toscana

Pisside a torre, sec. XVI, prima metà

Rame cesellato, imbutito e dorato; pietra dura (pomolo); altezza cm 12
n. inv. 58A



La pisside dopo il restauro eseguito dalla Scuola di Alta Formazione dell'OPD

Scheda storico critica

di *Diletta Corsini*



fig. 1 la pisside, prima del restauro

Il contenitore, di foggia cilindrica, poggia su tre statuette raffiguranti leoni accovacciati. Il coperchio a cono termina con una presa costituita da una sfera in pietra dura variegata, forse un'agata. Rarissimo esempio dell'antica tipologia "a torre" - diffusa fra il XII e il XIII secolo ma a detta dagli inventari ecclesiastici presente nelle chiese toscane fino alla metà del XVI, quando fu definitivamente sostituita dalla forma con fusto e piede – la pisside ospita una decorazione tipicamente cinquecentesca. Nel corpo della scatola, profilato da modanature, sono ricavate otto formelle quadrate con decori vegetali a basso rilievo su fondo granito che ricordano gli ornati dei capitellari: volute fogliacee affrontate, coppie di fiori, palmette e candelabre. Fra questi è presente un motivo araldico, forse un vero e proprio stemma con cinque simboli, di difficile identificazione per l'usura della superficie¹. Il coperchio conico, con chiusura a pressione, è orlato da una cornice di foglie e ospita baccellature incorniciate alternate a motivi fitomorfi simili a quelli sbalzati del corpo. L'accurata doratura interna accerta il ruolo di vaso eucaristico svolto da questa elegante scatolina metallica: è noto infatti che teche della stessa foggia ma senza doratura furono utilizzate per contenere i grani dell'incenso o le ostie da consacrare, conservare il sale per il rito del Battesimo o il balsamo necessario alla confezione del Sacro Crisma. Fra le pochissime pissidi a torre realizzate fra il XV e il XVI secolo giunte ai nostri giorni ricordiamo quella in argento sbalzato a motivi geometrici conservata a Roma, nella chiesa di San Tommaso di Canterbury.

I peducci a foggia di leone, versione meno frequente dei "piedi leonini" attestati su tante cassette-reliquiario rinascimentali, sono documentati a sostegno di una saliera battesimale del Quattrocento conservata nel Museo Civico Medievale di Bologna. Il leone, nell'iconografia profana, raffigura forza e potenza: perciò fu assunto a simbolo stesso di Firenze. Tuttavia, in questo contesto, sembra prevalere il suo significato sacro e il suo legame coi Sacramenti: simbolo di Cristo stesso – descritto nell'Apocalisse come il leone che apre il libro e i suoi sette sigilli – il leone è attributo della Fortezza, la Virtù che assicura la capacità di resistere alle avversità, sopportare le fatiche, perseverare nel cammino di perfezione senza lasciarsi vincere dalla pigrizia, dalla viltà, dalla paura.

È assai probabile che questo vaso sia quello che nell'*Inventario* di casa del 1956 è indicato come un' "ostiera romanica con tre leoncini per piedi" acquistata nel 1945 dall'antiquario fiorentino Bruscoli "per lire cinquemila". Sempre secondo il suddetto documento manoscritto il contenitore era esposto nel salotto d'ingresso.



1 Potrebbe trattarsi di uno stemma con le cinque piaghe di Cristo (cinque tagli a mezzaluna, grondanti gocce di sangue), tipici dell' araldica francescana ma non solo.

fig. 2 interno del coperchio e lato inferiore del contenitore, prima del restauro.

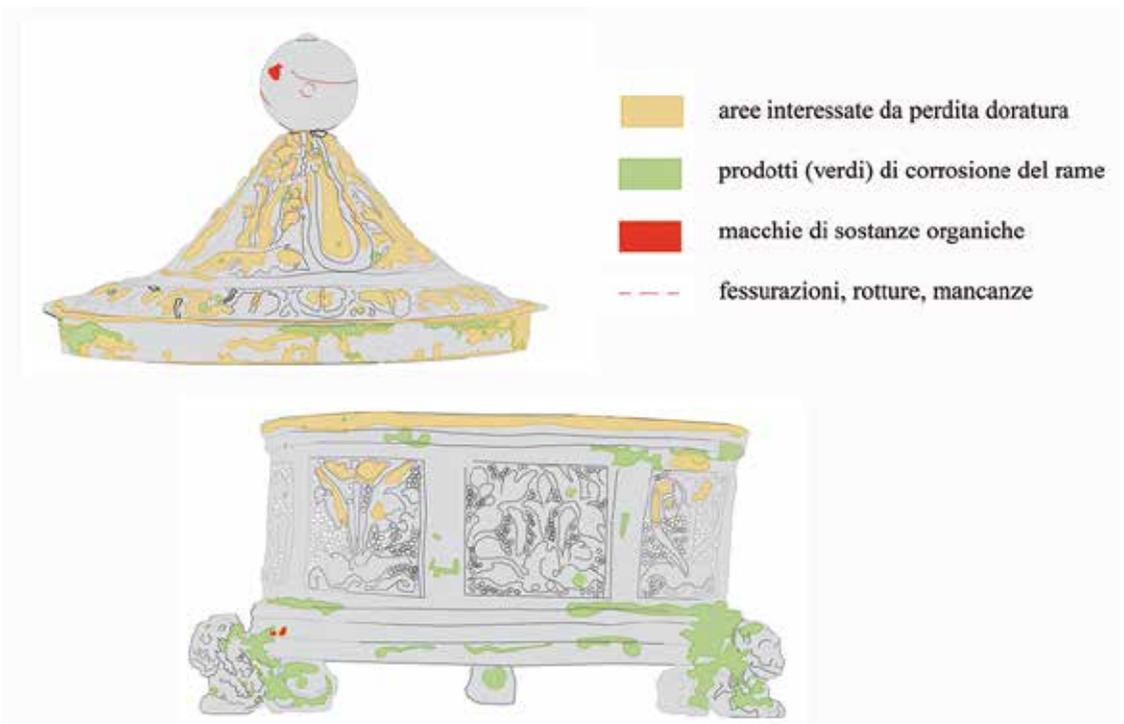


fig. 3 ricostruzione grafica mediante la mappatura, riferita al degrado del manufatto.

Bibliografia:

Inventario dei mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Firenze. Lungarno Serristori. Novembre 1956, ms. conservato a Casa Siviero.

Scheda OA. 09/00290905 compilata da L. Bencini (1989)

Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 29 n. 327

Il restauro della pisside a torre

di Maria Baruffetti, Martina Fontana e Cinzia Ortolani



fig. 4 particolare dell'interno del contenitore: sono visibili le lacune della doratura.



fig. 5 un particolare della pietra apicale in onice.



fig. 6 particolari dei prodotti superficiali di corrosione del rame.

Tecnica di realizzazione del manufatto.

La pisside, a torre, è stata realizzata principalmente in lamina di rame. La parete laterale è saldata alla base circolare mediante brasatura forte con saldante all'argento; il coperchio è stato ottenuto mediante l'imbuttitura della lastra su un modello e successivamente lavorato a freddo con ceselli. La doratura è stata applicata successivamente al montaggio delle singole parti componenti il manufatto. La base è circolare, liscia, poggiante su tre piedini a forma di leoncino, in rame fuso e dorato. La parte inferiore del contenitore presenta una fascia modanata; le pareti in lamina, invece, una fascia scandita da otto cartelle, ciascuna contenente un decoro fitomorfo a sbalzo, affiorante da un fondo ad effetto *sablé* ottenuto mediante cesellatura. Tra i decori fitomorfi delle metope è presente uno stemma araldico; la sagoma del blasone è alla francese, con cantoni a punta rivoltata verso l'esterno. Sullo stemma si notano cinque simboli, non identificati, tracciati con cesello a punta.

Il coperchio ha forma conica svasata; la decorazione si suddivide in due registri: l'inferiore con fascia a foglie sbalzate, mentre la punta ha un ornamento fitomorfo a sbalzo quadripartito, ovvero intervallato da baccellature a goccia.

Il coperchio termina con un bocciolo apicale in pietra agata. I punti di saldatura a stagno, eseguiti in un intervento di manutenzione successivo, sono invece visibili all'interno della punta, a fermare l'aculeo del chiodo inserito per l'assemblaggio della pietra ed a sigillare alcuni fori: uno situato sulla lamina della base, un altro lungo la fascetta che funge da dentello per la chiusura della pisside, ed un ultimo sopra una cartella della fascia perimetrale del contenitore (figg.1 e 2).

Stato di conservazione e intervento di restauro.

L'intervento¹ è stato condotto tenendo conto delle problematiche conservative principali del manufatto: la corrosione del metallo in corrispondenza delle lacune nella doratura ed i pesanti interventi del restauro precedente. Per tale motivo, sull'opera è stata effettuata la sola pulitura, al fine di rimuovere efflorescenze di sali di rame e depositi di altra natura, nocivi alla conservazione.

Come evidenziato nella mappatura del degrado (fig. 3), le aree delineate in verde si riferiscono ai prodotti di corrosione del rame, quelle in ocra indicano le percentuali di perdita della doratura originaria, in giallo sono segnalate le sostanze organiche, mentre la linea rossa individua le fessurazioni, le rotture o le lacune sull'oggetto.



fig. 7 una delle fasi di pulitura, eseguita sulla parte inferiore del contenitore, con l'applicazione di una sostanza chelante, supportata dal gel rigido Agar.



fig. 8 all'interno del coperchio è stato individuato il punto da indagare mediante la spettrometria a raggi x.



fig. 9 interno del coperchio prima e durante la pulitura.

La pisside si presentava in buono stato di conservazione, priva di evidenti problemi di stabilità o di integrità delle parti. Tuttavia, la superficie del metallo, al di sotto di depositi di polveri più o meno coerenti e di natura cerosa, rivelava lievi abrasioni, piccole fessurazioni localizzate e perdite per consunzione della doratura, problemi probabilmente conseguenti all'uso della suppellettile sacra (fig. 4).

La pietra apicale mostrava fessurazioni e piccole mancanze, dovute verosimilmente ad urti accidentali, ma per la lacuna di forma circolare si è avanzata l'ipotesi di un tentativo di foratura non portato a termine. La tipologia del foro confermerebbe infatti una lavorazione con strumenti da traforo (fig. 5).

Laddove affiora la superficie del rame, si individuano le lacune nella doratura, finitura originaria del manufatto. In quelle zone si sono manifestati fenomeni di alterazione legati alla presenza dei prodotti di corrosione del metallo non dorato. Difatti, sia localmente, in vari punti dell'oggetto, a partire dai tre piedi di fusione (fig. 6) sia al di sotto della base del contenitore, si trovavano svariati sali di rame di colore verde più o meno chiaro (probabilmente carbonati di rame) e piccole efflorescenze rossastre (ossidi di rame).

All'interno del contenitore, una diffusa efflorescenza bianco verdastro denotava una maggiore concentrazione del prodotto di corrosione lungo la linea di saldatura (figg. 4 e 6). La pisside era inoltre caratterizzata da un degrado di tipo antropico: saldature a stagno al di sotto della base, sul coperchio e nella fascia con decoro a sbalzo (fig. 5) e, all'interno del coperchio, una rilevante doratura, che occultava la superficie originaria e le eccedenze di stagno (fig. 2). Lo stesso bocciolo in onice era inoltre diffusamente maculato da un materiale organico invecchiato, avente una colorazione giallo aranciata.

Le operazioni di pulitura del contenitore hanno visto l'impiego di solventi a bassa tossicità, individuati dopo aver testato la loro efficacia tramite una serie di prove circoscritte. La tipologia di opera e le sue dimensioni hanno permesso l'immersione pressoché completa in una bacinella contenente cicloesano ed acetone in miscela 1:1. La pulitura più approfondita è stata condotta in maniera localizzata. Per il trattamento delle aree interessate dai prodotti di corrosione, si è pensato di adottare un complessante in grado di favorire la rimozione chimica dei sali metallici. La scelta del complessante è ricaduta sui sali di Rochelle e su soluzioni di Acido etilendiamminotetraacetico (E.D.T.A.) a pH neutro, applicati in gel rigido di Agar (fig. 7).

Per quanto riguarda il coperchio della pisside sono state necessarie alcune analisi aggiuntive, mirate all'individuazione più precisa



fig.10 la saldatura a stagno, applicata in un precedente intervento, è stata parzialmente rimossa meccanicamente, durante il nostro restauro, con l'ausilio di un micromotore e il bisturi.

fig. 11 gli elementi rilevati sono stati oro, mercurio, rame e zinco. La presenza di quest'ultimo farebbe supporre un composto ottenuto con la miscela di polveri di ottone (lega di rame e zinco) ed un legante.



fig.12 dopo l'abbassamento del grumo di stagno, l'intervento di integrazione tramite il ritocco pittorico, ha permesso di rendere meno visibile la saldatura.



fig.13 il contenitore e l'interno del coperchio a restauro ultimato.

della natura della doratura, in modo da indirizzare la scelta metodologica per la pulitura di questa area.

Le dorature a conchiglia presenti in tali zone, non originarie ma storicizzate, presentavano infatti problemi conservativi, dovuti alla presenza dei prodotti di corrosione interfacciati tra doratura e rame sottostante. La rimozione dell'oro applicato a conchiglia è stata ritenuta pertanto necessaria per condurre una pulitura più efficace.

Una condizione differente caratterizzava invece le ridipinture all'interno del coperchio. L'analisi mediante lo spettrometro a raggi X fluorescente (XRF) su una piccola area dell'interno del coperchio (fig. 8) ha consentito di stabilirne la composizione, confermando l'ipotesi che la ridipintura sia stata eseguita con *porporina*, una sorta di surrogato a buon mercato dell'oro a conchiglia. La conferma della sua presenza ha conferito meno vincoli alla rimozione della stessa, resasi necessaria per la conservazione dell'opera. La pulitura del coperchio, pertanto, dopo una serie di test di pulitura, si è indirizzata verso un bagno di sgrassaggio con cicloesano ed acetone, opportuno alla rimozione del ritocco. Si è poi effettuato un lavaggio in acqua, caricandola con una goccia di tensioattivo, per passare infine alla pulitura localizzata (fig. 11).

	Ca	Fe	Cu	Zn	Au	Hg	Pb
punto 1	7.9	15.41	1963.9	104.6	428.9	81.3	3.1

Le aree maggiormente interessate dalle efflorescenze saline erano concentrate nelle zone saldate, soprattutto le fasce della chiusura. Anche qui comunque la rimozione dei prodotti di corrosione è avvenuta mediante l'impiego dei complessanti supportati dai gel rigidi. Le fasi successive del restauro sono state la rimozione parziale delle eccedenze di stagno (fig. 9) ed il successivo adeguamento cromatico alle adiacenti superfici dorate (fig.10).

Il ritocco pittorico eseguito sopra la superficie scoperta dello stagno, di colore bianco argenteo, è stato effettuato con oro a conchiglia, dopo una preliminare stesura di vernice mastice in butileacetato. Il trattamento di protezione a conclusione dell'intervento di restauro è stato differenziato, in virtù delle specifiche peculiarità delle superfici. La cera Soter® è stata utilizzata per le zone che erano maggiormente interessate dalla corrosione del rame e prive dei ritocchi pittorici, mentre le aree dorate sono state protette con Multiwax®, una cera microcristallina (figg.13 e 14).

Manifattura toscana?

Croce-reliquiario processionale, primo quarto del XVI secolo

Argento inciso, sbalzato, stampato, cesellato, niellato;
argento dorato; rame argentato; cristallo di rocca; cm 57 x 42
n. inv. 47A



La croce dopo il restauro eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure

Scheda storico critica

di *Diletta Corsini*



fig. 1 faccia anteriore, prima del restauro

La croce di tipo latino, innalzata su un'asta appiattita, è interamente rivestita di lamine d'argento lavorate e profilata da una cornice modanata in argento dorato. I bracci terminano in formelle quadrilobate mistilinee centrate da clipei che incastonano placchette niellate; all'incrocio delle aste una formella lobata incornicia un *cabochon* di cristallo di rocca che doveva mostrare e proteggere la reliquia. Sedici sferette, anch'esse di cristallo¹, ornano il culmine dei lobi lungo la costola della croce. Il manufatto non ha un *recto* e un *verso*: le due facce sono strutturalmente identiche, se si escludono i Santi raffigurati mezzobusto nelle placchette niellate. L'assenza del Crocifisso fa immaginare che l'oggetto fosse deputato a custodire una reliquia della Vera Croce; siamo quindi forse in presenza di una stauroteca con funzione processionale. Il programma iconografico è di particolare interesse: su una faccia, nella terminazione superiore, incontriamo un pontefice benedicente con triregno e libro in mano; sulla traversa, a sinistra, troviamo la Beata Colomba (sul cartiglio: S. CO/LOM/MA) in abito monastico con libro di preghiere e fiore di giglio, e a destra San Bernardino da Siena, con un libro, che indica il Trigramma di Cristo; nella terminazione in basso Santa Barbara, con palma e libro (sul cartiglio: S. BA/RBA/RA). Sulla faccia opposta, in alto, San Francesco d'Assisi con stimate, croce, libro della Regola e rosario; sulla traversa, a sinistra, Sant'Antonio con un libro in mano indicante la reliquia al centro della croce, mentre a destra è raffigurata Santa Chiara (sul cartiglio S. CHI/A/RA) con il fiore di giglio e le mani giunte in preghiera. In basso, sul montante, Santo Stefano con i consueti attributi: la dalmatica, il libro, la palma, le pietre del martirio e un cartiglio con l'invocazione "DOMINE.IESUS.ACIPE.SPIRITUS.MEU" (Atti, 7-59). I campi interni della croce sono completamente rivestiti da girali di foglie e fiori uscenti da cesti, stilizzati e disposti simmetricamente, eseguiti a stampo. L'asta di sostegno, in metallo dorato, è arricchita da un motivo vegetale a candelabra inciso su fondo granito. La lamina metallica che riveste lo spessore della croce reca anch'essa un motivo fitomorfo, quello delle "foglie gotiche", risolto però come un fregio sinuoso, in uno stile morbido inconsueto per questo tipo di decoro.

Gli otto santi raffigurati sul reliquiario indicano una sicura provenienza reatina della croce e - come già notato da Letizia Bencini - "una committenza in ambito conventuale": Santa Barbara², i cui resti si trovano nella cattedrale di Rieti, è la patrona della città sabina; la terziaria domenicana Colomba da Rieti, vissuta fra il 1467 ed il 1501 e morta a Perugia in odore di santità, fu canonizzata da



fig. 2 faccia posteriore, prima e dopo il restauro



Urbano VIII nel 1627 ma già era venerata fin dai primi anni del Cinquecento nella sua città natale; anche Francesco d'Assisi visse per diversi anni nella valle Santa reatina: i conventi di Poggio Bustone, della Foresta, di Fonte Colombo e di Greccio sono luoghi importanti per la storia del Francescanesimo. Fu su invito del cardinale Ugolino Conti (futuro papa Gregorio IX) che il Poverello si recò a Rieti, dove al seguito di Papa Onorio III c'erano medici in grado di curarlo della malattia agli occhi che lo affliggeva. Per Sant'Antonio da Padova, da oltre seicento anni, esiste a Rieti una fortissima venerazione che si manifesta nella Processione dei Ceri. Anche San Bernardino è caro ai Sabini: egli tenne infatti la sua ultima missione a Rieti nel maggio 1444, appena pochi giorni prima della morte. Le immagini di Santa Chiara e, in particolare, quella del Protomartire suggeriscono però una pista più specifica, indicando il monastero reatino di Santa Chiara come plausibile provenienza della croce³. La chiesa delle clarisse, fondata intorno alla metà del XV secolo presso la casa del cavaliere Angelo Tancredi, compagno di San Francesco, era infatti dedicata in origine a Santo Stefano; un secolo dopo, nel 1566, fu intitolata alla santa assisiense. Il papa raffigurato sul montante potrebbe perciò essere identificato come un pontefice caro all'Ordine Franciscano (Onorio III o Gregorio IX), alla città di Rieti (Silvestro I) o addirittura al monastero stesso (Niccolò IV - il primo papa francescano - o Niccolò V che rispettivamente concessero alle religiose reatine la possibilità di vivere in comune, prima come terziarie e poi come monache)⁴. La scoperta, durante il restauro, di alcune immagini devozionali incise sulle lamine interne della croce forse da allievi argentieri, non aggiunge né toglie valore all'ipotesi avanzata: il *San Francesco che riceve le stimmate* e la *Crocifissione* non solo sono compatibili con l'iconografia francescana del reliquiario⁵, ma anzi la integrano. La croce, che si distingue per la perfezione tecnica della lavorazione, appare di aspetto vagamente toscano (cfr. la croce-reliquiario di Vannuccio Viva da Siena nel Museo Diocesano di Orte) per la struttura semplice ma elegante dei bracci. Anche i nielli potrebbero essere ascrivibili a una bottega toscana del Rinascimento vicina a Baccio Baldini. Tuttavia, l'elegante motivo vegetale diffuso su tutto il corpo della croce, che richiama i girali filigranati della *Cruce Veliterna* (Museo Diocesano di Velletri) appare del tutto estraneo a questo ambiente.

La datazione, che per motivi stilistici potrebbe essere ricondotta entro i primi due decenni del Cinquecento, presenta un termine *post-quem*: il 1501, anno della morte della Beata Colomba, raffigu-



fig. 3 la croce smontata; si noti il tessuto di lana rosso che riveste la struttura lignea



fig. 4 cavità nella struttura lignea nel quale doveva essere custodita la reliquia, e nuovi elementi d'argento per il fissaggio del cristallo sovrastante

rata sul reliquiario già con l'aureola e col titolo di Santa. I cartigli che si avvolgono intorno ai santi ricordano nella foggia quelli dei piatti di Deruta detti "delle Belle Donne", databili alla prima metà del XVI secolo.

Non sappiamo peraltro come e quando questa raffinata stauroteca – finita con probabilità sul mercato antiquario in seguito alle traversie patite dal convento durante la soppressione postunitaria - sia giunta nella Collezione Siviero. Essa non compare infatti nell'“*Inventario dei mobili e degli oggetti di casa*” stilato da Giovanni Siviero, padre del Ministro, nel novembre 1956.

1 Le sferette in quarzo che sottolineano il profilo della croce non avevano solo un significato estetico ma erano legate alla simbologia delle pietre: i lapidari medievali accostavano infatti al cristallo di rocca, puro e limpido, la figura di Cristo, morto innocente sulla croce.

2 La testimonianza resa dalla signora Bini Rizzo alla restauratrice riguardo al medaglione della Santa Barbara che potrebbe esser quello rifatto di sana pianta dal padre durante il restauro degli anni Settanta, eliminerebbe una prova consistente a favore della provenienza reatina. Pare però davvero improbabile un'integrazione “di fantasia” con una santa così poco consueta e peraltro assai raramente associata al novero dei santi francescani.

3 Ringrazio la professoressa Ileana Tozzi per le preziose informazioni fornitemi sull'insediamento delle clarisse di Rieti e per la pazienza dimostrata nel verificare la plausibilità della mia ipotesi iconografica. Da lei sono inoltre venuta a conoscenza che le suore di Santa Chiara avevano una particolare devozione per San Bernardino: prodigatesi nel preparare pasti speciali per l'illustre malato - ospite del vicino convento di San Francesco - ne avevano avuto in cambio a mo' di reliquia il bastone che conservarono a lungo gelosamente.

4 A. Marini, *Le fondazioni francescane femminili nel Lazio nel Duecento*, in *Collectanea Franciscana* 63, 1993, pp. 91-92; vedi anche: F. Palmegiani, *La Cattedrale basilica di Rieti con cenni storici sulle altre chiese della città*, Roma 1926, I. Tozzi, *Il paesaggio religioso della provincia reatina*, Milano-Bari 2006

5 Anche l'uso dell'argento in purezza al posto della più comune lamina dorata appare in linea con il pensiero francescano, improntato sulla povertà e la semplicità.

Bibliografia

Scheda OA 09/211499 compilata da L. Bencini (1989)

Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991, p. 28 n.316

Il restauro della croce astile

di Jennifer Di Fina



fig. 5 una delle sfere di cristallo perimetrali, separata dagli elementi di metallo che la ancorano alla struttura



fig. 6 *cabochon* della faccia posteriore prima del restauro, dove si può vedere la colla invecchiata all'interno della frattura



fig. 7 una delle terminazioni polilobate dei bracci in cui sono visibili le microfusioni sulle lamine stampate

fig. 8 prove di pulitura su una delle lamine dei bracci laterali

L'opera è costituita da una struttura interna lignea, rivestita da una batavia di lana rossa (fig. 3), alla quale si ancorano, tramite numerosi chiodi, le lamine d'argento profilate da una sottile cornice modanata d'argento dorato. Su entrambe le facce, all'incrocio dei bracci, è posizionato un grande *cabochon* di cristallo di rocca, dietro uno dei quali si trova l'alveolo nel quale un tempo doveva essere custodita la reliquia (probabilmente un frammento della vera croce) (fig. 4). A scorrere lungo tutta la fascia perimetrale troviamo 15 sfere di cristallo di rocca, ciascuna bloccata, tra due coppette d'argento a forma di fiore, da grandi chiodi di rame argentato (fig. 5). Le due facce sono strutturalmente identiche, se si escludono l'alloggiamento per la reliquia e i Santi raffigurati mezzobusto nelle placchette niellate: sulla faccia anteriore sono rappresentati *San Francesco d'Assisi*, *Sant'Antonio*, *Santa Chiara* e *Santo Stefano*, mentre sulla faccia posteriore un Pontefice benedicente, la *Beata Colomba*, *San Bernardino da Siena* e *Santa Barbara*.

La stauroteca è giunta nei laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure strutturalmente stabile e per lo più integra in ogni sua parte; irrisorie erano le lacune sulle lamine d'argento e l'unica frattura riscontrata interessava uno dei *cabochon* centrali, già evidentemente consolidato in un intervento precedente (fig. 6). La superficie, invece, appariva fortemente annerita da una compatta solforazione, mentre piccole microfusioni interrompevano in vari punti il motivo fitomorfo che la decora (fig. 7).

La metodologia seguita per l'intervento di restauro¹ è quella ormai consolidata all'interno dell'Opificio, in base alla quale, l'opera, smontata sin dove lo stato conservativo lo ha permesso, è stata successivamente sottoposta ai vari passaggi di pulitura e consolidamento, per poi essere rimontata dopo aver protetto le parti metalliche (figg. 8, 9). Per la rimozione della solforazione si è proceduto con una prima azione chimica, effettuando numerosi bagni in solventi, impiegati singolarmente e in miscele, e successivamente perfezionata meccanicamente a tampone, con l'ausilio di lievi abrasivi dove più tenace e persistente.





fig. 9 due lamine a confronto, prima e dopo la pulitura



fig. 10 *cabochon* della faccia posteriore a fine restauro, dopo il nuovo incollaggio



fig. 11 una delle placche dei bracci laterali dopo lo smontaggio dalla struttura lignea e prima della pulitura, in cui è evidente il divario di tono tra la solforazione di una lamina e quella adiacente

La colla, ormai invecchiata all'interno del cristallo fratturato, è stata rimossa e sostituita con Araldite 2020, una resina epossidica impiegata ormai da anni all'interno dei laboratori di restauro dei materiali ceramici e plastici, per le sue caratteristiche di trasparenze e rifrazione simili a quelle del cristallo (fig. 10).

Il restauro ha costituito inoltre, come spesso accade, una rara e preziosa occasione di studio e approfondimento tecnico-storico dell'opera, permettendoci di provare a dare alcune risposte alle molteplici perplessità, sorte già ad una prima osservazione, sull'originalità di varie componenti costituenti la stauroteca.

Non dimentichiamo, infatti, che è generalmente molto arduo ricostruire le vicende storiche di un manufatto acquistato, come in questo caso e come nella maggior parte delle opere appartenenti alla collezione di Rodolfo Siviero, sul mercato antiquario, dove gli interventi di manutenzione e integrazione, molto frequenti, sono principalmente di carattere imitativo e quindi difficilmente individuabili. Per quanto concerne la Croce Astile, la tenacia e compattezza della solforazione sulle lamine d'argento, e il tono "acciaioso" di alcune di esse, in lieve discordo con il tono più "brunastro" di altre a loro adiacenti (fig. 11), ci hanno subito indotto ad ipotizzare che si potesse trattare, in parte, di una solforazione artificiale, indotta chimicamente o con apporto di calore, con l'intento di antichizzare parti integrate e quindi non originali (fig. 12).

Numerose, nondimeno, sono le anomalie e incongruenze stilistiche riscontrate nell'opera: la fascia perimetrale è formata da segmenti di lamina d'argento sagomata e cesellata, il cui motivo fitomorfo a "foglie gotiche" (fig. 13), non sembrerebbe stilisticamente coerente con il resto della croce, la cui realizzazione, come abbiamo detto, verrebbe fatta risalire alla prima metà del 1500. La stessa osservazione può esser fatta per il motivo vegetale a candelabro, inciso su fondo granito, dell'impugnatura d'argento dorato (fig. 14). Entrambi gli elementi sembrano rispecchiare più un gusto tardo ottocentesco o di inizio Novecento.

Ma in fase di restauro sono emerse altre incoerenze di carattere principalmente tecnico-realizzativo. L'elegante decorazione che ricopre le lamine, ad esempio, raffigurante girali di foglie e fiori uscenti da cesti, che inizialmente sembravano essere sbalzate, si sono in seguito rivelate essere composte da sottili lamine d'argento stampato saldate a spesse placca di base; una costruzione, questa, inconsueta per un manufatto del XVI secolo (fig. 7).

Totalmente imprevedibile e inaspettato è stato tuttavia il ritrovamento, sul retro di ognuna di queste placche d'argento, di curiose incisio-



fig. 12 retro di una lamina d'argento, dove si riconosce una prova di solforazione effettuata a pennello con "fegato di zolfo"



fig. 13 motivo decorativo a "foglie gotiche" della fascia perimetrale



fig. 14 decorazione a "candelabro" su fondo granito, incisa sull'asta di sostegno della Croce

fig. 15 incisioni rilevate sul retro delle lamine dei bracci orizzontali

ni a bulino, eseguite visibilmente da mani diverse, più o meno abili, e raffiguranti girali con foglie d'acanto sui sei bracci corti, e nei due bracci lunghi, in uno *San Francesco che riceve le stigmate* e nell'altro la *Crocifissione con Maddalena ai piedi della croce* (figg. 15, 16 e 17). Alla luce di tutte queste osservazioni, siamo quindi giunti ad ipotizzare che l'opera, oggi completa in ogni sua parte, abbia tuttavia subito almeno un consistente restauro negli anni Settanta, prima di essere stabilmente inserita nella collezione di Casa Siviero. Ricercando tra gli orafi ai quali abitualmente si rivolgeva il collezionista in quegli anni per la revisione e il restauro delle opere da lui acquistate, si è giunti ad identificare, come artefice di tali interventi, il maestro fiorentino Bino Bini. Ipotesi, questa, definitivamente avvalorata dalla testimonianza della figlia Anna Bini Rizzo che gentilmente e con estrema disponibilità ci ha fatto visita presso i laboratori di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure, dove immediatamente ha riconosciuto la Croce come una delle opere restaurate dal padre, quando lei era ancora una sua giovane apprendista. La figlia lo rammenta perfettamente impegnato nel rieseguire un intero medaglione niellato, alcune sottili lamine stampate e i numerosi chiodini in ferro con testa quadrata e argentata che bloccano le componenti metalliche al legno.

Nello specifico la signora Bini Rizzo non ricorda quali e quante siano le parti riproposte, ma pensa di poter riconoscere la mano del padre nel medaglione di fondo della faccia posteriore in cui è rappresentata *Santa Barbara* (fig. 18), e di ricordare che le lamine stampate rifatte fossero alcune di quelle longitudinali (un difetto dello stampo riscontrato su tutte le lamine longitudinali ci indurrebbe però ad affermare, con una certa sicurezza, che la loro realizzazione risalga in realtà al medesimo momento). Anche per quanto riguarda l'annerimento della superficie, Anna Bini confermerebbe che si tratti di una solforazione indotta chimicamente (con fegato di zolfo) (figg. 11, 12), questo giustificherebbe le nette differenze di tono tra le varie lamine e, in particolar modo, il viraggio verso





fig. 16 incisione sul retro del braccio lungo della faccia posteriore, raffigurante la *Crocifissione con Maddalena ai piedi della Croce*



fig. 17 incisione sul retro del braccio lungo della faccia anteriore, raffigurante *San Francesco che riceve le Stigmatate*

fig. 18 medaglione niellato raffigurante *Santa Barbara*, probabile integrazione novecentesca dell'orafa fiorentino Bino Bini

fig. 19 medaglione niellato raffigurante *Sant'Antonio da Padova*

fig. 20 medaglione niellato raffigurante *Santo Stefano*

un nero “bluastro” o, come detto precedentemente, “acciaioso” della superficie metallica. Estremamente interessante e significativo della perizia con cui tali interventi venivano eseguiti, è il fatto, sempre riportato dalla figlia, che l'orafa cercò non solo di adattarsi il più possibile allo stile originario dell'opera, ma che addirittura tentò di riproporre esattamente lo stesso titolo d'argento delle parti originali (particolarità confermata dalle indagini scientifiche che hanno riscontrato solo una lieve differenza di titolo tra le lamine ipoteticamente antiche e quelle rifatte).

La preziosa testimone non condividerebbe tuttavia l'ipotesi secondo la quale la realizzazione delle incisioni a bulino, riscontrate sul retro di tutte e otto le placche longitudinali, risalga a quello stesso intervento. La signora Anna Bini Rizzi, comunque, orafa essa stessa e insegnante presso la Zecca di Roma, si mostrerebbe concorde nel considerare queste incisioni come “prove” di allievi di bottega, seppur incapace, come noi, di delinearne una collocazione temporale. Tuttavia rimangono molte altre anomalie irrisolte, tra cui l'innegabile divario qualitativo e stilistico delle figure incise nei medaglioni³ (figg. 19, 20).

Questo restauro quindi, che da un punto di vista tecnico non è stato oggetto di rilevanti e significativi interventi, ci ha fornito però interessanti informazioni sul restauro antiquariale e sulle dinamiche del collezionismo privato, ambito generalmente distante dalle Opere che affluiscono presso i laboratori dell'Opificio, la cui storia è spesso documentata o comunque nota.

È stato interessante indagare in un mondo affascinante e sconfinato nel quale passione per l'arte, maestranze artigiane e interessi economici si intersecano in un nodo spesso molto complesso da districare.

1 Referenze Archivio OPD: GR 12887

2 C. Innocenti, *Smontaggio, in Ori, argento, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure.*, cat. mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 30 settembre 2007 – 8 gennaio 2008, Mandragora, Firenze, 2007; pp. 16, 18.

3 *Quando ritrovo qualcosa di bello... croci campane e altri oggetti liturgici*, a cura di Diletta Corsini, cat. mostra Museo Casa Siviero, 28 Gennaio – 25 Aprile 2012, p. 39



Arte toscana

Frammento di figura femminile, secolo XVI (prima metà)

terracotta policroma, altezza cm 57

n. inv. 216 Imelde; ex 35 l



La scultura dopo il restauro eseguito da Shirin Afra

Scheda storico critica

di *Dominique Fuchs*



fig. 1 ambito di Giovanni della Robbia, *San Giuseppe*, inizio XVI sec. Firenze Museo Casa Siviero, n. inv. 215 Imelde, ex 35

L'inventario redatto alla morte di Rodolfo Siviero registra questa opera all'interno di un gruppo di "undici frammenti di figure di presepio di terracotta policromata di epoche varie¹". Secondo una nota presentata nel gennaio 1984 da Imelde Siviero, nell'ambito del suo contenzioso con la Regione sulla eredità del fratello, tutte le figure del presepio in terracotta che stavano sul mobile nella stanza affrescata al piano terreno (quindi nella stessa collocazione odierna) erano state comprate "per investimento dal Ministro Siviero nel 1962 circa dall'antiquario Sangiorgi con denaro della sorella²".

Nel 1984 il gruppo fu assegnato a Imelde come parte a lei spettante della eredità e solo due delle undici figure in terracotta, quella femminile ora restaurata ed un'altra raffigurante S. Giuseppe (fig. 1), le uniche che ancora si trovavano all'interno del villino di Lungarno Serristori, furono acquistate dalla Regione Toscana dopo la morte della signorina nel 1999³.

L'attribuzione all'ambito di Giovanni della Robbia per il san Giuseppe, vale anche per la figura femminile che presenta "tuttavia una posa vivace e movimentata" che ne esclude l'identificazione con una figura di *Madonna*⁴.

L'ampio frammento si presenta "dal busto leggermente inarcato sul fianco, mentre piega il braccio sinistro sull'anca e accenna a sollevare il ginocchio sinistro⁵" ed è mancante della testa, del braccio e del piede destro, della gamba e del piede sinistro.

La grazia che emana dal frammento Siviero evoca figure di danzatrici come la Salomè della Danza di Salomè nell'altare d'argento del Battistero di Firenze ad opera di Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni oppure come gli aggraziati angeli (fig. 2) del Crocifisso anch'esso verrocchiesco e di migliore levatura dello stesso altare d'argento. Le ricorrenti figure panneggiate, eteree, raffiguranti angeli sospesi o danzatrici o semplicemente graziose fanciulle si diramavano nella pittura dall'Umbria alla Toscana nelle opere del Botticelli, del Perugino o di Raffaello e di Filippino Lippi come si vede a partire dalla figura disegnata e anche dipinta da Giovanni Santi, padre di Raffaello come la Musa Clio, 1480-90, Royal collection, Windsor Castle, RL 12798 (fig. 3), e la relativa tavola, omonima, 1485-1490, Galleria Corsini, Firenze.

La terracotta presenta anche riferimenti alla pittura coeva nel trattamento delle pieghe delle stoffe, a chiazze, quasi specchianti della maniche delle avambracci, lunghe e corposamente plastiche lungo le gambe. Similitudini sono facilmente riscontrabili in ambito pittorico nelle opere di Andrea del Sarto e nelle declinazioni della sua arte che ne fanno Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo. A



fig. 2 Betto di Francesco Betti, Antonio del Pollaiuolo e Domenico Dei, angeli della croce sull'altare d'argento del Battistero, Firenze Museo dell'opera del Duomo



questi pittori hanno fatto riferimento diretto, traendo ispirazione dalla Madonna delle Arpie, ma anche da Raffaello con la Bella Giardiniera, Luca Della Robbia o dalla Visitazione di Mariotto Albertinelli⁶, Giovanni Della Robbia⁷.

Nel campo della plastica ceramica, il confronto più immediato che si può proporre con l'aggraziata terracotta Siviero è con la Dovizia, piccola figura maiolicata di Giovanni della Robbia, 1520c.⁸ che, insieme ad una statuetta di Giuditta, trae ispirazione⁹ da importanti artisti come Lorenzo Ghiberti, nella Giuditta della Porta del Paradiso, o Verrocchio nella Giuditta oggi a Detroit, Institute of Art (fig. 4), oppure nella Giuditta bronzea di Donatello oggi a Palazzo Vecchio. Tuttavia non mancano tra i possibili modelli disegni di Raffaello (Albertina, Vienna) o dipinti di Botticelli o Mantegna (Galleria degli Uffizi) o ancora un'incisione del British Museum¹⁰. La statuetta della Dovizia, di dimensioni ridotte (cm. 47 con la base), ha come la nostra figura la mano destra poggiata sul fianco all'altezza della vita, mentre diverse varianti delle statuette della Dovizia e della Giuditta hanno il braccio staccato dal corpo. Questo particolare riprende il David verrocchiesco in bronzo del Bargello con la mano sinistra sul fianco, che ispirò almeno cinque opere di notevole qualità una delle quali attribuita a Giovanni della Robbia, oggi a Berlino, mentre una variante opera dello stesso artista con gli attributi di San Michele Arcangelo è a Parigi¹¹. Tutte riferite a Giovanni della Robbia, c. 1520 sono la Dovizia, identica nel vestiario e nei tratti, alla Giuditta con la testa di Oloferne¹² e almeno quattro altri esemplari dallo stesso calco -tra i quali uno del Museo Bardini a Firenze (fig. 5), col braccio destro mutilato.

1 Pretura di Firenze, *Verbale di apposizione dei sigilli all'eredità del Prof. Rodolfo Siviero*, n. 513/83, dattiloscritto conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana. La nostra scultura è registrata al n. 35 l ed è descritta come "Angelo. Frammentario (altezza cm. 63 circa). Secolo XVI. Valutato L. 2.000.000"

2 *Beni di proprietà della Signora Imelde Siviero*, nota allegata ad una lettera dello Studio Legale Sabbadini datata Firenze 3 gennaio 1984, indirizzata all'Avv. Paolo Barile, conservata presso il Settore Musei della Regione Toscana. La stessa nota cita anche un secondo San Giuseppe in terracotta che Siviero acquistò invece presso l'antiquario Zoccoli di Tosi sempre nel 1962.

3 Imelde, sorella di Rodolfo Siviero, affermò che parte degli arredi erano stati acquistati da lei stessa o dai genitori, per la casa in cui essi abitavano con il fratello. La Regione accettò le rivendicazioni di Imelde e le assegnò un numero di arredi corrispondenti all'11% del valore complessivo dei beni mobili presenti nella casa (del. G.R. 10542 del 1984). Tra i beni consegnati a Imelde figura anche il lotto 35 con le sue 11 figure di terracotta. La signorina Siviero ha pertanto legittimamente venduto 9 di queste statue. Le due sculture che oggi fanno parte della raccolta di Casa Siviero si trovavano ancora nella casa al momento della morte di Imelde e la



fig. 3 Giovanni Santi, *La musa Clio*, 1480-1490 Royal collection, Windsor Castle, RL 12798.



fig. 4 Verrocchio, *Giuditta*, Detroit Institute of Art

fig. 5 Giovanni della Robbia, *Giuditta con testa di Oloferne*, Firenze Museo Bardini

Regione Toscana le ha ricomprate dagli eredi nell'anno 2000. La nostra scultura femminile corrisponde al n. 216 del *Verbale di inventario della Eredità relitta dalla sig.ra Siviero Imelde*, Pretura Circondariale di Firenze, Succ. 158/99 (ms. conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana). Secondo il prof. Marco Fagioli, perito incaricato della stima, è riferibile a scuola senese dell'inizio del XVI secolo.

4 cfr A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Pitture e sculture dal medioevo al Settecento*, Firenze, 2006, p. 149 e fig 66; per il san Giuseppe, p. 148, fig. 65 e scheda OA 09/00290771 di L. Battista, 1989. L'identificazione della nostra figura in una Madonna è proposta dalla scheda OA, ma giustamente non è condivisa dalla Sanna. Invece, poiché nel 1991 era di proprietà di Imelde Siviero, la nostra figura in terracotta non è compresa nell' *Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze*, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1991.

5 *idem*, p. 149

6 su disegno di Fra Bartolomeo per la lunetta oggi al Museo Bandini di Fiesole.

7 A. Muzzi, *I Della Robbia, il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, cat della mostra, Arezzo, 2009, p. 347, n. 77.

8 F. Domestici in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, cat. della mostra, Fiesole, 1998, p. 265, III.9.

9 W. Techermark von Seysenegg, *Die Judith von Giovanni della Robbia*, in *Keramos*, 114, oktober 1986, pp. 27-36; l'autore elenca 8 diversi esemplari di ciascuno dei soggetti Dovizia e Giuditta in collezioni pubbliche e private.

10 A. Mayger Hind, *Early Italian engraving*, Part I, vol. I, London, 1938.

11 L. Lorenzi, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, cat della mostra, Fiesole, 1998, p. 264, III.8.

12 *idem*, scheda III.10.



Il restauro della figura femminile in terracotta policroma

di Shirin Afra

Descrizione dello stato di conservazione e considerazioni preliminari al restauro

L'opera si presenta frammentaria, mancante sia della testa sia del suo braccio destro. Il biscotto si trova in buono stato conservativo, mentre la superficie pittorica è abrasa, piuttosto lacunosa e ricoperta da uno strato di depositi incoerenti e di sporco di varia natura. La cromia originale è ricoperta da più ridipinture che lasciano intravedere toni di colore molto diversi. Ad una attenta analisi sembra che la cromia originale potesse essere bianca e rossa per la veste (fig. 6) e verde per le maniche (fig. 7). Le immagini al microscopio però denunciano una presenza assai esigua del primo strato pittorico.

Al di sopra del primo strato pittorico, che indichiamo come originale, si trova invece una stesura molto sottile e compatta: azzurro ceruleo sulla veste, bianco avorio sulle maniche e un incarnato più castano sulla mano.

Alla luce di queste considerazioni si è deciso, anche in accordo con il gusto antiquariale che caratterizza il Museo, di non demolire tutti gli strati di ridipintura rischiando di portare alla luce una cromia in condizioni larvali, ma di mantenere il primo strato al di sopra dell'originale.

L'opera è divisa a metà sopra la vita da una rottura (fig. 8) o, forse, da un taglio di cottura.

Le due porzioni sono state incollate in un restauro pregresso con una resina mastice (il che fa supporre che l'intervento risalga a cavallo tra Ottocento e Novecento) in maniera disassata, creando un dislivello di circa un millimetro. La medesima resina è stata anche impiegata per colmare delle lacune, ma è stata applicata in maniera approssimativa e abbondantemente sopra il modellato originale, coprendone il morbido panneggio.

In oltre, per inserire il perno di sostegno (fig. 9), l'opera è stata riempita nella sua cavità, probabilmente con una resina poliesteri, aumentandone notevolmente il peso. L'intervento di ancoraggio però è stato con grande probabilità ordinato dallo stesso Siviero, si è deciso pertanto di non sostituirlo.

Intervento

Il lavoro di restauro è stato eseguito secondo le seguenti fasi di intervento:

- rimozione dei depositi incoerenti e pulitura della superficie con pennelli a setole morbide e aspiratore
- rimozione delle ridipinture e pulitura della superficie con gel



fig. 6 particolare dopo la pulitura con la cromia rossa che affiora sotto lo strato blu della veste



fig. 7 particolare dopo la pulitura con lo strato pittorico verde che affiora sotto la manica color avorio



fig. 8 il taglio lungo i fianchi, evidenziato dalla linea tratteggiata in rosso



fig. 9 particolare del perno di sostegno inserito con resina poliestere



fig. 10 particolare della veste prima del restauro con una grande integrazione in resina mastice ricoperta in stucco e dipinta



fig. 11 particolare della veste durante la fase di rimozione della resina e dello stucco

basico di alcool benzilico, acetone e EDTA sospesi in Carbo-pol PHZ10, previo di test di solubilità, e con l'ausilio di un microscopio USB

- consolidamento della cromia originale con resina acrilica in fase alcoolica al 3 % (E330)
- demolizione della resina mastice (figg. 10-11) eccedente per via meccanica e chimica (alcool etilico e acetone 50:50)
- stuccatura delle piccole mancanze con uno stucco acrilico reversibile in acetone
- integrazione materica delle lacune riconducibili con Polyfilla da interni
- integrazione delle lacune cromatiche (fig. 12) per velature e selezione cromatica con colori ad acquerello
- protezione finale della superficie con resina alifatica in white spirit (Regal Varnish matt)



fig. 12 particolare della veste dopo la rimozione della resina, l'integrazione e il ritocco pittorico



fig. 13 l'opera prima e dopo il restauro

Giovanni della Robbia

Cesta di frutta, verdure e fiori, sec XVI, primo quarto

Terracotta invetriata, diametro cm 22 c.; altezza cm 18,5

n. inv. 31D



Il cestino dopo il restauro eseguito da Shirin Afra

Scheda storico critica

di *Dominique Fuchs*

La produzione di nature morte celebrava la fecondità e l'abbondanza della natura già nell'Età classica; Plinio riferiva "M. Varone dice di avere conosciuto uno a Roma col nome Posside, le cui riproduzioni di frutta, uva e pesci, nessuno poteva distinguere dall'aspetto dai veri"¹.

fig. 1 limone e mele cotogne, Firenze museo Casa Siviero nn. inv. 16A e 24 A



fig. 2 cestino di frutta, Firenze, museo Casa Siviero, n. inv. 17A



fig. 3 cestino di frutta, Firenze, museo Casa Siviero, n. inv 18 A

Nel Rinascimento, l'importanza dei modelli classici delle ghirlande e delle corone di frutta e fiori si sommava al fascino dei trofei di armi o strumenti musicali copiati dalla scultura antica ma testimoniati anche nella pittura. Più autonoma dai modelli antichi ci appare la scelta della cesta di frutti della terra, rallegrata da fiori che ricordano le offerte agli Dei o ai Lari ma che sono anche semplicemente pegno d'abbondanza e di fecondità, giusto premio del lavoro assiduo nei campi e negli orti.

La disposizione dei frutti nelle coppe, nei piatti, nelle ceste è assai diversa da quella delle foglie e dei vegetali annodati o infilzati sulle imbottiture delle corone o dei festoni. Nelle ceste la distribuzione deve essere anche in funzione di necessità statiche; si riscontrano così composizioni bilanciate o almeno equilibrate nel peso che solo il colore può apparentemente sovvertire per compensarne la monotonia.

Fiori, frutta e verdure dal modellato plastico e dall'aspetto rigoglioso insistito da un cromatismo ricco, poggiavano su un cuscino di foglie variegiate accanto ad uva, limoni, cedro, pigne, mele, cetrioli ma anche ad insetti e piccoli rettili da orto e da aia come la lucertola, la ranocchia e la lumaca. Alle ceste e ai canestri colmi si aggiungevano frutti modellati singolarmente come mele, pere cotogne, cedri e questi sono documentati negli studioli rinascimentali accanto ai bronzetti come per esempio nell'Inventario steso nel 1502: "pere cotogne di terra chotta nella camera d'Andrea (Minerbetti)"² oggetti testimoniati dai vari esemplari esistenti ancora in molti musei come a Firenze il Bargello il museo Bardini e la stessa Casa Siviero (fig. 1)³. L'uso, che anche Siviero traeva da questi oggetti, era di tipo ornamentale per la casa.

L'*Inventario dei mobili e degli oggetti di casa* del novembre 1956 registra al n. 141 un: «Cestino di frutta comprato a Perugia dall'an-

tigurio Coppioli per lire 600 nel 1940»⁴. Come spesso capita con i documenti, il solo dato merceologico non basta ad identificare con certezza l'oggetto, e siccome nella raccolta di Casa Siviero ci sono altri due cestini di frutta (fig. 2 e 3) non si può essere sicuri che si tratti proprio di quello ora restaurato. Termine ante quem per l'acquisto del nostro cestino è il 24 giugno 1964, giorno in cui una fotografia lo documenta sopra la credenza della sala da pranzo al piano superiore della casa (fig. 4).

fig. 4 particolare di una fotografia raffigurante lo scultore Antonio Berti a pranzo a Casa Siviero il giorno di San Giovanni del 1964, archivio Casa Siviero



La disposizione come arredo raffinato e non in vetrina come repero storico riflette la familiarità con la quale Siviero poteva circondarsi di pregevoli arredi.

“Era stato Andrea della Robbia (1435-1525) attorno al 1490 ad avviare la produzione di vasi decorativi...dimostrando uno spiccato interesse anche verso opere sontuarie e profane impiegate per l'arredo dei palazzi signorili, allusive alla prosperità della casa”⁵. Giovanni (1469-1529/1530), figlio di Andrea dette a questa produzione un particolare rilievo, variegando la tipologia dei vasi sui quali poggiavano le composizioni di fiori, frutta e verdure come quella in questione in questa scheda e con lui si osservò una maggiore vivacità del motivo dell'ornato vegetale, dalla cromia più dis-



fig. 5 Giovanni della Robbia, cestino di frutta

sonante ma anche più verosimile e con una mescolanza maggiore di specie vegetali e animali.

La composizione dell'esemplare qui in esame disposta su un "alzantina" è del tutto inusuale ed è dovuta ad un intervento di restauro e integrazione posteriore. Infatti le piccole nature morte poggiavano come coronamento o coperchi (e ciò spiega spesso sui bordi le foglie lanceolate ripiegate verso il basso in modo da stabilizzarli) su vasi biancati invetriati in azzurro (fig. 5), dalla superficie sbaccellata o a squame dei quali sopravvivono vari esemplari, come quello di Sèvres (Giovanni Della Robbia, 1500-1510, inv. 9121, Musée national de la céramique) o di Faenza (Andrea Della Robbia, 1490-1500, M.I.C.F. inv 21230-31).

La fortuna del soggetto fu tale da non esaurirsi con Giovanni Della Robbia che privilegiava su un modellato vigoroso una invetriatura più spessa e più coprente; i suoi fratelli Luca il giovane (1475-1548) e Girolamo Della Robbia (1488-1566) produssero delle composizioni più semplici e con fiori e frutta dal modellato più delicato ma soprattutto (per Girolamo) con colori dalle delicate marezzature, rese possibili da smalti meno coprenti. Già si avvicinavano al tema della natura morta non solo come plasticatori, ma anche alla ricerca di effetti pittorici, alla vigilia della grande stagione della natura morta dipinta che avrà come traghettatore il poeta della bizzarria Giovanni Arcimboldo (1527-1562). L'artista milanese seppe creare mosaici di elementi vegetali in assemblaggi fugaci, fragili e altamente organizzati, ma puramente arbitrari nella scelta degli abbinamenti di piante nostrali e esotiche, di frutti e vegetali di stagioni contrastanti, cosa del tutto assente dalle opere robbiane.

1 Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 155; *La civiltà del cotto*, Impruneta, 1980, ved. Giancarlo Gentilini, Nella rinascita delle Antichità, p.85 sgg.; *I Della Robbia, il dialogo delle arti*, Arezzo, 2009, ved. Giancarlo Gentilini, Tommaso Mozziati, *Naturalia e mirabilia nell'ornato architettonico e nell'arredo domestico*, pp. 146 sgg.

2 *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Fiesole, 1998, ved. Alfredo Bellandi p. 281, III. 23 a-c.

3 Un grosso limone (n. inv. 16A) e due mele cotogne (n. inv. 24A) conservate nel salone con colonne al piano superiore

4 *Inventario dei mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Firenze. Lungarno Serristori*. Novembre 1956, ms. conservato a Casa Siviero (gentile comunicazione del Dr. Attilio Tori).

5 Alfredo Bellandi id., p. 275, III. 17 a, b.

Il restauro del cestino di frutta in terracotta invetriata

di Shirin Afra

Descrizione dello stato di conservazione e considerazioni preliminari al restauro

L'opera in terracotta invetriata è realizzata in un unico pezzo. Lo stato di conservazione del manufatto è mediocre ma stabile. Sono presenti consistenti depositi incoerenti (fig. 6) e una spessa patina di sporco e polvere su tutta la superficie.

fig. 6 intero visto dall'alto con gli evidenti depositi pulverulenti



fig. 7 particolare della ricostruzione in stucco colorato del cetriolo e della ridipintura alterata, incoerente e lacunosa



fig. 8 particolare dell'alzatina sottostante in stucco con il finto craquelée dipinto a vernice



Il biscotto è in ottimo stato conservativo. Sono presenti varie mancanze e molte integrazioni ascrivibili ad un restauro relativamente recente (fig. 7). Gli interventi di restauro sono in gran parte cretati e l'integrazione pittorica è alterata. Alcune ricostruzioni appaiono arbitrarie o, comunque, non sembrano rispettare le caratteristiche plastiche del manufatto, come l'alzatina sottostante (fig. 8).

A giudicare dalla qualità dello smalto, dal colore della terra e dalla foggatura, l'opera potrebbe essere una tarda produzione robbiana (1530 ca). Vi sono infatti esempi molto simili con funzione di tappi per orci o anforette che negli anni si sono perduti, diventando oggetti assestanti sul mercato antiquariale.



fig. 9 intero visto dall'alto dopo la pulitura e durante la fase di integrazione materica con stucco polivinilico bianco



fig. 10 particolare durante la fase di integrazione materica con stucco polivinilico bianco

Questo potrebbe spiegare anche la presenza dell'alzatina sottostante completamente realizzata in succo e dipinta con colori a vernice.

Intervento

Il lavoro di restauro è stato eseguito secondo le seguenti fasi di intervento:

- pulitura della superficie invetriata con tamponi di carbonato d'ammonio al 50% opportunamente risciacquato con acqua deionizzata
- consolidamento delle integrazioni pregresse con resina acrilica in fase alcolica al 3% (E330)
- consolidamento della vetrina, per iniezione di elastomeri fluorurati (Fluormet CP) in fase chetonica, nelle zone perimetrali alle lacune
- Integrazione delle lacune dello smalto con uno stucco acrilico (figg. 9-10) bi componente (Stone Rock), reversibile in acetone
- integrazione cromatica di tutte le lacune, ad acquerello, con il metodo del puntinato (fig. 11)
- protezione finale della superficie con una resina alifatica in white spirit (Regal Varnish matt)



fig. 11 un particolare dell'integrazione cromatica eseguita a puntinato



fig. 12 vista laterale del manufatto prima e dopo il restauro



BIBLIOGRAFIA

- Inventario 1956 = *Inventario del mobili e degli oggetti di casa. Giovanni Siviero. Firenze. Lungarno Serristori*. Novembre 1956, ms conservato a Casa Siviero
- Inventario 1983 = *Verbale di apposizione dei sigili all'eredità del Prof. Rodolfo Siviero*, n. 513/83, dattiloscritto conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana
- Inventario 1991 = Pretura di Firenze, *Inventario patrimoniale della Raccolta Casa Siviero di Firenze*, ed. Regione Toscana Giunta Regionale, Firenze 1991
- Marini 1993 = A. Marini, *Le fondazioni francescane femminili nel Lazio nel Duecento*, in *Collectanea Franciscana*, 63, 1993
- Della Robbia 1998 = *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, a cura di G. Gentilini, cat. della mostra, Fiesole Basilica di Sant'Allessandro, 29 maggio-1 novembre 1998, ed. Giunti, Firenze 1998
- Inventario 2000 = Pretura di Firenze, *Verbale di inventario della Eredità relitta dalla sig.ra Siviero Imelde*, Succ. 158/99, ms conservato presso il Settore Musei della Regione Toscana
- Sanna 2006 = A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Pitture e sculture dal Medioevo al Settecento*, ed. Olschki-Regione Toscana, Firenze 2006
- Tozzi 2006 = I. Tozzi, *Il paesaggio religioso della Provincia Reatina*, Milano-Bari, 2006
- Innocenti 2007 = C. Innocenti, *Smontaggio in Ori, argento, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra, Firenze Palazzo Medici Riccardi, 30 settembre 2007-8 gennaio 2008, Mandragora, Firenze 2007
- Della Robbia 2009 = *I Della Robbia, il dialogo delle arti*, cat. della mostra, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, 21 febbraio-7 giugno 2009, ed. Skira, Milano 2009
- Corsini 2011 = *Siviero collezionista del sacro*, a cura di D. Corsini, cat. della mostra, 29 gennaio-25 aprile 2011, Firenze, Museo Casa Siviero, Centro Stampa Giunta Regionale Toscana, Firenze 2011
- Corsini 2012 = *Quando ritrovo qualcosa di bello... croci campane e altri oggetti liturgici*, a cura di D. Corsini, cat. mostra Museo Casa Siviero, 28 gennaio-25 aprile 2012, Centro Stampa Giunta Regionale Toscana, Firenze 2011



Museo Casa Rodolfo Siviero - Lungarno Serristori, 1 - Firenze
www.museocasasiviero.it
casasiviero@regione.toscana.it