

48. Anton Maria Maragliano
(Genova, 1664-1739)
Crocifisso
1723

Condizioni del Crocifisso prima del restauro

Già da una prima visione il cattivo stato di conservazione dell'opera appariva impressionante (figg. 1-2). Il *Crocifisso* era collocato in alto sull'altare di sinistra in prossimità dell'abside e, nonostante la poca luce presente nell'ambiente e il punto di vista non ravvicinato, la scultura si presentava completamente annerita e gravemente lesionata: una profonda e ampia fenditura attraversava in alto il busto e il braccio sinistro. La visione più ravvicinata, consentita dall'ausilio di una scala, rafforzava l'impressione sulla gravità della condizione conservativa: la fenditura si rivelava una completa sconnessione del braccio sinistro (fig. 3), che proseguiva sul retro per un ampio tratto della schiena, impropriamente assicurata con grossi chiodi ormai allentati, che non avevano impedito l'avvitamento della parte in alto della figura. Tale instabile condizione aveva causato nel tempo gravi deformazioni dei masselli in quella zona. Le fessurazioni riguardavano, pur se in misura meno grave, anche la connessione del braccio destro con la spalla. La tenuta della scultura alla croce era estremamente compromessa, come lo stato generale di conservazione. La croce, in legno di larice lustronato in ebano, era in buone condizioni conservative, facevano eccezione poche lacune della la-

stronatura nella zona in basso. I canti, realizzati a sbalzo con motivo settecentesco, e il cartiglio sono di lamina ferrosa in origine dorata, doratura di cui oggi restano poche tracce a causa delle ossidazioni.

Operazioni di restauro

Trasportato il *Crocifisso* presso il laboratorio, è stata eseguita la disinfezione del legno mediante il sistema dell'anossia, per un periodo di cinque settimane. Dopodiché è stata avviata la fase di analisi e di studio approfondito sulle problematiche presenti nella scultura, che hanno confermato l'evidente gravità dello stato di conservazione strutturale e quello riguardante la cromia. La superficie pittorica era non solo annerita dalle stratificazioni di deposito organico, nero fumo e vernici, ma era anche totalmente ricoperta da minuscole bolle di colore, causate da una forte fonte di calore, con zone dove erano maggiormente addensate e altre con ampie escoriazioni di cromia. Questo problema riguardava in modo più significativo un'ampia zona centrale del fronte della figura. Sulla superficie erano presenti stesure irregolari di ridipinture di varia natura e vernici disomogenee, con grasse colature. I danni più gravi alla struttura erano causati dalle sconnessioni, dalle deformazioni e dalla rosura dei tarli. A questo punto, con il contributo dell'indagine radiografica,

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
305,3 × 159,5 cm (croce);
148 × 90 cm (Cristo)

provenienza
Sanremo (Imperia), santuario
di Nostra Signora della Costa

collocazione
Sanremo (Imperia), santuario
di Nostra Signora della Costa

relazione di restauro
Antonio Silvestri

restauro
Antonio Silvestri

con la direzione di Francesca
De Cupis



1. Prima del restauro, fronte, figura intera



2. Prima del restauro, retro, particolare



3. Prima del restauro, particolare del lato scnesso

che ha fornito le informazioni sulla tecnica di costruzione e sulla presenza di chiodature interne, sono state smontate in sicurezza le parti riguardanti i masselli di costruzione delle spalle, delle braccia e della testa, per poter effettuare il loro risanamento e, in seguito, il loro corretto assemblaggio (figg. 4-5). In base alla personale esperienza acquisita negli anni su questo genere di manufatti e in particolare su opere dello stesso autore, ciò che è emerso ha rappresentato una novità: la figura è stata realizzata con un unico tronco di legno di pero, tagliato orizzontalmente, che s'interrompe sotto le spalle, mentre i segmenti che compongono le spalle, le ascelle, le braccia, la testa e alcune porzioni gettanti del perizoma sono stati eseguiti con legno

di tiglio e questi sono risultati maggiormente attaccati dai tarli. L'incollaggio tra il tronco con taglio 'di testa' e il blocco delle spalle è stato eseguito con la fibra 'in senso opposto'. La decisione di servirsi di vari legni per la costruzione della figura e le modalità di assemblaggio possono apparire insolite, se confrontate con quelle impiegate di norma dagli scultori. Pertanto si può ipotizzare un cambiamento delle dimensioni della scultura in corso d'opera, oppure che quello fosse il materiale a disposizione, ma potrebbe essere stata una scelta ben ponderata dello scultore quella di usare un tronco di legno di pero, con caratteristiche di resistenza, compattezza e levigatura che gli hanno consentito di realizzare fini dettagli dell'anatomia e panneggi



4. Durante il restauro, separazione dei masselli



5. Durante il restauro, smontaggio dei masselli di costruzione

particolarmente sottili, il cui effetto di grande leggerezza è paragonabile alla stoffa. Dopo lo smontaggio dei masselli di costruzione è seguito il consolida-

mento del legno con acrilico diluito al 7%. Durante la fase del montaggio le parti sono state incollate in modo progressivo con l'utilizzo di una colla poliuretanica traspa-



6. Durante il restauro, particolare del fronte, saggio di pulitura



7. Dopo il restauro, totale



8. Dopo il restauro, particolare del perizoma



9. Dopo il restauro, particolare del retro della testa

rente a leggera espansione, le cui caratteristiche di buona adesione, elasticità e resistenza all'umidità, consentono di assecondare i movimenti contrari dei legni, stabilizzando quelle zone. Di seguito le parti incollate sono state assicurate con morsetti da legno e cinture da trazione, recuperando in tal modo parte delle deformazioni e trasferendo verso il retro il disavanzo dimensionale, causato sia dalla differente stagionatura ed essiccazione delle due sezioni di legni diversi,

posti in senso inverso, che dal dissesto prolungato negli anni. Le analisi con il microscopio eseguite sulla superficie pittorica hanno fornito informazioni sulla natura dei materiali presenti e sulla loro stratificazione. Si riconosceva su tutta la superficie un primo livello disomogeneo di resina naturale trasparente, al di sotto della quale era visibile uno strato di resina pigmentata naturale annerita, con zone particolarmente addensate e con bolle. Sul retro, tra il primo



10. Dopo il restauro, particolare del volto

livello e il secondo erano presenti tracce di bronzina (colature provenienti dai canti durante una loro manutenzione), anche queste con bollature. Nel terzo livello s'individuava uno strato di biacca, con particelle di ocre e ossidi di ferro; sempre nello stesso livello, soltanto sul perizoma, si trovavano tracce di biacca e particelle d'ocra, ma non gli ossidi di ferro. In ultimo, su tutta la cromia si attestava la presenza di uno strato originale sottilissimo e discontinuo, con bollature poco evidenti, composto da biacca, particelle di azzurrite e nero fumo. La preparazione composta da gesso e colla, stesa direttamente sul legno, risultava differente di tono e di spessore: sul taglio era leggermente più spessa e giallina, mentre sul pero era bianca. Quest'indagine confermava la discontinuità delle stratificazioni con numerose lacune di materiale pittorico, con ampie zone a preparazione e con altre a legno. Pertanto si può concludere che, prima di essere investito da un incendio nel XIX secolo, il *Crocifisso* era stato oggetto di un pesante intervento di pulitura e di una completa ridipintura, come hanno indicato le stratificazioni rilevate al microscopio. La pulitura della superficie pittorica guidata dalle indagini è stata condotta per gradi (fig. 6). Dopo una generale spolveratura, il primo livello ha previsto l'uso di solvent-gel DMSO 50%, rimosso con solvente 50% etilacetato + 50% White Spirit, che ha asportato gli spessi strati di vernice superficiale; per il secondo livello è stato impiegato il solvente TEA al 20%, risciacquato con acqua demineralizzata, ripetuto nelle zone di maggiore addensamento, che ha eliminato lo strato di resina pigmentata e disgregata; il terzo livello ha interessato gli strati di ridipinture a biacca, rimossi con solvent-gel di alcool benzilico, risciacquato con alcool isopropilico. A fine pulitura la cromia originale risultava molto sottile, a tratti trasparente, lacunosa e abrasa soprattutto sulla parte anteriore del busto, dove la pulitura eseguita in passato è stata condotta in modo



11. Dopo il restauro, totale con canti

molto più drastico e dove erano più evidenti i danni dell'incendio. In seguito alla stesura a pennello di uno strato di vernice protettiva è stata effettuata la stuccatura, con gesso di Bologna e colla di coniglio, dei fori di sfarfallamento e delle lacune, che riguardavano principalmente le zone delle connessioni dei masselli. La reintegrazione pittorica è stata eseguita con colori a vernice da ritocco con la tecnica delle velature di colore. La verniciatura finale di Regal Va-

nish Mat protettiva è stata stesa per nebulizzazione. Sulla croce sono state eseguite le seguenti operazioni: pulitura superficiale con ligroina e alcool; risanamento delle parti di lastronatura mancante; lucidatura della superficie con cera d'api. Sui canti e sul cartiglio è stata dapprima rimossa la bronzina che li ricopriva, in seguito la superficie è stata trattata con acido fitico per bloccare le ossidazioni; in ultimo è stata stesa una vernice protettiva per metalli (figg. 7-11).

Nella fase di ricollocazione del *Crocifisso* il chiodo della mano sinistra non corrispondeva più al foro sulla croce, in quanto in seguito al restauro e al recupero delle deformazioni della scultura si era modificata soprattutto la misura dell'apertura del braccio sinistro. Pertanto si ritiene che il *Crocifisso* sia stato dotato di questa croce probabilmente in seguito al suo dissesto; i canti sembrerebbero essere settecenteschi, coevi all'opera.