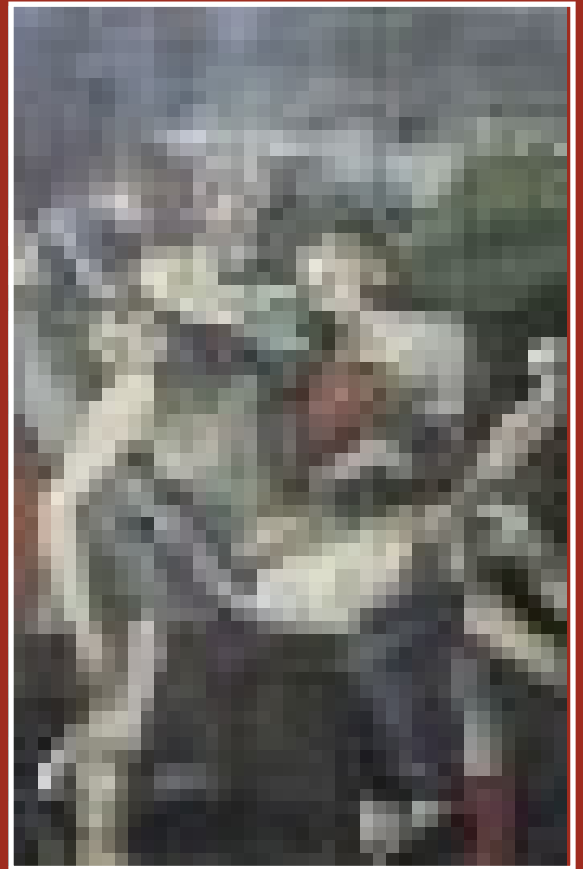


# CANNARA

Chiesa di San Francesco



Trasporto di Cristo al Sepolcro  
pittore umbro inizi secolo XVII

Studio, restauro e analisi materiche  
sono state eseguite a cura  
della Pro Loco di Cannara.

Un ringraziamento particolare  
alla dott.ssa Ester Giovacchini  
per la cortese collaborazione.

® *Copyright* PRO LOCO Cannara, Maggio 2001

Si ringrazia la “Umbra cuscinetti S.p.A.” di Foligno

Stampa: Dimensione Grafica - Spello PG

## PRESENTAZIONE

*La nostra comunità non può certamente essere annoverata fra quelle che possiedono un patrimonio storico ed artistico di grande spessore, anche perché subisce una specie di oscuramento dovuto alla indiscutibile rinomanza di alcune città limitrofe, come ad esempio Assisi. Ciò non toglie, però, che anche la nostra piccola realtà custodisca alcuni tesori di grande rilevanza (penso a Piandarca, luogo in cui san Francesco tenne la celebre “Predica agli Uccelli”) ed altri più modesti, ma testimoni importanti di un passato che non può e non deve essere dimenticato da tutti noi cannaresi. Forse proprio questo atteggiamento ci ha fortemente penalizzato rispetto ai vicini: non aver saputo custodire e valorizzare adeguatamente ciò che di bello e di particolare la nostra storia locale ed i nostri antenati ci hanno lasciato.*

*La Pro Loco ha voluto reagire a questo torpore ed ha intrapreso, con energia e decisione, un percorso volto alla riscoperta e rivalutazione del nostro bagaglio culturale. E nel corrente anno 2001, che vede il compimento di importanti realizzazioni da noi operate in questo campo, è lieta di presentare anche il restauro di una bella tela, copia seicentesca del famoso **Trasporto di Cristo al sepolcro** realizzato da **Raffaello Sanzio** su commissione di Atalanta Baglioni in occasione della morte del figlio Grifonetto; per tanti anni rimasta alla mercé dell’usura del tempo, presto avrebbe rischiato il completo degrado.*

*Questo opuscolo, realizzato con l’apporto degli studiosi e dei tecnici che ne hanno curato l’analisi ed il restauro, vuole offrire una adeguata presentazione dell’opera.*

*Da parte mia desidero ringraziare tutti coloro che ne hanno permesso la riuscita ed in particolare la ditta “Umbra Cuscinetti Spa” che ha voluto sostenere l’impegno della Pro Loco con un congruo contributo finanziario, dimostrando una grande sensibilità per l’arte e la cultura.*

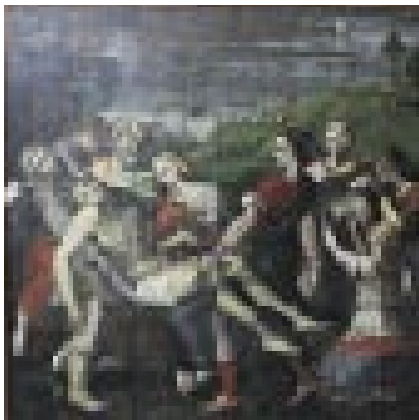
### *Destino d'un quadro*

Nel percorso artistico di Raffaello il dipinto universalmente noto a studiosi ed appassionati d'arte con il titolo di *Deposizione Baglioni-Borghese*, un tempo a Perugia nella Cappella Baglioni della Chiesa di S. Francesco al Prato, ora a Roma nella Galleria Borghese, segna una svolta fondamentale: prova la raggiunta autonomia del giovane artista da scuole e maestri, dimostra l'elevata abilità di progettare ed eseguire un'opera complessa, capace di fondere in un insieme unitario un gran numero di componenti diverse. Se l'impianto della macchina lignea è ancora quello tradizionale del polittico articolato in tre registri, cimasa, pala centrale e predella, il modo fortemente innovativo con cui Raffaello interpreta il soggetto e la cultura archeologica di cui dà prova attestano la piena maturità artistica e il perfetto allineamento con le avanguardie della pittura del tempo.

Accompagna il dipinto, lungo una vicenda ormai prossima ai cinque secoli, l'eco di tragiche lotte fratricide.

Perugia, luglio 1500. Un ramo dei Baglioni è in festa per le nozze di Astorre, primogenito di Guido, signore di Perugia. Altri Baglioni, ma del ramo rivale, tra i quali il ventenne Grifonetto, cugino dello sposo, nella notte del 15 luglio, per impadronirsi della città, uccidono Astorre, Simonetto, Gismondo e il vecchio Guido. Dalla strage miracolosamente si

salva Giampaolo che, raccolta una squadra fedele, il giorno seguente piomba sulla città. Mentre gli altri congiurati riescono a fuggire, Grifonetto corre dalla madre Atalanta a chiederle di essere accolto e perdonato, invano però. Atalanta lo maledice e Grifo-netto, consapevole del destino che l'attende, affronta



coraggiosamente il cugino Giampaolo e cade sotto i colpi dei suoi soldati. Raggiunta subito dalla terribile notizia, Atalanta pazza di dolore e di rimorso, assieme alla nuora Zenopia, corre dal figlio in fin di vita, in tempo per ascoltarne le ultime invocazioni

di perdono.

All'origine dell'inarrivabile capolavoro, una delle massime opere di Raffaello, fra le prove d'ammirazione più notevoli si segnalano una rilettura poetica di Gabriele D'Annunzio e un film con il commento di Carlo Ludovico Ragghianti, sta la volontà di Atalanta.



Il genio d'Urbino doveva rappresentare il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, l'inconsolabile dolore materno e la superba bellezza del figlio assassinato nel fiore degli anni per mano del cugino. Il pittore, dal 1504 a Firenze, ma ancora salda-

mente legato all'alta committenza perugina, accettò la sfida, sebbene consapevole delle non poche difficoltà. Il fatto di sangue è dell'estate del 1500, il dipinto porta la data 1507. Il momento preciso in cui Atalanta Baglioni si rivolse a Raffaello non è documentato. Pur restando indeterminato l'intervallo fra

l'incarico e l'esecuzione, alle spalle dell'opera è evidente un processo compositivo lungo e tormentato, provato da numerosi disegni, alcuni dei quali ebbero una loro notorietà prima e al di là del dipinto, trasferiti in stampe e incisioni. Il prodotto finito rivela profonde differenze rispetto a tutta la produzione precedente. Il linguaggio figurativo raffaellesco giovanile, così vicino al sereno equilibrio del Perugino e all'atmosfera incantata e fiabesca del Pinturicchio, entrambi a diverso titolo maestri al giovane urbinato negli anni a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, cede il passo ad una forza espressiva che trasforma il racconto distaccato in dramma. Il tema è un'occasione per rimandi a prestigiosi precedenti classici. Nel 1506 a Roma era stato scoperto il gruppo statuario con *La morte di Laocoonte e dei figli*, di cui mimica drammatica e dolorosa espressione dei volti trovano precisi riscontri nel complesso, ma armonico intreccio di membra e figure del dipinto raffaellesco; la disposizione dei portatori attorno al corpo di Cristo esanime riecheggia un sarcofago con il *Trasporto di Meleagro*, visibile e molto noto nella Roma del tempo, che aveva già ispirato altri pittori. Per la prima volta in forma voluta e pienamente adulta Raffaello arricchisce e nobilita un dipinto attraverso la memoria dell'antico e il rimando a precedenti illustri: l'atteggiamento mentale, già accennato nelle prime prove, diventerà sistematico nella restante produzione. Il giovane autore dovette essere consapevole dell'alto livello raggiunto, prova ne sia che firmò e datò l'opera RAPHAEL URBINAS M.D.VII, circostanza se non eccezionale, non automatica nella sua produzione.

La grande pala d'altare, completa di ogni sua parte: la cimasa con *L'Eterno benedicente fra angeli*, la predella divisa in tre scomparti, ognuno dei quali rappresenta una delle *Virtù teologali*, raffigurate come piccole sculture monocrome avorio su sfondo scuro verde bronzo, accompagnate ciascuna da due angeli in posizioni diversificate fino a produrre una vera e propria declinazione stilistica, la pala centrale con il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, venne collocata nella cappella intitolata al Salvatore che i Baglioni detenevano in S. Francesco al Prato. Lo stretto legame dell'opera con i committenti emerge tuttora con chiarezza; a maggior ragione emergeva nella Perugia del tempo, dove tutti nella Madonna semisvenuta dal dolore riconoscevano Atalanta, nell'atletico portatore Grifonetto e nella Maddalena la giovane moglie Zenopia. Un ulteriore elemento rinvia alla nobile famiglia perugina: gli abiti verdi e rossi del giovane assassinato non sono altro che i colori

araldici baglioneschi.

Rapidamente diventò una delle opere più ammirate nel ricchissimo patrimonio artistico perugino, oggetto d'una venerazione quasi fanatica da parte della cittadinanza, carica com'era di valenze affettive e di dolorosi ricordi. In quest'atmosfera nascono le copie antiche, la più nota di Orazio Alfani, ora esposta a Perugia nella Chiesa di S. Bernardino da Siena, particolarmente significativa perché eseguita prima che l'originale lasciasse Perugia.

La celebrità dell'autore, l'altissima qualità formale, non ultime le singolari vicende alle spalle del dipinto, purtroppo finirono per attirare l'attenzione non disinteressata d'uno dei massimi collezionisti del tempo, il cardinale Scipione Borghese. Il colto prelado, che in lunghi soggiorni a Perugia aveva avuto mille occasioni per ammirare la splendida opera, forte d'un rango e un prestigio eccezionali, ulteriormente rafforzati dall'appoggio dello zio, il Pontefice Paolo V, non esitò ad imporre ai Frati Minori Conventuali che officiavano la chiesa perugina di cedergli il dipinto per la sua collezione romana. Una resistenza e un rifiuto ad un personaggio di tale livello, se non impensabili, erano oggettivamente difficilissimi. Tra l'altro il cardinale Borghese era noto per una determinazione che non conosceva limiti, quando si trattava di opere d'arte, come le vicende di varie forzate cessioni imposte ad artisti e collezionisti dimostravano al di là d'ogni dubbio.

I complici del cardinale non presero l'intera macchina lignea, ma soltanto il *Trasporto di Cristo al sepolcro*. Così la pala centrale nel 1608, dopo centouno anni di presenza in S. Francesco al Prato, lasciava la sede originaria per non farvi più ritorno. Veniva inoltre separata per sempre dalla cimasa e dalla predella, così che il capolavoro raffaellesco perse un'unità che non avrebbe più riconquistato. Da quel momento la *Deposizione* un tempo *Baglioni*, ormai per sempre *Borghese*, venne guardata, considerata e studiata come un quadro a se stante senza alcun rapporto con le altre parti. La cimasa restò a Perugia. Dall'Ottocento nella Galleria Nazionale dell'Umbria, mostra una qualità un po' inferiore al resto del dipinto, per cui si pensa alla mano d'un allievo o ad una redazione diversa dall'originale, ipotesi sorretta anche dalla presenza di repliche in altre collezioni. Anche la predella rimase nella collocazione originaria. Trafugata dagli inviati di Napoleone nel 1797 finì a Parigi, nel 1816 ritornò in Italia, ma non a Perugia ed attualmente appartiene alle collezioni della Pinacoteca Vaticana,

dove è esposta dal 1820.

Scoperto immediatamente il misfatto, non tardarono a farsi sentire le più che fondate proteste dei Perugini, alle quali Paolo V rispose con una diligentissima copia del Cavalier d'Arpino ed altri doni, di pregio certo, ma pur sempre insignificanti, se confrontati con il capolavoro perduto.

Il dipinto però continuava ad esercitare il suo fascino, malgrado la distanza. Dall'indimenticabile *Trasporto di Cristo* ormai a Perugia non più visibile nell'originale raffaellesco, continuarono ad essere dedotte altre copie. Nella città, oltre a quelle ricordate di Orazio Alfani e del Cavalier d'Arpino, condotte sull'originale, se ne ricorda una del Lanfranco, che qualche studioso ritiene fosse quella inviata da Paolo V, di cui si sono perse le tracce. Se ne segnalano infine una nella Chiesa dell'Abbazia di S. Pietro, un'altra in proprietà del Sodalizio di S. Martino, derivate dalle versioni più antiche, ormai quindi copie di copie.

In questa prospettiva di rimpianto ammirato si colloca anche l'interessante riproposizione della Chiesa di S. Francesco a Cannara, molto probabilmente legata ancora una volta alla committenza dei Baglioni, di cui la città umbra fu feudo fino al 1648 e alla famiglia francescana, cui sia la chiesa perugina, sia la chiesa cannarese appartenevano.

Del tutto sganciata dall'impianto originario a tre registri, la copia di Cannara, analogamente alle repliche precedenti, guarda alla sola pala centrale; in linea con gli usi e le tecniche pittoriche del secolo XVII al supporto ligneo originario e alla tempera grassa l'ignoto autore sostituisce puntualmente la tela e l'olio. Quanto alle dimensioni si mostra molto accurato: ai 179x174,3 cm dell'originale, risponde con 172,5x173 cm, rendendo quasi un quadrato perfetto il quadrato mancato, appena percettibilmente verticalizzato, di Raffaello.

Il dipinto di Cannara rivela una mano valida ed attenta al modello, che riproduce con sostanziale fedeltà, allontanandosene soprattutto per la caratterizzazione fisiognomica dei personaggi, la cui espressione dei volti viene un po' esasperata. Se non nell'anziano san Giuseppe d'Arimatea, molto vicino a quello raffaellesco e una delle parti più felici dell'intera tela, nella Maddalena e in Grifonetto l'accentuazione drammatica risulta sensibilmente enfatizzata. Alcuni apprezzabili scostamenti interessano lo sfondo: l'albero sottile ed impalcato molto in alto, esattamente al centro dello spazio vuoto fra la Maddalena e Grifonetto, è decisamente spostato verso la sinistra, subito dietro la figura della Maddalena; l'altro del



tutto simile subito a destra delle tre croci lontane sul crinale del colle, viene reso in maniera più corposa e presenta i rami impalcati molto più in basso. Più sensibile il distacco sul piano dell'impasto cromatico, reso forse maggiore di quanto non fosse in origine dalle non ottimali condizioni di conservazione, per cui molti dei rossi distribuiti da Raffaello a costruire sequenze ritmiche, scompaiono, come nei calzari del portatore all'estrema sinistra o ricompaiono dilatati, come nell'abito della figura femminile inginocchiata all'estrema destra, che a profilo perduto nell'originale, qui ricompare decisamente di profilo.

L'impressione complessiva è quella d'un pittore con due sostanziali differenze rispetto a Raffaello: un linguaggio meno analitico, per cui ad essere sacrificati nella traduzione sono soprattutto i mille piccoli dettagli preziosi dell'originale; una grafia meno precisa e nitida, per cui i contorni tendono a sfumare e le figure presentano un'accennata, ma visibile perdita di definizione formale.

Per lo storico dell'arte, l'archivista, ma anche l'appassionato, non necessariamente addetto ai lavori, resta un compito ancora da svolgere: ricercare eventuali tracce che consentano d'arrivare al momento e alle circostanze che spinsero qualcuno a decidere di riproporre il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del grande urbinato e dare così un nome ed un volto all'autore e al committente della tela di Cannara, ulteriore prova dell'irresistibile fascino esercitato a grandi distanze nello spazio e nel tempo dal capolavoro raffaellesco.

Dino Roselletti  
Restauratore, Perugia

*Relazione tecnica sullo stato di conservazione ed interventi eseguiti sul dipinto ad olio su tela raffigurante “La deposizione” situato nella Chiesa di S. Francesco in Cannara - Perugia.*

**TITOLO:** Dipinto ad olio su tela

**AUTORE:** ignoto

**SOGGETTO:** La Deposizione

**PERIODO:** inizi secolo XVII

**PROVENIENZA:** Chiesa S. Francesco di Cannara

**MISURE:** 172,5x173 cm

### *Stato di conservazione*

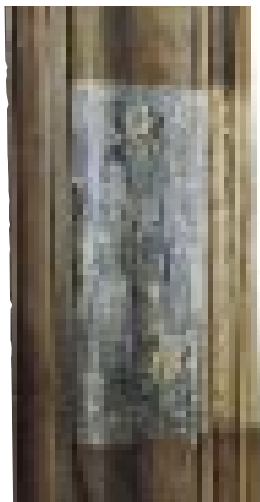
Il dipinto ad olio su tela raffigurante “La Deposizione” è un’evidente copia del celebre “Trasporto di Cristo al Sepolcro” di Raffaello, commissionato da Atalanta Baglioni per la

cappella di famiglia in S. Francesco al Prato a Perugia. La copia fu verosimilmente eseguita su incarico dell’illustre famiglia in data anteriore al 1648, quando cessa il dominio dei Baglioni in Cannara. Era collocata al centro della parete d’ingresso nella Sacrestia della Chiesa di S. Francesco di Cannara, contenuta da una cornice lignea



totalmente ridipinta a finto marmo, sopra i colori originali. L’opera si trovava in pessimo stato di conservazione, a causa di forti infiltrazioni di acqua piovana proveniente dal tetto, era ricoperta da sporco di deposito formato prevalentemente da polveri e fumi grassi, patine biancastre, vernici ossidate ed alcune ridipinture, tuttavia la lettura nel suo insieme era ancora possibile. Il prolungarsi nel tempo del cattivo stato di conservazione dell’edificio in cui era conservata ha contribuito sicuramente alla caduta di vaste porzioni di colore e preparazione nella parte superiore ed inferiore del quadro, dove sono rappresentate rispettivamente il cielo e il paesaggio. La pellicola pittorica appariva molto decoesa, nelle zone dei rossi,

celesti e verdi polverizzata priva di adesione alla preparazione sottostante. Il supporto di spina rigata in canapa, di tipo spinato rigato è costituito di due teli delle misure di cm 99,5 e cm 73 cuciti in senso verticale, aveva perduto totalmente di rigidità evidenziata da ondulazioni e pieghe, più gravi in prossimità dei bordi, fissati direttamente sul lato dipinto al telaio sottostante con numerosi chiodi arrugginiti. Il telaio su



cui era montato il dipinto in legno di pioppo, probabilmente era originale, ma non più idoneo, poiché non estensibile, notevolmente indebolito da massicci attacchi di insetti xilofagi. Erano ben evidenti i segni del medesimo telaio, impressi sul verso della tela per tutta la superficie perimetrale e nella parte centrale dove era situata la traversa di rinforzo.

#### *Consolidamento e restauro*

Effettuato il trasporto del quadro presso il laboratorio di restauro, si è provveduto immediatamente a consolidare le zone di colore polverizzate (rossi, celesti e verdi),

applicandovi con pennello a più riprese una resina acrilica tipo Parloid B 72 in percentuale idonea tramite carta giapponese ed al fissaggio dei numerosi sollevamenti di pellicola pittorica, inserendo con siringa una resina acrilica nelle aree di colore pericolante. È stato poi applicato su tutta la superficie pittorica a scopo protettivo e preparatorio alla foderatura uno strato di carta giapponese tramite colletta. Avendo avuto modo di osservare da vicino il supporto, in tela di canapa, soprattutto nei bordi a diretto contatto con il telaio ligneo, risultava molto fragile ed indebolito, non più in grado di assolvere le funzioni di sostegno. Si rendeva così necessario il ricorso alla foderatura, operazione capace di dare al dipinto un nuovo e più robusto supporto e di conferire al colore adeguate garanzie di stabilità. Si è provveduto quindi alla rimozione dal retro della tela di tutte le maggiorazioni di spessore e degli adesivi usati in passato per incollare inserti e toppe, nei piccoli tagli e disgiunzione dei lembi. Una volta ristabilita su tutta la superficie del dipinto una omogeneità di strati e di spessori l'opera è stata applicata sulla nuova tela di lino tipo patta separatamente preparata, montata su telaio interinale. Sono state fatte aderire tra di loro secondo il metodo che va sotto il

nome di “foderatura a pasta”. Successivamente è stata stirata con ferro da 5 Kg omogeneamente tutta la superficie pittorica, non sostando mai a lungo sullo stesso punto alla temperatura di circa 45° proteggendo ulteriormente il colore con fogli di carta bisiliconata. Dopo circa 48 ore, a completa essiccazione della colla pasta, è stata rimossa la carta giapponese applicata precedentemente a protezione del colore. Intanto era stato costruito in legno di pioppo il nuovo telaio, con angoli ad espansione per poter tenere la tela in costante tensione. Sul medesimo telaio è stata montata la tela originale, rifoderata, messa in tensione con tenaglie tenditela fissata ai bordi perimetrali con punte metalliche. Nel corso della successiva fase di pulitura, il film pittorico è stato liberato da sporco di deposito, vernici ossidate e vecchie ridipinture. In base a questo tipo di ossidazione e sporco, è stata messa a punto una diversa metodologia, impostata sull’impiego di miscele di solventi altamente volatili, applicate attraverso carta giapponese allo scopo di ridurre al massimo il coefficiente di penetrazione del solvente stesso all’interno della compagine pittorica (60% acetone, 30% alcool denaturato, 10% dimetilformammide). La rimozione delle ridipinture è stata eseguita a contatto diretto della pellicola pittorica, mediante l’uso tradizionale di tamponi imbevuti (50% diluente nitro, 50% dimetilformammide). Le piccole mancanze di colore e preparazione sono state stuccate a più riprese con gesso di Bologna e colla di coniglio, successivamente levigate con bisturi e carta abrasiva. Infine la reintegrazione pittorica è stata eseguita con colori ad acquarello tipo Windsor e Newton e a vernice tipo Maimeri, per risarcire a tono le piccole lacune stuccate, ad abbassamento di tono sugli scompensi cromatici del supporto in tela. La verniciatura finale di protezione è stata eseguita a pennello e per nebulizzazione con vernice tipo Retoucher. La cornice che contiene il quadro, in legno di pioppo, è stata sottoposta a trattamento antitarlo, tramite pennellature di Permentar petrolio. È stato rimosso con solventi deboli (acetone e diluente nitro) lo strato di colore a vernice sintetica che ricopriva il colore originale. Sono stati applicati alcuni piccoli inserti lignei della stessa essenza di quello originale nelle zone andate perdute a causa dei massicci attacchi dei tarli. I nuovi inserti e le lacune sono state stuccate prima con pasta di legno, poi con gesso di Bologna e colla di coniglio, reintegrati a tono con colore ad acquarello; la verniciatura finale è stata eseguita per nebulizzazione con vernice tipo Mat.

## **Deposizione e dipinto anonimo**

### **Analisi delle fibre**

Vicenza, 03 maggio 2001  
Paolo Cornale

Dott.

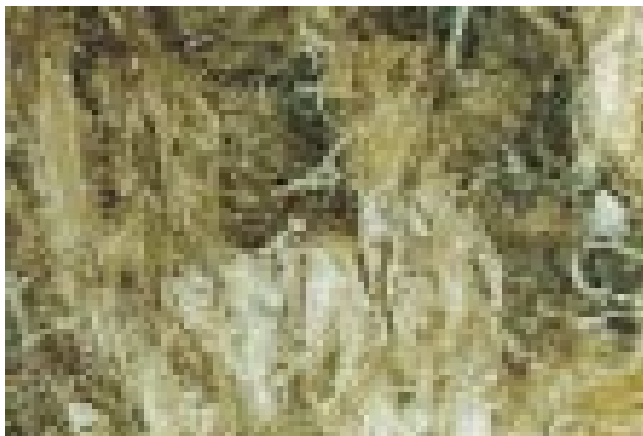
### **Caratterizzazione dei materiali**

Le descrizioni che seguono sono desunte dai risultati analitici contenuti nei rapporti di prova allegati.

#### **Campione 1**

Il campione è costituito da una tela “sergée”, a spina di pesce, di densità 11x7 fili per cm<sup>2</sup>, realizzata con fibre di canapa.

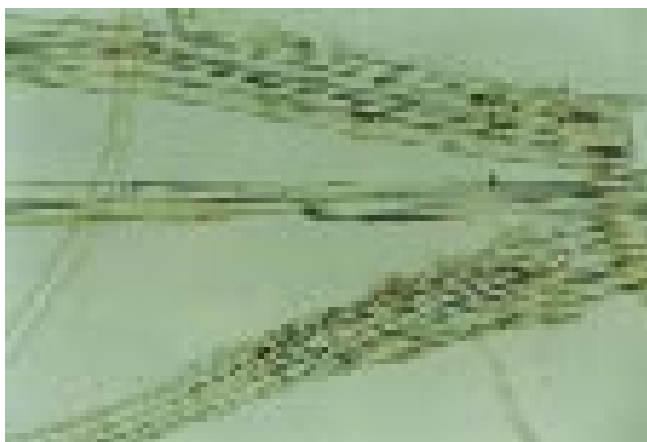
Presenta una colorazione diversa tra l’ordito e la trama dovuta ad una concentrazione differente oltre che ad un’alterazione di colla animale. Tale ipotesi risulta confermata da prove di lavaggio effettuate con acqua distillata calda che ha sciolto e lavato la colla portando tutto ad un colore uniforme come risulta dalle foto seguenti.



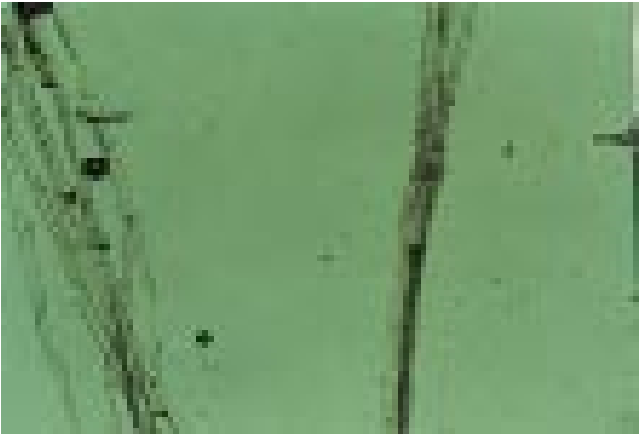
*Campione 1 tal quale. Fotomicrografia al MOLP in luce riflessa, sezione longitudinale N// - 40x.*



*Campione 1* tal quale lavato con acqua distillata calda. Fotomicrografia al MOLP in luce riflessa, sezione longitudinale N// - 40x.



*Campione 1*. Fibre. Fotomicrografia al MOLP in luce trasmessa, sezione longitudinale N// - 100x.



Le fibre dei campioni 2A e 2B, come si può vedere dalle foto sotto riportate, sono uguali tra di loro e riconducibili a canapa. Confrontando queste fibre con quelle presenti nel campione di tela pervenuto, si può affermare che siano dello stesso periodo.



*Campione 2B. Fibre. Fotomicrografia al MOLP in luce trasmessa, sezione longitudinale N// - 100x.*

## Allegati

Rapporti di prova relativi ai campioni 1, 2A e 2B.

### RAPPORTO DI PROVA N. 1104 - 1

<i>Committente:</i>	Ester Giovacchini
<i>Provenienza:</i>	Chiesa di San Francesco di Cannara, copia "Deposizione di Raffaello"
<i>Descr. campione:</i>	Frammento di tela, dalla copia della "Deposizione di Raffaello", siglato <b>Campione 1</b>
<i>Scopo dell'analisi:</i>	Analisi del tessuto e della fibra
<i>Metodo analitico:</i>	Analisi del tessuto e della fibra. Metodo interno B/10
<i>Prelievo:</i>	a cura del committente

DATA ARRIVO IN LABORATORIO: 26 - 04 - 2001

DATA INIZIO ANALISI: 26 - 04 - 2001

DATA EMISSIONE RAPPORTO: 03 - 05 - 2001

DATA FINE ANALISI: 02 - 05 - 2001

*Il presente rapporto di prova si riferisce solo al campione sottoposto alle prove. La riproduzione, anche parziale, del rapporto di prova deve essere autorizzata per iscritto dal Laboratorio (UNI-CEI EN 45001). I campioni vengono conservati presso il Laboratorio per 1 mese salvo diverse prescrizioni.*

#### **Analisi del tessuto e della fibra**

Il campione tal quale, osservato al microscopio ottico, appare con due colorazioni differenti: marrone chiaro e scuro. Le fibre, le dimensioni variabili tra 10 e 20 µm e di forma allungata, sono caratterizzate da striature trasversali poco marcate, riconducibili **alla fibra di canapa.**

#### **Analisi della tessitura:**

Ordito	: 11 fili per cm
Trama	: 7 fili per cm
Armatura	: tela "sergée"
Densità	: 11x7 fili per cm <sup>2</sup>

*Analista*  
Dr. Elena Monni

*i Responsabili del Laboratorio*  
Dr. Paolo Cornale e Dr. Nicola Del Giovane



## RAPPORTO DI PROVA N. 1104 - 2

*Committente:* Ester Giovacchini  
*Provenienza:* Chiesa di San Francesco di Cannara, quadro anonimo  
*Descr. campione:* Frammento di fibra, siglato **Campione 2A**  
*Scopo dell'analisi:* Analisi del tessuto e della fibra  
*Metodo analitico:* Analisi del tessuto e della fibra. Metodo interno B/10  
*Prelievo:* a cura del committente

DATA ARRIVO IN LABORATORIO: 26 - 04 - 2001

DATA INIZIO ANALISI: 26 - 04 - 2001

DATA EMISSIONE RAPPORTO: 03 - 05 - 2001

DATA FINE ANALISI: 02 - 05 - 2001

*Il presente rapporto di prova si riferisce solo al campione sottoposto alle prove. La riproduzione, anche parziale, del rapporto di prova deve essere autorizzata per iscritto dal Laboratorio (UNI-CEI EN 45001). I campioni vengono conservati presso il Laboratorio per 1 mese salvo diverse prescrizioni.*

### **Analisi della fibra**

Si osservano fibre di forma allungata riconducibili alla **fibra di canapa**. Le fibre hanno, con dimensioni variabili tra 14 e 25  $\mu\text{m}$  caratterizzate da striature trasversali, poco marcate caratteristiche.

*Analista*  
Dr. Elena Monni

*i Responsabili del Laboratorio*  
Dr. Paolo Cornale e Dr. Nicola Del Giovane

## RAPPORTO DI PROVA N. 1104 - 3

*Committente:* Ester Giovacchini  
*Provenienza:* Chiesa di San Francesco di Cannara, quadro anonimo  
*Descr. campione:* Frammento di fibra, siglato **Campione 2B**  
*Scopo dell'analisi:* Analisi del tessuto e della fibra  
*Metodo analitico:* Analisi del tessuto e della fibra. Metodo interno B/10  
*Prelievo:* a cura del committente

DATA ARRIVO IN LABORATORIO: 26 - 04 - 2001

DATA INIZIO ANALISI: 26 - 04 - 2001

DATA EMISSIONE RAPPORTO: 03 - 05 - 2001

DATA FINE ANALISI: 02 - 05 - 2001

*Il presente rapporto di prova si riferisce solo al campione sottoposto alle prove. La riproduzione, anche parziale, del rapporto di prova deve essere autorizzata per iscritto dal Laboratorio (UNI-CEI EN 45001). I campioni vengono conservati presso il Laboratorio per 1 mese salvo diverse prescrizioni.*

### **Analisi della fibra**

La fibra è costituita da elementi con dimensioni variabili tra 12 e 20  $\mu\text{m}$ , caratterizzati da striature trasversali poco marcate caratteristiche della **fibra di canapa**.

*Analista*  
Dr. Elena Monni

*i Responsabili del Laboratorio*  
Dr. Paolo Cornale e Dr. Nicola Del Giovane

Dr.ssa Ester Giovacchini  
Conservazione, restauro, catalogazione tessuti antichi.  
Spoleto PG

## Schede tecniche

Pittore umbro del XVII secolo

*Deposizione*

Olio su tela, 173x172,5 cm

Chiesa di S. Francesco - Cannara PG

Pro Loco Cannara PG

Data prelievo: 31.03.2001

### ANALISI TECNICA DEL TESSUTO

**Spina rigata in canapa** - Armatura spina senso catena base diagonale 3 leva 1, 1 leva 1, costituita da ordito in canapa grezza, 1 capo, leggera torsione a Z, 15/cm e da trama in canapa gezza, 1 capo, leggera torsione a Z, 9/cm. L'effetto di rigatura è ottenuto dalla presenza dei fili di ordito in canapa grezza con titolo più alto inseriti in fase di orditura a distanze regolari: 0,5 - 1,0 - 1,5 - 1,0 - 0,5 - 11 - 0,5 - 1,0 - 1,5 - 1,0 - 0,5 - 11 e così via. La cimosa è prodotta con semplice giro di trama.

Il dipinto è eseguito su due teli cuciti insieme ad ago in punto soprafitto con filo di canapa; telo sinistro: cm 73,5; telo destro: cm 99.

“MADONNA CON BAMBINO, L'IMPERATORE COSTANTINO, S. ANTONIO ABATE E S. GIORGIO”,  
*Chiesa di S. Francesco - Cannara PG*

Pittore umbro del XVII secolo

*Madonna con Bambino, l'Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio*

Olio su tela, 200x150 cm

Chiesa di S. Francesco - Cannara PG

Caduta pressoché totale della pellicola pittorica

Data prelievo: 02.04.2001

### ANALISI TECNICA DEL TESSUTO

**Spina rigata in canapa** - Armatura spina senso catena base diagonale 3 leva 1, costituita da ordito in canapa grezza, 1 capo, leggera torsione a Z, 14/cm e da trama in canapa gezza, 1 capo, leggera torsione a Z, 9/cm. L'effetto di rigatura è ottenuto dalla presenza dei fili di ordito in canapa grezza con titolo più alto inseriti in fase di orditura a distanze regolari: 0,5 - 1,0 - 1,5 - 1,0 - 0,5 - 11 - 0,5 - 1,0 - 1,5 - 1,0 - 0,5 - 11 e così via. La cimosa è prodotta con semplice giro di trama.

Il dipinto è eseguito su due teli cuciti insieme ad ago in punto sopragitto con filo di canapa; telo sinistro: cm 97,00; telo destro: cm 53.

## **LA DEPOSIZIONE**

CHIESA DI S. FRANCESCO - CANNARA PG

*Analisi tecnica del tessuto - relazione conclusiva*

Il tessuto a spina o sergé in canapa, su cui è dipinta “La Deposizione”, presenta rigature verticali di colore marrone disposte secondo alternanze regolari. Da una attenta analisi visiva è prevalsa l’ipotesi di effettuare un prelievo lungo il margine superiore del dipinto, in corrispondenza delle predette rigature, al fine di certificare la presenza di materiale colorante.

La particolare tessitura della spina mi ha indotta ad effettuare un confronto tecnico con un’altra tela dipinta, “Madonna con Bambino, l’Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio”, sita presso la sacrestia della chiesa di S. Francesco in Cannara e segnalatami dal Sig. Mario Scaloni e dalla Sig.ra Degli Esposti Bice.

Dai risultati delle analisi fisiche, prodotte dalla scrivente in loco, è emerso che trattasi di tessuti identici sia per tecnica che per materia; la rigatura visibile su entrambe le tele nasce dall’esigenza di ottenere un tessuto in spina rigata tono su tono, con il semplice ausilio di fili di ordito di differente titolo inseriti in fase di orditura ad intervalli costanti.

Lo studio microstratigrafico sui campioni di fibre prelevate dalle tele in oggetto, effettuato dal Dr. Paolo Cornale e dal Dr. Nicola del Giovane della Ditta C.S.G. PALLADIO di Vicenza (gruppo di consulenza scientifica specializzato nel restauro) confermano l’assenza di materiale colorante.

La diversa colorazione tra l’ordito e la trama del campione di tessuto prelevato dalla “Deposizione” (rispettivamente marrone scuro e chiaro), secondo gli studiosi della Palladio, è dovuta ad “una concentrazione differente, oltre che ad una alterazione di colla animale”. Oserei aggiungere che la copiosa presenza di polvere depositatasi nel tempo tra gli spazi interfilari degli orditi con titolo maggiore (più sottili) ha prodotto le rigature di colore grigio sulla tela della “Madonna con Bambino, l’Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio e di colore marrone su tela della Deposizione.

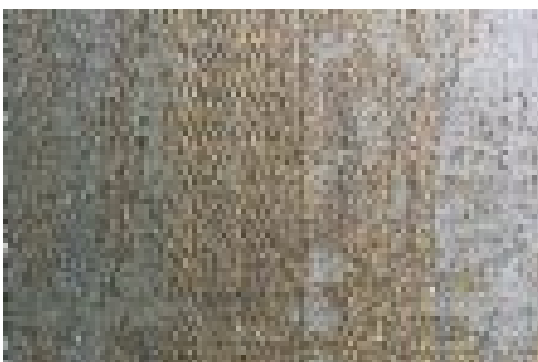
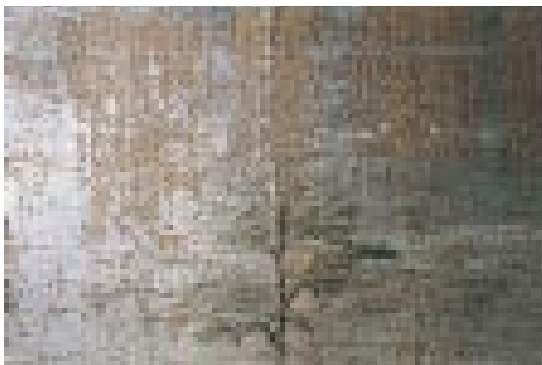
L’insieme delle analisi porta a queste conclusioni: il tessuto in spina rigata di canapa su cui è dipinta la “Deposizione” consente di formulare l’ipotesi di una produzione umbra.



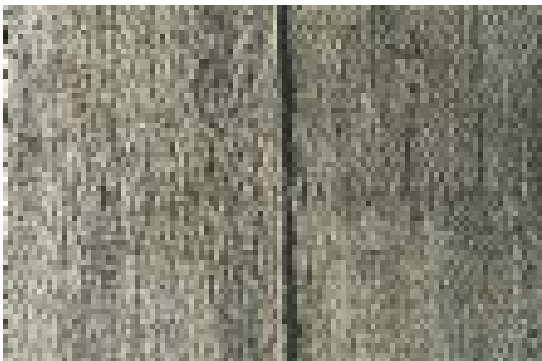
Pittore umbro - *Deposizione* - secolo XVII  
Chiesa di S. Francesco, Cannara PG  
*lato posteriore, prima del restauro*



Pittore umbro - *Deposizione* - secolo XVII  
Chiesa di S. Francesco, Cannara PG  
*lato anteriore, dopo il restauro.*



Pittore umbro - *Deposizione* - secolo XVII  
Chiesa di S. Francesco, Cannara PG  
*lato anteriore, particolari dopo il restauro*



Pittore umbro - *Madonna con il Bambino, l'Imperatore Costantino,  
S. Antonio Abate e S. Giorgio* - secolo XVII  
Chiesa di S. Francesco, Cannara PG  
*particolari sul lato posteriore*



Pittore umbro - *Madonna con il Bambino, l'Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio* - secolo XVII Chiesa di S. Francesco, Cannara PG lato anteriore



Pittore umbro - *Madonna con il Bambino, l'Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio* - secolo XVII Chiesa di S. Francesco, Cannara PG lato posteriore



Pittore umbro - *Madonna con il Bambino, l'Imperatore Costantino, S. Antonio Abate e S. Giorgio* - secolo XVII Chiesa di S. Francesco, Cannara PG particolari