

Ritorno alla luce

Opere restaurate
provenienti dalle Collezioni della
Banca Monte dei Paschi di Siena

- IV** - Francesco Rustici
*Sacra Famiglia con San
Giovannino*
- Domenico Beccafumi
*Sposalizio mistico di Santa
Caterina e Santi*

Il quarto appuntamento di *Ritorno alla luce* prevede per il periodo natalizio una doppia offerta, con l'esposizione presso la scala Spadolini di un prezioso dipinto di Francesco Rustici detto Rustichino, collocato negli uffici della Presidenza della Banca e dunque non visibile al grande pubblico, e con la presentazione del restauro del dipinto di Domenico Beccafumi *Sposalizio mistico di Santa Caterina e Santi*, uno dei capolavori dell'artista senese facente parte della collezione Chigi Saracini.

Francesco Rustici

(Siena, 1592-1626)

Sacra Famiglia con San Giovannino, 1610 circa,

olio su tela cm 95x68,5

Collezione Banca Monte dei Paschi di Siena

La tela, acquistata nel 1981 da un privato, già restaurata, si trova in ottimo stato di conservazione. Trattandosi del più diffuso soggetto prodotto per la devozione privata, è praticamente impossibile ritrovare l'antica provenienza di quest'opera o sperare di identificarla nella descrizione di qualche fonte. Al pari dei numerosissimi esempi del genere, è fedele al modulo compositivo che prende avvio nella pittura fiorentina e senese del primo Cinquecento e che di volta in volta è variato a seconda delle richieste committente, senza la minima preoccupazione di fedeltà ai testi evangelici o di rispetto della sincronia nel presentare, accanto ai protagonisti della Sacra Famiglia, le più varie combinazioni di santi o di personaggi ritratti, spesso negli atteggiamenti più quotidiani e affettuosi possibili. Nella nostra tela non deve dunque stupire se il San Giuseppe, che potrebbe tramandare le sembianze del committente, tiene un crocifisso: *memento* – assieme alla piccola croce di canna amabilmente “contesa” fra i due bambini – della futura Passione di Gesù. L'opera è strettamente legata all'arte di Alessandro Casolani e, tramite l'esperienza di questo pittore si dimostra in linea diretta con la tradizione pittorica senese. In particolare le forme tenere e carnose del Bambino, e le pose manierate delle mani, la tipologia dei volti svelano una viva attenzione per i modelli del Beccafumi, indubbiamente condizionanti anche se filtrati da una mentalità controriformata che rende il tutto più dolce, affabile e accostante.

Si tratta di un dipinto uscito dalla bottega dei Rustici, guidata da Vincenzo, il quale divulga i modi del più dotato cognato Alessandro Casolani in numerosissime tele sparse in tutto il territorio senese e grossetano. Tutte le opere che si possono riferire a Vincenzo, in base al confronto con la *Pietà* (Siena Pinacoteca), firmata, gli affreschi con il *Battesimo di Cristo* (Siena, Duomo, Cappella di San Giovanni) e l'*Annunciazione* (Siena, Sant'Ansano), documentati al 1616 e al 1617 (cfr. Alessandro Bagnoli, in *L'Arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra, Roma 1980, pp. 87-89), sono molto vicine alla *Sacra Famiglia* che qui interessa, ma non ne raggiungono la qualità. È pertanto necessario attribuirle non a Vincenzo, come avevo proposto in un primo tempo (1984), ma piuttosto al figlio Francesco. Personalità emergente nell'ambito artistico familiare, assimilò più a fondo e in maniera più intelligente rispetto al padre la lezione dello zio Alessandro e fu attento anche alla pittura di Rutilio Manetti, come provano una lunetta in tela con la *Crocifissione* (Siena Convento delle Cappuccine), un *Gesù caduto sotto la croce* di collezione privata (scambiato per un Casolani da M. Ciampolini, *La pittura a Siena nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, p. 319, fig 511) e la *Madonna delle Benedizioni* (Siena Conservatori Femminili del Refugio) (cfr. A. Bagnoli, in *L'Arte... cit.*, pp 189-190).

La *Sacra Famiglia* è un necessario e immediato precedente di questa opera e risulta perfettamente coerente con l'*Immacolata con il Bambino e Angeli* (Siena, San Sebastiano in Camollia), commissionata nel 1609 e ricordata in un documento come opera di Francesco (cfr A. Bagnoli, in *L'Arte... cit.*, pp 188-189), sia per la tipologia dei volti sia per la stesura pittorica accurata e morbida, con la quale il pittore riesce a far affiorare la testa di San Giuseppe dal fondo scuro e a rendere – proprio come nelle tele del Manetti intorno al 1610 – una concreta consistenza al pallido volto della Madonna.

Alessandro Bagnoli

BIBLIOGRAFIA:

A. Bagnoli in *Contrada Priora della Civetta. Le sedi storiche*, Genova 1984, p. 110;
Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, Siena 1984, Ill. p. 3;
Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, Siena 1987, ill. p. 31.

In copertina: Francesco Rustici, *Sacra Famiglia con San Giovannino*.

The canvas, which had already been restored, was purchased in 1981 by a private collector and is in excellent condition. Since the subject depicted is the most popular one used for private devotion, it is virtually impossible to determine the origin of this work or hope to identify it from some written source. As with the many examples of this genre, the painting is faithful to the rules of composition that were beginning to take hold in Florentine and Sienese painting in the early Sixteenth Century. The composition would change on the basis of each patron's request, without the slightest concern about remaining faithful to Gospel texts or respecting the appropriateness of presenting the Holy Family alongside the most varied combination of Saints and characters, who were often depicted in informal or affectionate poses. In this canvas, therefore, it should be of no surprise to find St. Joseph (probably bearing the semblance of the patron who commissioned the work) with a crucifix: a *memento* of the future Passion of Christ along with the small cross made from reed which is being playfully squabbled over by the two children. The painting is closely linked to the works of Alessandro Casolani and, through this artist's experience, shows itself to be in a direct line with the traditions of Sienese painting. In particular, the soft, rounded forms of the Christ Child, the mannered poses of the hands and the type of faces depicted reveal a keen attention to Beccafumi's figures, whose influence here is unquestionable though filtered through a Counter-Reformation mentality that makes everything softer, gentler and warmer.

The painting is from the Rustici family's workshop, or *bottega*, which was led by Vincenzo. Vincenzo disseminated the methods applied by his more gifted brother-in-law Alessandro Casolani in numerous paintings spread throughout the area of Siena and Grosseto. All the works that can be attributed to Vincenzo - the signed *Pietà* (Siena's Pinacoteca), the frescoes of the *Baptism of Christ* (Siena, Duomo, Chapel of Saint John) and the *Annunciation* (Sant'Ansano, Siena), documented in 1616 and 1617 (see Alessandro Bagnoli, in *Art in Siena under the Medici family. 1555-1609*¹, exhibition catalogue, Rome 1980, pp.87-89) - are very close to the Holy Family portrayed here but do not achieve the same quality. The painting, therefore, cannot be attributed to Vincenzo, as I initially proposed (1984), but rather to his son Francesco. An emerging figure from this family of artists, Francesco assimilated the lessons of his Uncle Alessandro more deeply and more intelligently than his father did.

He was also interested in the paintings by Rutilio Manetti, as evidenced by his canvas lunette depicting the *Crucifixion (Convento delle Cappuccine, Siena)*, *Jesus fallen beneath the cross* in a private collection (mistaken for a Casolani by M. Ciampolini in *Sienese Painting in the second half of the Sixteenth Century* in *Sixteenth Century Italian Painting*², Milan 1987, p. 319, fig 511) and *Our Lady of Blessings (Conservatori Femminili del Refugio, Siena)* (see A. Bagnoli, in *Art in Siena...* cited above, pgs 189-190).

The *Holy Family* is a necessary and immediate precedent to this work and is in perfect unison with the *Immaculate Virgin and Child with Angels* (San Sebastiano in Camollia, Siena), commissioned in 1609 and cited in a document as a work by Francesco (see A. Bagnoli, in *Art in Siena...* cited above, pgs 188-189) due to the type of faces depicted as well as the very soft and accurate application of the paint. It is with this latter technique that the artist succeeds in making the face of St. Joseph emerge from the dark background whilst giving substance to the pale face of Our Lady - just as Manetti did in his paintings of around 1610.

¹ Available in Italian only. Original title “*L’Arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*”

² Available in Italian only. Original title “*La pittura a Siena nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*”



Domenico Beccafumi

(Montaperti, 1486 (?) – Siena, 1551)

Sposalizio mistico di Santa Caterina e Santi - 1528 circa

dipinto su tavola 310x230 cm

Collezione Chigi Saracini

Sotto un baldacchino sorretto da angeli, e alla sommità di sei gradini in parte coperti da un tappeto damascato verde, sono raffigurate le nozze mistiche fra il Bambino Gesù seduto sulle ginocchia della Vergine e Santa Caterina; vi assistono, disposti a semicerchio sui gradini immediatamente inferiori, a sinistra San Sigismondo, San Domenico e San Giovannino, a destra San Bernardino e Santa Caterina d'Alessandria, mentre San Pietro e San Paolo siedono in basso sui primi gradini.

Come risulta da un inserto di 'Ricordi della Sagrestia' cominciato nel 1517, pubblicato dal Milanese, la tavola fu collocata nella Chiesa di Santo Spirito nel marzo del 1528. Il passo dice testualmente «Ricordo come oggi questo di XX di Marzo 1528 la rede di questi Gambassi, domandati al presente dall'Orafo, feciano in Chiesa nostra una tavola alla chappella che già si domandava la Pietà; la quale cappella a detti eredi fu consegnata molto tempo avanti; et è una tavola con adornamento messo d'oro, con predella messa d'oro et dipinta; ed è di valuta di ducati circa 100, secondo dissono. El maestro che la dipinse si domanda maestro Domenico da Siena».

In Santo Spirito la ricorda il Vasari ammirando «alcuni riverberi del color de' panni nel lustro delle scale di marmo molto artificiosi» e citando ad una ad una con i relativi soggetti cinque storielle della predella che già il Della Valle (1786) segnalava scomparsa.

Il passaggio della pala alla collezione di Galgano Saracini, che il Romagnoli colloca nel 1812, avviene, come per l'affresco della *Stimate* del Beccafumi nella cappella, attraverso un passaggio nel palazzo già Lucarini forse di proprietà dello stesso Galgano che univa al proprio anche il cognome di quella famiglia estinta. Dei cinque pannelli della dispersa predella sono stati resi noti dal Sanminiatelli tre in versione originale (*Battesimo di Cristo e Santa Caterina sceglie la corona di spine*, entrambi già appartenenti alla collezione Kress ora a Tulsa, Okla., Philbrook Art Center; *Predica in piazza di San Bernardino* a Londra, col. Scharff) e due ancora in copia cinquecentesca (*San Domenico fa ardere i libri degli eretici e Martirio della moglie e dei figli di San Sigismondo*,

A fianco: Domenico Beccafumi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina e Santi*.

entrambi al Museum of Fine Arts di Boston). Il Bisogni ritiene che in originale anche i Santi Pietro e Paolo, presenti nella pala, dovessero essere in qualche modo ricordati nella predella, forse in più minuti scomparti laterali, comunque mai ricordati nelle fonti.

Nella grande tavola ha sempre richiamato l'attenzione la solenne simmetria compositiva di chiara eco fiorentina e abbastanza inattesa nell'iter beccafumiano del terzo decennio che riecheggia precisamente con eccentrico contrappunto le parallele vicende romane, fino alla svolta, in senso celebrativamente plastico e pur esso romano, degli affreschi della sala del Concistoro. Le stesse storiette della predella sono marcate da questa ricerca di rigorose simmetrie anche se in esse, anche più che nella pala che le sovrasta, il risolversi di ogni impegno formale in pura traccia di colore intriso di luce è più sensibile. Se la spiegazione di questa calibratura compositiva sta nell'appartenenza della chiesa domenicana di Santo Spirito alla Congregazione di San Marco, come ricorda il Bisogni citando l'insolita antica presenza nella chiesa di opere di Mariotto Albertinelli e di Fra Paolino, resta evidente che, acconciandosi a rispettarne la devozione ai grandi modelli di Fra Bartolomeo – anche nella squadratura più larga dei personaggi in primo piano rispetto, ad esempio, al San Giuseppe della *Natività* di San Martino – Mecarino non rinunciò a sottoporli ad un aggiornamento radicale attraverso l'impianto audacemente avanzante dei Santi Pietro e Paolo, quest'ultimo immaginato mentre intento al libro tenuto aperto con gesto michelangiolesco annaspa con l'altro braccio all'indietro verso il calamaio posato alle sue spalle sul gradino. Il concentrarsi sulle figure di primo piano di una intensità luminosa che abbacina il marmo e vi riverbera come osservava il Vasari, impalpabili riflessi, respinge con l'aiuto del tappeto in un'ombra riservata, animata di guizzi, di lampeggiamenti che estraggono dalle vesti brani di rarefatto colore, l'episodio principale, protetto dal baldacchino caldo e spesso orlato di un alto bordo di pelliccia preziosa. La bellissima 'natura morta' dei libri di San Paolo abbandonati in disordine sulla scala è in rapporto con la pronunciata propensione che il Beccafumi dimostra in questo decennio per l'inserimento di brani di straordinaria perspicuità ottica in un contesto trasfigurato della lirica libertà del tocco e dell'invenzione cromatica: un gioco sottile che si ripete dalla quercia che serpeggia lungo il muro della *Tanaquilla* di Londra all'edera dello splendido pergolato poggiato al rudere dell'arco trionfale della *Natività*, alla nitidezza delle strutture investite dai bagliori delle fiamme infernali nel *San Michele del Carmine*.

Fiorella Sricchia Santoro

BIBLIOGRAFIA:

Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini di Siena, Siena 1819 (edita in *Collezione Chigi Saracini nel Palazzo di Siena. Inventario Generale* a cura di Miriam Fileti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, Siena 2005, I, pp. 39-112), p. 19.

A. M. Guiducci, *Domenico Beccafumi*, in *Restauri* 1988, pp. 34-36, n.9.

F. Sricchia Santoro, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo n. 2 della mostra della Collezione Chigi Saracini a cura di F. Sricchia Santoro (Siena 1988), Firenze 1988, pp. 100-102, n. 22, fig. XXIX-XXXIV.

A. M. Guiducci, *Domenico Beccafumi 1528-1537*, in *Domenico Beccafumi* 1990, p.164, n. 23.

P. Dubus, *Domenico Beccafumi*, Paris 1999, p. 63-64, fig. 34.

Palazzo Chigi Saracini a Siena. Le stanze e i tesori della Collezione, guida storico-artistica a cura di E. Colle, C. Sisi, Cinisello Balsamo (Mi), 2005, p. 73.

Collezione Chigi Saracini nel Palazzo di Siena. Inventario generale a cura di Miriam Fileti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, II, Siena 2006, p. 386, n. 5033.

Il testo di Alessandro Bagnoli è tratto da: *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena - vicende costruttive e opere d'arte* a cura di Francesco Gurrieri, Luciano Bellosi, Giuliano Briganti, Piero Torriti, Siena 1988.

Il testo di Fiorella Sricchia Santoro è tratto da: *Da Sodoma a Marco Pino, Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Siena 1988.

Le foto delle opere d'arte sono di Lensini Foto Siena

La documentazione fotografica del restauro è di Paolo Roma

LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA DI DOMENICO BECCAFUMI: TECNICA, DEGRADO E INTERVENTO SUL SUPPORTO LIGNEO

Il presente contributo ha ad oggetto l'intervento di restauro strutturale del supporto ligneo del dipinto di Domenico Beccafumi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena e Santi*, recentemente condotto per porre rimedio ad un danno strutturale in prossimità del lato destro dell'opera e per arrestare un attacco biologico da insetti xilofagi in atto.

L'opera che mantiene un altissimo livello di originalità, è composta dal supporto ligneo, dal sistema di traversatura sul retro a controllo della planarità, da



strati di ammortizzamento e preparatori a contatto del legno, dagli strati pittorici e da un film di vernice trasparente protettiva in superficie.

Il supporto che ha dimensioni di 312 cm in altezza, 226 cm in larghezza, con uno spessore compreso tra circa 3,5 e 4 cm, è realizzato con 7 assi in legno di pioppo, di taglio prevalentemente tangenziale, con

un ampiezza compresa tra 24 e 39 cm, disposte in verticale.

Il sistema di traversatura sul retro è composto di quattro regoli in castagno disposti ortogonalmente alle assi verticali. Il meccanismo di ancoraggio delle traverse al supporto è originale e caratteristico della scuola senese tra '400

e '500: le traverse scorrono entro grossi "ponticelli" lignei. Le traverse hanno la funzione di contrastare l'incurvatura delle assi e dell'intero tavolato. La possibilità delle traverse di scorrere entro i ponti permette, almeno in teoria, la dilatazione e contrazione laterale del legno del supporto generata dalle variazioni di umidità, e, quindi, evita che le ten-



sioni da ritiro e rigonfiamento del legno si scarichino come rotture del tavolato. A contatto con il supporto in corrispondenza delle committiture tra le assi sono state incollate delle strisce di tela e sopra a tutto si trova la preparazione,



applicata a pennello, composta, molto probabilmente, di gesso e colla. Sulla preparazione Beccafumi ha realizzato la pittura ad olio.

Il dipinto è inserito in una monumentale cornice intagliata e dorata, del tipo "a cassetta".

L'intervento deriva dalla necessità di porre rimedio a due fenomeni di

degrado in atto: la formazione di una disconnessione della committitura tra la prima e la seconda asse di destra (visione frontale) e la presenza di un attacco biologico da insetti xilofagi.

La separazione delle prime due assi di destra interessa la committitura per circa due terzi della sua estensione a partire dall'alto, nel punto di maggiore entità ha un'ampiezza di circa 2 mm e nella parte sommitale è associata anche a uno sfalsamento dei margini delle due parti del supporto, non più unite.

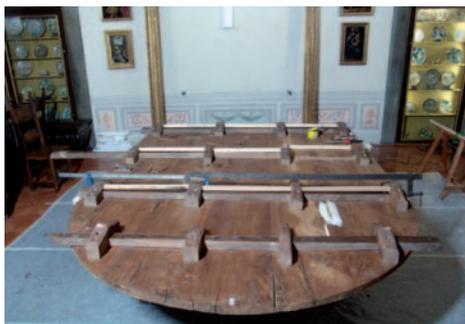
La causa di tale fenomeno di degrado è un difetto nel rapporto tra tavolato e sistema di traversatura. La deformazione delle assi del supporto ha fatto aumentare l'attrito tra supporto e traverse e tra queste e guide a ponte, lo scorrimento degli elementi è stato bloccato. In presenza di tale vincolo, le forze generate dai movimenti di contrazione del supporto si sono scaricate come disconnessione della giunzione tra le assi.



Il restauro del supporto ha avuto come obiettivi, da un lato il recupero della continuità del tavolato e dall'altro la rifunzionalizzazione del sistema di traversatura originale. La disconnessione tra le assi, che hanno subito una deformazione permanente, è stata risanata cercando di accostarle il più possibile, per poi mantenerle unite mediante "incuneatura". Questo metodo prevede la rettifica dei margini della giunzione distaccata o dello spacco con un'incisione a "V" e l'inserimento di elementi lignei a forma di cuneo, incollati su ambo le facce disconnesse.

Si è operato sul dipinto da tergo con l'opera adagiata a faccia in giù su dei cavalletti.

Preliminare, per accedere alla disconnessione, era scostare le traverse che sono state lentamente sfilate dalle guide con dei morsetti agendo sulle teste e facendo forza contro i ponti lignei. Tale operazione, rischiosa per il forte attrito tra le parti e per le forze sviluppate, è stata eseguita gradualmente in un giorno intero di lavoro.



ne.

In corrispondenza della disconnessione, è stata aperta nel supporto una traccia a forma di cuneo mediante un'elettrofresatrice, utilizzando una fresa con un angolo di ca. 16° per ridurre al minimo l'asportazione di materia lignea originale. La traccia così preparata è stata colmata con cunei di legno di pioppo invecchiato, scelti ed inseriti con gli anelli di accrescimento disposti in verticale, per minimizzarne il ritiro. Gli inserti sono stati adattati col pialletto per farli combaciare perfettamente alle due facce della sede a cuneo. Si è operato anche il livellamento dei margini della disconnessione, agendo con dei "tiranti a leva" a cavallo della linea di separazione. Dopo la com-



pleta asciugatura dell'adesivo la parte in eccesso dei cunei è stata livellata con pialletto e scalpello.

Il sistema di traversatura originale è stato revisionato e rifunzionalizzato, per salvaguardare l'originalità dell'opera. L'obiettivo era quello di trasformare un meccanismo molto rigido e suscettibile di bloccarsi in uno che, pur controllando fortemente la planarità del supporto, rispondesse ai movimenti del legno in maniera più dinamica ed elastica. Tre sono state le azioni poste in essere: la riduzione dello spessore delle traverse, l'applicazione di un sistema di compressione elastico della traversa contro il tavolato e la riduzione dell'attrito radente degli elementi scorrevoli.



Le traverse sono state sfilate completamente dalle guide e sono state assottigliate asportando materiale dalla faccia che scorre a contatto con la superficie del supporto. Hanno ac-



quisito maggiore flessibilità. Per facilitare lo scivolamento dei regoli, sulla faccia appena assottigliata sono state inserite delle lamine di materiale plastico ad alta densità e basso coefficiente di attrito. L'assottigliamento delle traverse ha permesso di re inserirle entro i ponti guida senza



alcuno sforzo. Tra le traverse e ciascun ponte è stata inserita una molla lamellare in acciaio inox armonico, sagomata a forma di "Ω", per garantire



che le traverse esercitassero un sufficiente contrasto contro il supporto e al contempo che questo contrasto fosse graduabile e incrementale al deformarsi del supporto. La calibrazione delle forze in atto è stata effettuata studiando la forma



di piegatura della lamina. L'attacco da insetti xilofagi era ancora attivo e causato dal comune tarlo domestico, l'*anobium punctatum*, in seguito è stato rivenuto anche e di un suo parassita lo *scoloderma domesticum*.

La disinfestazione dall'attacco di tarli si è articolata in due momenti con due differenti metodiche che si sono andate ad integrare. La prima fase è consistita nel trattamento anossico, per eliminare l'attacco in atto, la seconda è stata applicazione a pennello di antitarlo in solvente, ad integrazione del trattamento anossico e con funzione preventiva contro attacchi futuri nel breve e medio termine. Il trattamento anossico si fonda sul principio di uccidere per asfissia gli insetti presenti sottraendo l'ossigeno dall'aria atmosferica, entro una busta in cui è inserito il pezzo da trattare. Vi sono differenti sistemi. Per la disinfestazione dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* si è optato per l'utilizzo degli assorbitori di ossigeno: sacchetti che contengono composti a base di ferro che legano a se l'ossigeno dell'aria. Intorno all'opera, temporaneamente rimontata nella cornice, è stata preparata una busta sigillata ai bordi. Prima di completare la sigillatura sono stati inseriti nella busta i sacchetti di materiale assorbitore sufficienti per il volume d'aria, un prodotto a base di gel di silice per climatizzare l'ambiente, un termo igrometro che ha permesso di controllare periodicamen-





te i valori di temperatura (T) e umidità relativa (U.R.) e un data logger che ha rilevato e memorizzato questi valori.

Al fine di garantire la massima sicurezza sull'efficacia del trattamento, l'opera è stata mantenuta in atmosfera modificata per sei settimane invece delle quattro sufficienti. Al termine del trattamento, sul fondo della busta sono

stati trovati una rilevante quantità di insetti, poi riconosciuti come *scleroderma domesticum*, parassita dell'*anobium punctatum*. La presenza di numerosi di questi insetti morti nella busta ha confermato l'esito positivo del trattamento anossico.

La disinfestazione si è conclusa, al termine del restauro, con l'applicazione di un prodotto insetticida a base di permetrina che agisce secondo il principio dell'impregnazione del legno con un principio attivo nocivo per l'insetto. Il legno è, quindi, "avvelenato", qualora nell'opera vi siano ancora insetti sopravvissuti all'anossia o qualora vi sia un nuovo attacco, questi insetti andranno a nutrirsi del legno avvelenato, rimanendone uccisi.

La vernice superficiale è stata spolverata e pulita con soluzioni acquose. Sono state stuccate e ritoccate le piccole lacune e i fori di sfarfallamento dei tarli. Protetto il legno con cera, spolverata e verniciata la cornice, l'opera è stata montata in cornice e ricollocata a parete. Le movimentazioni dell'opera prima, durante e dopo il restauro sono state eseguite con l'ausilio della ditta F.Ili Soldati di Soldati Roberto, Soldati Alberto e C. S.n.c.

Ha collaborato all'intervento la restauratrice Nadia Senesi che ha operato sulla cornice.

Paolo Roma





**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

www.mps.it
