

Un'immagine del seicento :  
il dipinto di Gaspare Mannucci  
nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo  
a Piazzanello di Pescaglia



Lions Club Garfagnana  
Soprintendenza ai Beni A.A.A.S.  
Fondazione Banca del Monte di Lucca



LIONS CLUB GARFAGNANA  
2001

**Un' immagine del seicento:  
Il dipinto di Gaspare Mannucci  
nella Chiesa dei Santi Pietro e Paolo  
a Piazzanello di Pescaglia**





Lions Club Garfagnana  
Soprintendenza ai Beni A.A.A.S.  
Fondazione Banca del Monte di Lucca

**Un' immagine del seicento:  
Il dipinto di Gaspare Mannucci  
nella Chiesa dei Santi Pietro e Paolo  
a Piazzanello di Pescaglia**

testi di Maria Teresa Filieri  
Umberto Palagi  
Sandro Baroni  
Barbara Segre

*Realizzazione Foto Pastrengo  
2001*

© Lions Club Garfagnana  
Proprietà artistica e letteraria riservata.  
Ogni riproduzione, anche parziale è vietata

Edizione giugno 2001

Realizzazione Foto Pastrengo  
Bagni di Lucca (Lu), 2001

Direzione Artistica  
*Pietro Luigi Biagioni*

Progetto Grafico  
*Pastrengo (Federico Cerchi)*

## SOMMARIO

- 9 Maria Teresa Filieri  
**Gaspere Mannucci, un pittore fiorentino, lucchese di adozione**
- 15 Umberto Palagi  
**Una Sacra Conversazione per l' Altare di San Rocco**
- 23 Sandro Baroni Barbara Segre  
**Lo stato di conservazione e il restauro**
- 30 Sandro Baroni  
**Note sulla tecnica costruttiva del dipinto**



*Anche quest' anno il Lion's Club Garfagnana, da sempre impegnato nella salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale della Valle del Serchio, ha deciso di promuovere l' intervento di restauro di un' opera d' arte.*

*La scelta, a seguito delle indicazioni dei funzionari della Soprintendenza per i Beni e le Attività Culturali competente per il territorio, è caduta sulla tela seicentesca del pittore Gaspare Mannucci nella Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Piazzanello di Pescaglia da ritenersi, anche a seguito della scoperta della data rinvenuta durante le operazioni di ripulitura, una delle prime prove dell' artista fiorentino in territorio lucchese.*

*Il grave stato di degrado dell' opera, quasi una situazione di emergenza, ha costituito una vera e propria priorità sollecitando l' intervento del nostro Club. Opera poco conosciuta ed illeggibile prima dell' intervento di restauro, viene oggi riproposta alla devozione della comunità paesana, agli appassionati di storia dell' arte, ai turisti*

*Un ringraziamento a tutti coloro che hanno dato il loro contributo alla riuscita dell' operazione, le dottoresse Maria Teresa Filieri ed Antonia d' Aniello della Soprintendenza che hanno diretto i lavori di restauro, Umberto Palagi che ha fornito un contributo alla ricerca documentaria sull' opera, l' intera comunità paesana con i sacerdoti, che hanno partecipato al cantiere dando la massima disponibilità alla messa in opera e alla riuscita dell' intervento*

*Un particolare grazie alla Fondazione Banca del Monte di Lucca , da sempre sensibile ai nostri inviti per la salvaguardia del patrimonio culturale, che con il suo generoso aiuto ha reso possibile il restauro.*

*Giugno 2001*

*Il presidente  
Dr. Giovanni Rinaldi*



## Gaspere Mannucci, un pittore fiorentino, lucchese di adozione

Nonostante sia senza dubbio il pittore più prolifico tra quanti hanno lavorato a Lucca e nel territorio lucchese nella prima metà del '600, Gaspere Mannucci era pressoché sconosciuto fino alla mostra *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, che si tenuta nel 1994 nei Musei Nazionali di Lucca. L'ampio e pregevole saggio



1



2

- 1  
Gaspere Mannucci  
*Madonna dei Miracoli*  
(Lucca, chiesa di San  
Leonardo in Borghi)
- 2  
Gaspere Mannucci  
*Santi Maria Maddalena de'*  
*Pazzi, Eufrosia, Alberto,*  
*Andrea Corsini*  
(Lucca, Museo Nazionale di  
Villa Guinigi)



3

3  
 Gaspere Mannucci  
*Madonna del Rosario con i  
 santi Domenico, Francesco,  
 Ansano, Nicola da Bari, Lucia,  
 Apollonia*  
 (Vorno, chiesa di San Pietro)

che Patrizia Giusti ha dedicato al pittore nel catalogo che l'accompagnava, offre una precisa ricostruzione della sua biografia, ma soprattutto ne delinea la personalità artistica, facendolo finalmente uscire dal limbo in cui fino a quel momento era relegato e restituendogli un ruolo di tutto rispetto nell'ambiente lucchese. Se non fu certo un grande innovatore, Gaspere Mannucci fu infatti senza dubbio un serio e motivato divulgatore di un linguaggio chiaro, gradevole e facilmente comprensibile, che diffonde le novità della Riforma cattolica riscuotendo in



4

zona lucchese grande successo.

Di origine fiorentina, Gaspare Mannucci si forma nella città natale, dove tornerà più volte nel corso della sua vita fino al rientro definitivo alla fine della sua carriera. Il legame con Firenze restò infatti sempre assai saldo, del resto nonostante la lunga permanenza a Lucca, dove svolse la gran parte della sua attività, tenne sempre nelle sue opere a firmarsi 'florentinus'. Nulla resta della sua attività gio-

4  
Gaspare Mannucci  
Annunciazione  
(Lucca, chiesa di San Frediano)

vanile che possiamo presumere abbia svolto a Firenze, ma fin dal 1601 è attestato a Lucca, anche se bisognerà aspettare fino al 1605 per avere la sua prima opera, *La Madonna tra i santi Domenico, Francesco, Ansano Nicola da Bari, Lucia e Apollonia*, dipinta per la chiesa di San Pietro di Vorno. Da questa tela e dalle altre coeve -vedi il nucleo dipinto per la chiesa di Sorbano del Vescovo- si conferma



5  
Gaspere Mannucci  
*Madonna col Bambino e i  
santi Lorenzo e Gervasio*  
(Lucca, Museo Nazionale di  
Villa Guinigi)

6  
La tela di Piazzanello di  
Pescaglia a restauro  
ultimato



come la radice culturale del pittore sia da ricercare nell'ambiente della pittura riformata fiorentina, di cui Santi di Tito, che richiamandosi alla tradizione di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo aveva rielaborato in chiave antimanieristica le istanze di chiarezza perseguite dalla chiesa tridentina, è l'esponente di maggior livello. Ma tra i modelli di Gaspare sono anche gli schemi divulgati da Ridolfo del Ghirlandaio, Michele Tosini Francesco e Giovanni del Brina, i pittori cioè che per tutto il cinquecento riproposero in chiave devozionale i principi del classicismo fiorentino.

L'ipotesi di Patrizia Giusti è che proprio nella bottega di un allievo di questi pittori si sia formato Gaspare, che in questo ambiente dunque avrebbe appreso la capacità di riprodurre in gran numero, quasi in serie, una moltitudine di opere che spesso si differenziano di poco l'una dall'altra, ma che sono comunque tutte realizzate con cura a sperimentata abilità tecnica.

Il successo della bottega del Mannucci, nella quale inizierà ben presto a lavorare anche il figlio Pier Filippo, è confermato non solo dalle numerosissime commissioni -sembra che ogni chiesa della zona voglia dotarsi di una sua opera- ma anche del successo riscosso presso istituzioni pubbliche. Nel 1617 infatti gli viene commissionata da parte del Governo una singolare ed importante opera di destinazione pubblica, il *Ritratto di Giovanni della Pera*, condannato nel 1363 per aver tradito Lucca a favore di Pisa, un soggetto dunque di grande rilievo e monito per tutta la società cittadina. L'opera, che segna evidentemente il momento di maggior fama del pittore, è perduta, ma si può avere un'idea della maturazione di Gaspare in quel periodo da due dipinti coevi, *La Madonna dei Miracoli* della chiesa di san Leonardo in Borghi e appunto la tela di Pescaglia ora restaurata. Entrambe datate 1616, mostrano come il pittore continuasse a tenersi in stretto contatto con Firenze, ignorando invece quanto contemporaneamente avveniva in ambiente lucchese. Mentre infatti è del tutto restio ad accogliere anche in parte il linguaggio di Paolo Guidotti, che era presente negli stessi anni a Lucca, nella *Madonna dei Miracoli*, rappresentando l'immagine miracolosa come 'quadro nel quadro', mostra di conoscere analoghi stratagemmi illusionistici diffusi a Firenze, così come del dipinto di Pescaglia è esplicitamente di derivazione fiorentina l'espressione di una religiosità serena e commossa, accentuata dal colloquio domestico e privo di tensioni emotive che si istaura tra la Madonna e i santi che le fanno corona.

L'attività lucchese di Gaspare proseguirà fino al 1638 -di quell'anno è la tela del Museo di Villa Guinigi proveniente da San Pier Cigoli con *I santi Maria Maddalena de'Pazzi, Eufrasia, Alberto e Andrea Corsini*- conservando sempre una qualità più che dignitosa che spesso raggiunge punte di alto livello.

Dopo il suo ritorno in patria, dove morirà nel 1642, la sua attività proseguirà, ma in tono minore, con gli allievi, il figlio Pier Filippo e il genero Tiberio Franchi.

## Una Sacra Conversazione per l' Altare di San Rocco

Nel primo altare di destra del presbiterio della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Pescaglia si trova un altare ligneo dorato dedicato a S. Rocco, databile tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento.

Su due piedritti con stemma centrale, si impostano due colonne, scanalate nel

7  
Veduta di Piazzanello



basso e rastremate, con capitello corinzio su cui poggia un ricco architrave a due frontoni, operato nella parte centrale con tralcio floreale, interrotto da teste di cherubini. L' architrave è sormontato da due volute spezzate che contengono il cartiglio dedicatorio. CONFRA[TERNITAS] TRINITAS DIVI ROCHI. Una ricchissima cornice baccellata con sigle rapportate, intagli a fuseruola, perla e unghiate intermittenti continue, contiene un dipinto, olio su tela<sup>1</sup>. Il cattivo stato di conservazione, fino all'attuale restauro, impediva una corretta lettura ed ha compromesso notevolmente molte porzioni dell' opera. Grazie al contributo del Lions Club della Garfagnana, oggi è nuovamente possibile godere della pittura e darne una plausibile interpretazione.

Un doppio tendaggio verde smeraldo, con frange dorate, schiude la scena dove si vede la Vergine assisa in trono mentre sorregge il Bambino. La Madonna è rivestita di una veste rosa antico, con manto celeste e 'maphorion' bianco in capo. Il Bambino si presenta svestito, in piedi sulle ginocchia della Madre, con il braccio destro alzato in atteggiamento di saluto e lo sguardo accogliente, rivolto verso i singoli fedeli. Purtroppo, l'originale capigliatura del piccolo Gesù è andata persa, come risulta dalle operazioni di restauro. Sia l' aureola del Figlio che della Madre sembra un'aggiunta o rifacimento settecentesco.

8  
Cartiglio dedicatorio dell'  
Altare di San Rocco

In primo piano, sul lato sinistro, si trova S. Rocco rappresentato inginocchiato,





9  
 nell'atto di mostrare la coscia sinistra risanata dalla ferita della peste. Il Santo indossa una tunica rosata, colore del ciclamino, tendente al viola, una camicia a maniche gialle, mantello verde oliva e pellegrina marrone scuro (nero). Nell'atto di mostrare la coscia, il santo lascia intravedere una sottoveste bianca con colletto dello stesso colore. Ai piedi è deposto il bastone del pellegrino. Il volto è incorniciato da una folta barba e capelli lunghi, gli occhi socchiusi assieme alla mano raccolta sul petto, manifestano un'espressione serena e di profonda quiete.

Dietro di lui, in piedi, S. Nicola di Bari rivestito di camice bianco, piviale blu, con bordo dorato e formale con pietra preziosa; in capo indossa la mitria bianca. Nella mano sinistra mostra le tre sfere d'oro, simbolo delle tre doti offerte a delle giovani fanciulle per riscattarle dal pericolo della prostituzione. Il Santo protettore



10



11

dei bambini è in conversazione con S. Frediano, il quale è rivestito con gli stessi abiti liturgici, il piviale è di colore verde scuro e in capo porta una mitria dorata. Nella mano destra stringe il pastorale, simbolo del governo episcopale, si deve a Lui l'evangelizzazione della campagna e la ristrutturazione della vasta diocesi lucchese, con la fondazione delle chiese pievanali. Con la sinistra impugna il rastrello, in riferimento alla leggendaria, prodigiosa deviazione delle acque del Serchio attuata dal santo<sup>2</sup>.

Di spalle a S. Frediano, in posizione astante al trono della Vergine, si affaccia un S. Giovanni evangelista imberbe, ammantato nella porpora; in mano tiene, secondo un'iconografia medievale, la coppa di vino avvelenato dal quale fuoriesce un piccolo serpente. Il patronato del mistico evangelista si estendeva sugli studiosi di teologia e sui mestieri attinenti alla scrittura e alla composizione del libro, ma era invocato anche in presenza di varie malattie come l'epilessia, le scottature e contro il pericolo dei fulmini e dei veleni.

Inginocchiato, sul lato destro, abbiamo un santo vescovo rivestito con la stola e un piviale rosso porpora foderato di verde e con bordatura d'oro; la mitria, al contrario dei precedenti, l'ha deposta ai piedi, sul primo gradino del trono. Il santo, anche se privo degli attributi, è tradizionalmente identificato con S. Biagio. Il profondo sguardo del santo, rivolto implorante alla Vergine, lo qualifica tra uno dei migliori volti della tela.

Alle sue spalle si riconosce S. Antonio Abate, con il caratteristico abito monastico di colore nero. Il Santo è identificabile da ben quattro attributi: il libro della regola eremitica, la campanella, il bastone a forma di tau, e la fiamma di fuoco posta alla base del bastone. Ogni simbolo è l'attestazione del suo patrocinio eser-

citato nei confronti della vita religiosa, nella prevenzione dell'herpes zoster e nella protezione degli animali. Il pittore ha raffigurato lo sguardo del santo rivolto verso il basso, quasi ad affermare il primato della vita interiore che S. Antonio esprime con la scelta della vita eremitica nel deserto. Tutta la figura appare avvolta nel silenzio degli uomini mistici e saggi. La saggezza dell'abate sembra sottolineata anche dalla caratteristica barba, lunga, folta ed arricciata; mentre l'incarnato rossiccio vuole mostrare la forza interiore.

Dietro di lui, in uno spazio ristretto, si affaccia S. Carlo Borromeo con la caratteristica espressione del volto emaciato nella penitenza e un naso aquilino, rivestito della veste cardinalizia. Interessante notare la presenza di questo santo da poco tempo canonizzato quando il pittore realizzò l'opera; infatti, il Borromeo fu elevato agli onori degli altari il 10 novembre 1610 e la pittura, come vedremo più avanti, è datata 1616.

Alla sinistra della Madonna, si vede una santa a mani giunte, ritratta con un volto di anziana donna, sicuramente identificabile con S. Anna, madre di Maria.

Del quadro non abbiamo una documentazione archivistica che attesti l'autore, la spesa e la committenza. Ma grazie all'attuale restauro si può confermare quanto già era stato letto alcuni anni fa, quando la tela aveva subito minore danno. Il





13

proposto Don Pietro Petretti aveva riferito che ai piedi di S. Rocco, un suo amico restauratore, vi aveva letto: G[...] MANNUCCIUS F[...]<sup>3</sup>.

Per l'esattezza la firma si trova sul primo gradino del trono, ma oggi la maggior parte è andata perduta nella caduta del colore. Tuttavia si leggono, chiaramente distribuite su tre righe le seguenti lettere: [...]ASPA [...] M[...] / FLOR[...] N[...]S FAC[...] A. D. / 1616. Nonostante le lacune non è difficile sciogliere le sigle e darne una corretta interpretazione: GASPAR MANNUCCIUS / FLORENTINUS FACIEBAT ANNO DOMINI / 1616.

Ma anche in assenza di questa iscrizione, sulla base dell'impostazione grafica e dei tratti rimasti visibili, il quadro era stato ricondotto a Gaspare Mannucci (1575-1642), uno dei più celebri pittori di origine fiorentina che lavorò moltissimo a Lucca, dove diede inizio ad una bottega di pittura fin dai primi del Seicento. Nel catalogo della Mostra sulla pittura lucchese di questo periodo la Dott.ssa Patrizia Giusti pone nell'elenco delle opere del Florentinus, il nostro quadro<sup>4</sup>.

La tela di Pescaglia, datata 1616, si colloca tra le prime opere di Gaspare Mannucci, presente a Lucca dal 1601 e attivo, sempre in area lucchese dal 1605, con la Madonna del Rosario della chiesa di San Pietro in Vorno<sup>5</sup>.

La nostra tela appare eccessivamente affollata di santi, distribuiti asimmetricamente, in due gruppi ai lati del trono della Vergine, costretti in uno spazio limitato, poco staccato nella profondità e nel gioco della prospettiva. In questo il pitto-

13

I santi Biagio, Frediano e  
Giovanni Evangelista durante  
il restauro

14

Rilievo dello stato attuale  
dell'iscrizione sul dipinto di  
Piazzanello

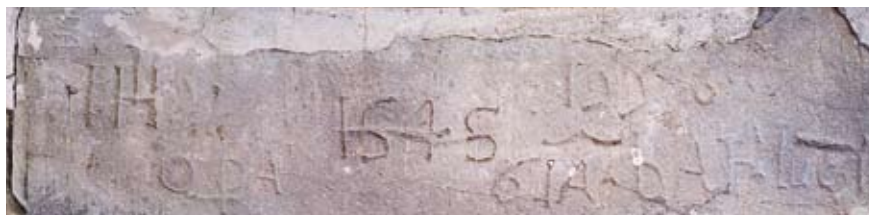


14

re ha cercato di rispondere alle esigenze devozionali della Confraternita, alla quale spettava l'obbligo del mantenimento dell'altare, ma la rappresentazione è anche in chiave con il clima culturale controriformista. Presumendo che l'attuale stato di conservazione risponda ancora a quanto creato dallo stesso pittore, dobbiamo rilevare che la tavolozza dei colori è poco variata, l'artista alterna quasi sempre gli stessi. A differenza di altre tele realizzate dal Mannucci, anche i particolari degli abiti liturgici risultano piatti, poco definiti nella panneggiatura e poco operati negli stoloni dorati dei piviali. Il pannello, come il camice bianco di S. Biagio, all'altezza delle ginocchia, prende una posizione innaturale e rigida. Altre forzature, nel tentativo di mostrare gli attributi, si notano nel movimento delle articolazioni dei personaggi.

I volti dei santi rappresentati dal Mannucci in questa tela, ma che riscontriamo anche in altre, come già osservava la Giusti, sono «*pervasi da un'aura di rassegnazione malinconica, propongono tratti fisiognomici regolari, che raramente sottintendono una caratterizzazione psicologica ma sono atteggiati in modo composto e lievemente statico, quasi fossero in posa, consapevoli di essere chiamati ad assolvere un compito essenzialmente devozionale*»<sup>6</sup>. Ripetitiva appare la raffigurazione della Vergine in trono, anche se nei tratti del volto si conferma la caratteristica mannucciana di uno sguardo dolce e consolante, piacevole a vedersi. Tutta la scena della sacra conversazione è ambientata in uno scenario scuro, poco illuminato ad eccezione di S. Biagio. L'oscurità nella quale sono avvolti i santi mette in risalto ancora una volta la concezione della pittura Barocca e rievoca le lugubri liturgie della chiesa post-tridentina e in genere le luttuose tragedie causate dal diffondersi di numerose ondate di epidemie o dall'elevata mortalità infantile e situazioni di dolore, bisognose di speranza. In questo quadro non riscontriamo quel senso di equilibrio e di armonia che suscita, ad esempio, la visione della Madonna col Bambino e i santi Lorenzo e Gervasio di Villa Guinigi. Ed è assente la vivacità dei colori che riscontriamo nella tela di Vorno. Sicuramente alcune di queste critiche si devono ad una serie d'interventi successivi. Tuttavia, l'impressione che si ricava è di un'opera uscita in fretta dalla bottega del pittore, di grande valore devozionale, a discapito di quello stilistico-culturale. D'altronde, sembra che la scelta operata da Gaspare Mannucci fosse ordinata ad una produzione a carattere industriale e per questo ripetitiva; come dichiara la Giusti, i dipinti del Mannucci «*venivano realizzati in gran numero, quasi in serie, disponendo probabilmente di cartoni che permettevano di trasferire una figura dall'uno all'altro, in schemi compositivi assai semplici, simmetrici, che tanto agevolmente si prestavano ad una tecnica di assemblaggio*»<sup>7</sup>.

La committenza del quadro dovette pervenire al Mannucci dalla stessa Comunità di Pescaglia e dalla Confraternita di S. Rocco. Il suo inserimento all'interno della chiesa parrocchiale risale agli inizi del Seicento nel contesto della devozione al Santo titolare contro la diffusione, peraltro molto ricorrente, della peste. Proprio alla fine del Cinquecento la Comunità fece il celebre voto, tutt'oggi rispettato, e



15  
Iscrizione su un'epitaffio oggi murata sotto la loggia di ingresso alla casa canonica

costruì, presso la Turrîte su una vecchia edicola, un'oratorio dedicato a S. Rocco. Uno dei decreti della Comunità che stabilisce le modalità della processione penitenziale da Pescaglia all'oratorio della Turrîte, risale al 1615, un anno prima della datazione del quadro. Secondo questo decreto il rito penitenziale doveva partire e concludersi di fronte all'altare di S. Rocco nella chiesa di Pescaglia<sup>8</sup>.

Dalla visita pastorale del 15 ottobre 1559 sappiamo che nella chiesa di Piazzanello uno dei quattro altari era dedicato a S. Rocco ma, a quella data non aveva rendite e arredi; la stessa Confraternita aveva alcune regole ma mancavano della conferma del Vescovo, segno che la devozione al Santo stava affermandosi in quel periodo<sup>9</sup>. Nella visita precedente, del 23 agosto 1514, infatti, non si parla né di altare né di Confraternita<sup>10</sup>; quindi, l'inizio del culto a S. Rocco può collocarsi tra questa data e il 1541, quando la Comunità chiese di erigere l'oratorio. La chiesa parrocchiale di Piazzanello, tra il 1545 e il 1556, fu certamente ampliata come testimonia l'iscrizione di una pietra, oggi murata sotto la loggia d'ingresso alla canonica. Ma questi lavori, nel 1559, non erano ancora ultimati secondo quanto viene detto nella visita fatta dal vescovo Alessandro Guidiccioni dove si legge che: il cimitero situato davanti la chiesa «è in parte chiuso da mura, e in parte no, ne può essere cinto finché la chiesa non sarà ultimata»<sup>11</sup>. Nella nostra pittura, tra i personaggi della sacra conversazione è inserito S. Giovanni l'evangelista; a questo Santo, dalla visita di mons. Castelli del 14 gennaio 1576<sup>12</sup>, risulta dedicato un altare, non più citato nelle visite canoniche successive, segno che il suo culto fu assorbito nella nuova dedizione a S. Rocco, eretto nei lavori cinquecenteschi.

La prima Visita pastorale che attesta l'esistenza del quadro firmato da Gaspare Mannucci, all'interno della chiesa, sull'altare dedicato a S. Rocco, risale al 29 ottobre 1651<sup>13</sup>.

Per quanto concerne interventi di restauro, l'unico documentato risale al 1720 ad opera di «*Francesco Marchi Pittore*»<sup>14</sup> certamente identificabile con il fratello del Rettore Lorenzo, promotore del rifacimento totale della chiesa, attuato tra il 1666 e il 1673, con larga generosità degli stessi fratelli e della popolazione<sup>15</sup>.

Con l'attuale restauro, che restituisce la visione di un'opera di un artista tra i più rappresentativi del Seicento Lucchese, l'auspicio che d'ora in avanti la pittura venga meglio apprezzata, conservata e valorizzata da parte degli abitanti della Comunità e un vivo ringraziamento ai promotori di questo recupero.

#### Note:

<sup>1</sup> Il quadro misura m 2,06x1,48

<sup>2</sup> ZACCAGNINI G., *Vita Sancti Fridiani*, M. P. Fazzi, Lucca 1989.

<sup>3</sup> PALAGI U., *In Pischia Memoria e Documenti per servire alla Storia di Pescaglia e del Santuario di Maria SS. del Sasso della Solca*, M. P. Fazzi, Lucca 1999, nota 146, pag. 163.

<sup>4</sup> GIUSTI M.P., *Gaspare Mannucci*, in catalogo della mostra: *La pittura a Lucca nel seicento*, M. P. Fazzi, Lucca 1994, pag. 206.

<sup>5</sup> *Ibidem* pag. 198,207

<sup>6</sup> *Ibidem* pag. 200

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> PALAGI U., *Le origini del culto a S. Rocco nella Val di Turrîte*, in *Da Turrîte a Val Freddana attraverso Valpedogna*, a cura di Beppino Lenzi, Tipografia Francesconi, Lucca 1999, pag. 84; PALAGI U., *In Pischia* o. c., pag. 322-323

<sup>9</sup> A. A. Lu, *Visite*, n. 18, c. 233r.

<sup>10</sup> *Idem*, *Visite*, n. 13 c. 131r. e v.

<sup>11</sup> *Idem*, *Visite*, n. 18 c. 233r.

<sup>12</sup> *Idem*, *Visite*, n. 26, 307r.

<sup>13</sup> *Idem*, *Visite*, n. 43 cc. 836 v. «Il terzo altare è di S. Rocco, come nell'icona, con l'immagine della Beata Maria, in una cornice di legno dorato, con colonne. C'è la croce di legno con quattro candelieri di ottone. La pietra è consacrata secondo la norma. L'altare è solido, il paliotto di seta con la suppedana. In questo altare c'è la società di S. Rocco».

<sup>14</sup> A.P.P. *Nota di quello che si è speso nella Chiesa Parrocchiale di S. Pietro di Pescaglia (...) 1718*, documento in due pagine, vedi c. Iv. «1720 Speso da Carmelengo de la Coplagnija di S. Rocco Antonio Carnicelli per restaurare il quadro di S. Rocco tutto grostato così di accordo rilassando egli molto per carità £ 60 e poco prima detto Carnicelli avea speso in rame e di fiori e vasi £ 8».

<sup>15</sup> PALAGI U., *In Pischia*, o.c., pag. 151-161.

## Lo stato di conservazione e il restauro

Il dipinto ad olio su tela di Gaspare Mannucci, si trova sull' altare ligneo intagliato e dorato di San Rocco alla cima della navata laterale destra a lato del presbiterio nella Chiesa Parrocchiale di Pescaglia. È provvisto di una ricca cornice baccellata, intagli a fuseruola, perla e unghiature intermittenti continue completamente dorata.

Il telaio è in legno di pioppo, fisso e costituito da quattro listelli assicurati tra loro con incastro ordinario. Presenta le medesime dimensioni principali della tela ed è spesso mediamente 3,5 cm. Certamente originale, si presenta gravemente ammalorato, per deformazioni delle aste, perdita di adesione dei collanti posti agli incastri, gravi rosure e attacchi di insetti xilofagi di vario genere.

Il tessuto, di lino, presenta un' armatura a tela (1: 1) con fili fitti e regolari di densità 21.

### **DATI DI RIFERIMENTO**

<b>Oggetto:</b>	<i>dipinto su tela</i>
<b>Località:</b>	<i>Piazzanello di Pescaglia (Lucca)</i>
<b>Ubicazione:</b>	<i>Chiesa parrocchiale SS. Pietro e Paolo</i>
<b>Collocazione:</b>	<i>altare destro al lato del Presbiterio</i>
<b>Soggetti:</b>	<i>Vergine in trono con Bambino e i Santi Rocco e Biagio, Nicola, Frediano, Giovanni Evangelista, Anna, Antonio Abate, Carlo Borromeo</i>
<b>Attribuzioni:</b>	<i>Gaspare Mannucci (1575-1642) Firmato</i>
<b>Tecnica pittorica:</b>	<i>olio siccativo su tela</i>
<b>Misure:</b>	<i>cm.206x148</i>
<b>Datazione:</b>	<i>1616 Datato</i>
<b>Proprietà:</b>	<i>ecclesiastica</i>



16

Il tessuto si presentava in un discreto stato di conservazione nonostante alcune lacerazioni, tagli e lacune di supporto, quest' ultime causate soprattutto da bruciac-  
ture di candela; in corrispondenza di alcune di queste lacune vi erano pezzi di tela incollate sul retro del dipinto durante precedenti restauri o interventi manutento-  
ri.

La planarità del tessuto era compromessa da un esteso spanciamento del suppor-  
to con slonzamenti nella zona inferiore.

Tutto il tessuto appare impregnato da una sostanza non idrosolubile, presumibil-  
mente cera e resina.



17



18

### ***Preparazione***

La preparazione è stata stesa in uno strato sottile e uniforme su tutto il dipinto ed attraverso le lacune di pellicola pittorica è possibile riconoscerne il colore bruno.

La composizione di questa mestica è, quindi, analoga a quelle con “terra da campana”, olio siccativo e colla proteica di tradizione vasariana.

### ***Pellicola pittorica***

La pellicola pittorica si presentava particolarmente degradata, ovunque erano numerosissime lacune, di piccola entità, dovute a cadute o perdite di preparazione o di pellicola pittorica; le lacune erano presenti soprattutto in corrispondenza delle bruciature di candela e lungo il perimetro del dipinto. Visibile ma non fastidiosa era la presenza di crettature da invecchiamento.

Il volto del Bambino è un completo rifacimento antico, sotto al quale più nulla si conserva dell' originale. Altri ritocchi, di minori proporzioni, talvolta stesi su stuccature ad olio, sono sparsi un po' ovunque.

Su tutta la superficie pittorica si rilevava la presenza di numerose gocciolature di cera ed altre di tinta colore bianco.

Così descrive il Palagi lo stato di conservazione della tela: “Affermare che il quadro è in cattivo stato di conservazione è dir poco; le cadute di colore hanno velato la lettura iconografica di diversi Santi e la stessa firma del pittore, leggibile fino a pochi anni fa ai piedi di S. Rocco (Don Pietro mi diceva che un tempo un suo amico restauratore vi aveva letto: Gio Mannuccius Fio (Umberto Palagi “In Phisicalia” Lucca 1999).

E' nota, sempre per pubblicazione del Palagi la data di un restauro antico attuato nel 1720 ad opera del Sig. Francesco Marchi Pittore (A.P.P., Nota di quello che

17  
Sezione della cornice lignea  
dorata

18  
La cornice durante il restauro



19

si è speso nella Chiesa Parrocchiale di S. Pietro di Pescaglia), 1718, documento in due pagine, vedi c. 1v. 1720 Speso da Camerlengo de la Compagnia di San Rocco Antonio Carnicelli per restaurare il quadro di San Rocco tutto grostato così di accordo relassando egli molto per carità £.60 e poco prima detto Carnicelli avea speso in rame e di fiori e vasi £.8 in questa occasione sono state eseguite stuccature e ritocchi in corrispondenza di alcune bruciatore di candela.

E' ipotizzabile che nell' occasione dei restauri di primo '900, corrispondenti alla decorazione Marcucci-Di Volo, il dipinto abbia subito un ulteriore restauro manutentivo. E' nota, infatti, l' attività di restauro del secondo dei due pittori, tra l' altro formulatore di prodotti per Belle Arti.

19

Il dipinto prima del restauro



20



21

Tracce di operazioni di consolidamento, dovute a questo intervento, potrebbero essere la ancor flessibile e chiara impregnazione a cera e resina del supporto e le bruciature di ferri da stiro, visibili nella parte bassa del dipinto. Alcuni ritocchi, poi, sembrano di composizione diversa dagli altri, così da lasciarci ipotizzare almeno un altro intervento avvenuto oltre quello più antico noto per documenti. Una spessa vernice di natura oleo-resinosa, completamente alterata e ingiallita, era stesa uniformemente su tutta la pellicola pittorica; certamente non originale perché sovrapposta a ridipinture.

Su tutta la superficie del dipinto era possibile riscontrare la presenza di un sottile



22

20  
Foto a luce incidente che evidenzia le bruciature procurate da ferri da stiro troppo caldi durante un antico restauro

21  
Foto a luce riflessa che evidenzia la modernità della vernice stesa al di sopra di un' aureola non originale in argento sbalzato

22  
Particolare della ridipintura settecentesca sul volto del Bambino



23



24



25

strato di polvere e sudiciume.

### ***Intervento***

Svolta la documentazione grafica e fotografica dello stato preliminare del dipinto e le indagini fisico-chimiche, effettuate a scopo conoscitivo, si è proceduto alla rimozione del dipinto dalla cornice.

Dopo aver considerato tutti i dati ottenuti da un' attenta osservazione dell' opera sono stati eseguiti dei tasselli di pulitura preliminari utilizzando un impasto fluido di cellulosa modificata (Metocell) sciolto in alcool etilico denaturato a 90°C con aggiunta di pari quantità di dimetichetone.

Tramite l' esecuzione di questi tasselli o prove preliminari, si è studiata la reale possibilità di attuare una prima fase di pulitura superficiale o di rimozione di vernici non originali prima del consolidamento e foderatura, seguita poi da una seconda pulitura più approfondita e specifica.

Effettuata una leggera spolveratura del verso del dipinto utilizzando pennelli a setole morbide o aspiratore, si è proceduto allo svincolamento della tela dal telaio ed alla successiva velinatura della pellicola pittorica eseguita con carta inglese e colla di coniglio opportunamente diluita ed additivata con miele in modica quantità. Lasciata asciugare la velinatura si è proceduto alla pulitura accurata del retro del dipinto durante la quale sono state rimosse le pezze applicate negli interventi precedenti di restauro e sono stati assottigliati i lembi delle cuciture per mezzo di bisturi e simili. Questa operazione è stata seguita da una stesura a pennello, sempre sul retro, di una mano di colletta, opportunamente diluita con acqua e con fiele di bue, avente la funzione di preparare la tela alla foderatura e al consolidamento dell' adesione tra supporto e strati preparatori.

La foderatura del dipinto, eseguita secondo i metodi tradizionali, è stata effettuata utilizzando come tela da rifodero una pattina di lino (densità di tessitura 12x12) lavata e deacidificata con soluzione di idrossido di calcio. Quale collante del rintelo è stata utilizzata della colla di pasta di riso.

La successiva, leggera, stiratura è stata eseguita mantenendo una temperatura non superiore ai 40°C, frapponendo tra il ferro da stiro e il dipinto, dei fogli di carta

speciale, di consistente grammatura, di pura cellulosa collata da un solo lato, oppure, con dei fogli siliconati.

Compiuta anche questa fase di lavorazione si è passati alla svelinatura attuata mediante l' utilizzo di acqua calda.

In seguito si è proceduto con la seconda fase di pulitura, a completamento della stessa, utilizzando un impasto fluido di Metocell diluito con alcool etilico (90°C) e, in occasione di ridipinture, addittivato con acqua e ammoniaca al 2%. Sospensione che è stata valutata idonea, a seguito di test, anche alla miscela con stearati in varie concentrazioni a seconda delle reali necessità delle diverse campiture di colore e della loro natura.

La pulitura quindi è stata perfezionata con una fase ulteriore e successiva di finitura a bisturi.

Le stuccature delle lacune di preparazione sono state eseguite con impasto di caolino e collette con l' aggiunta di terre e ossidi in polvere, nonché olio siccativo, per raggiungere lo stesso livello cromatico della preparazione ed analoghe prestazioni meccaniche.

Il telaio è stato sostituito con altro in legno di conifera stagionato. Prima di fissare il dipinto al telaio definitivo, dotato di meccanismo di espansione angolare, si è effettuata una verniciatura intermedia utilizzando vernice da ritocco ricetta Vibert. Per le reintegrazioni cromatiche o ritocco pittorico, laddove strettamente necessario sulle stuccature si è proceduto con pigmenti puri stemperati in vernice e con colori a vernice per restauro.

Al termine delle operazioni è stata eseguita una verniciatura a scopo protettivo,



26

stesa per nebulizzazione, sempre usando vernice da ritocco ricetta Vibert.

*Senza l' intervento di Cristiana Franceschini, restauratrice (Atelier del Mal D' Estro snc), che ci ha affiancato nelle delicate operazioni di recupero del dipinto non ci sarebbe stato possibile concludere nei tempi previsti l' impegnativo ritocco*

## Note sulla tecnica costruttiva del dipinto

*L'occasione di un restauro sta dimostrandosi, nelle applicazioni della sensibilità moderna, la rara possibilità di analizzare, campionare ed osservare dati tecnici sull'opera, in altro modo difficilmente recuperabili. Dati che ampliano la conoscenza sulla cultura materiale e sulla tecnologia che produssero e determinarono l'opera d'arte.*

*Il dipinto su tela raffigurante Madonna con Bambino e Santi, della Chiesa di Pescaglia, venne eseguito utilizzando come supporto alla pittura un telaio realizzato con sottili liste di pioppo, su cui venne tesa la tela destinata a ricevere, poi, la preparazione. Il supporto tessile in questo caso, venne costituito da 2 teli di lino giuntati per la cimosa, posti con la cucitura in senso verticale rispetto all'utilizzo della struttura.*

*Nel predisporre la tela di Pescaglia la scelta di cucire i teli in senso verticale è assimilabile sia a criteri di razionale costruzione, quanto alla prevalente tradizione esecutiva di tal genere di manufatti.*

*La tela di Pescaglia, nel suo formato rettangolare ormai di gusto riformato, non venne approntata per un formato prestabilito, destinato ad adattarsi e rapportarsi ad autonomo progetto o realizzazione di qualche carpenteria lignea, altare, o sontuosa cornice che si voglia, ma segue la libertà del Mannucci, di giuntare i due teli a tutta altezza con cimosa ed impostare il dipinto senza doversi adattare a misure rigo-*

*rosamente prestabilite. L'integrità delle cimose è, infatti, la spia più certa del fatto che l'esecuzione dovette essere entro certi limiti libera da rigorose dimensioni convenute e prefissate.*

*La tela venne tesa sul telaio ancorando il supporto tessile al legno con chiodi di ferro dolce, corti e sottili, simili alle più moderne sellerine.*

*Questa operatività consente un tesaggio del tessuto che, però, non può in un secondo tempo essere aumentata né con la battitura né con ritorzione finale dei chiodi. Evidentemente questa possibilità di ottenere agevolmente un ulteriore tensionamento del tessuto era valutata non necessaria per il modo di procedere dell'artefice della nostra struttura, cioè del Mannucci.*

*La tela venne "preparata", cioè rivestita da un sottile strato di un particolare stucco pastoso scuro quando era già stesa sul telaio, con una serie di procedure che, nel modo applicato dal nostro, erano venute a codificarsi già ai primi anni del Cinquecento.*

*Come di consuetudine la tela venne apprettata con un debole collante fibroso, probabilmente colla di farina, ostruendone la tessitura in modo da impedire che la successiva stesura di preparazione fluida trapassasse l'armatura del tessile colando sul retro.*

*Eliminati, quindi, con una sommaria rasatura eventuali nodi ed irregolarità sporgenti sul fronte, con un*

pennellaccio di setole, o più probabilmente con una stecca di legno o osso, venne steso lo strato preparatorio vero e proprio, successivamente rasato con una lama o pelle di verdesca.

Lo strato preparatorio nella tela di Pescaglia è costituito prevalentemente da una "terra da forma" di natura argillosa di colore bruno scuro temperata con olio e colla.

La funzione di questo strato, di composizione, colore e spessore uniformi, è quella di predisporre il tessuto di supporto rendendolo adatto a ricevere la pittura, riducendo la superficie ad un piano egualmente assorbente pronto a ritenere gli impasti di colore.

Nella prassi della pittura ad olio antica, i colori venivano macinati nella bottega o studio del pittore su una pietra piana solitamente di marmo o di porfido poco prima del loro utilizzo. Poiché ogni pigmento, in funzione di vari fattori che riguardano la sua particolare composizione, richiede una specifica percentuale di legante, già in antico la preparazione degli impasti esigeva una certa pratica ed esperienza nel dosaggio dei componenti che si acquisiva in genere in giovane età con un lungo tirocinio fatto appunto di macinazioni.

Così l'esigenza di asciugare eventuali eccessi di olio, rendendo le stesure pittoriche relativamente omogenee e prive di "prosciughi" eccessivi, condusse all'uso di preparazioni che all'epoca venivano ritenute "siccative".

Queste, a base di terre argillose proprio per la capacità di ottimizzare il contenuto di legante delle singole stesure, favorivano appunto la formazione della pellicola pittorica. Le troviamo ben descritte nelle "Introduzioni alla Arti" del Vasari che proprio a Firenze, circa mezzo secolo prima, aveva codificato e descritto queste procedure.

Non si notano nella tela di Pescaglia tracce o segni di disegno preparatorio sottoposto all'esecuzione pittorica. Sembra piuttosto che l'artista segnasse alcuni riferimenti essenziali della composizione con campiture e poi eseguisse il lavoro pittorico direttamente sulla preparazione, a pennello.

Il modo di procedere, nella fase di stesura dei colori di Gaspare Mannucci si dimostra, anche a seguito di analisi stratigrafiche, abbastanza simile a quello di artisti coevi. Di contro alla quasi inesistente stesura di segni o disegni preparatori, la costruzione

dell'immagine avviene generalmente per via di approntamento di campiture pittoriche, operando sovrapposizioni e stesure anche di impasti piatti e monocromi.

Questi strati, funzionali alla tecnica di costruzione dell'immagine, dovevano svolgere anche un ruolo di ausilio alla siccatività di velature colorate stese sempre con colori ad olio.

Un uso poco disinvolto del pennello destinato ad eseguire tutta la pittura "filtrando" l'immagine campo per campo, prima con stesure monocrome, in un secondo tempo riprese, ombreggiate e successivamente rivestite o "velate" eventualmente da un sottile strato di colore.

In ciò possiamo osservare una tecnica che non si discosta dalla più consueta prassi di mestiere, che agiva all'epoca per delimitazioni e successivo riempimento delle campiture con strati policromi. Una tecnica non originalissima, simile a quella che nella pratica si stava delineando già da tempo a Firenze, nelle botteghe e nella cultura accademica.

Una tecnica che non tiene più gran conto del disegno come elemento di geometria descrittiva ma si affida all'abilità dell'esecutore e della sua mano nell'ottenere effetti cromatici in una progressiva e semplice costruzione di sovrapposizioni.

Anche la velatura, cioè la disposizione di un sottile strato cromatico semitrasparente sopra l'altro, con funzione sommativa fa parte di questo processo come una finezza o meglio finitura della costruzione pittorica.

Così ad esempio nella lettura della stratigrafia del tendaggio verde, ma anche nella veste rossa della Madonna fatta ad impasto ma rifinita con un sottilissimo strato di preziosa lacca di grana.

Una pittura di mestiere, attenta ad usare pochi pigmenti di grande effetto, e notevole costo, impiegati solo nei punti strategici, e talvolta per velatura, così da contenere i costi ed ottimizzare il rendimento visivo per un non troppo gravoso impegno economico. Pochi colori costosi e preziosi, usati con intelligenza nei personaggi più importanti, tutto il resto eseguito con

terre, bruni e pigmenti da poco onere.

Poco importa comunque; la scelta del pittore fu probabilmente proprio quella di affidarsi al proprio consumato mestiere per assecondare anche le esigenze di una committenza più marginale con un risultato, relativamente economico.

Comunque sia, una delle





Finito di stampare nel mese di giugno 2001  
presso Italia Grafiche, Campi Bisenzio (Firenze)