



Città di Lucca

Settore Dipartimentale 5 - U.O. 5.1 Opere e Lavori Pubblici



**PROGETTAZIONE ESECUTIVA DEL RESTAURO DELLE SUPERFICI DECORATE
DEI PALCHETTI E DEL PALCO REALE, COMPRESSE LE PARTI LIGNEE E IN
TESSUTO DEL TEATRO DEL GIGLIO**

FASE 2 - COMPLETAMENTO

CUP LAVORI: J69F24000060001

**DIRIGENTE SETTORE 5
U.O.5.1 EDILIZIA PUBBLICA:**
Ing. Antonella Giannini

**RESPONSABILE UNICO DEL
PROCEDIMENTO:**
Ing. Stefano Angelini

AFFIDATARI:

Red Studio società di ingegneria s.r.l.
Piazza Statuto 16, 55045, Pietrasanta (LU)
Dott.ssa Maria Scalici
Arch. Angela Di Paola
Arch. Sara Garuglieri
Arch. Beatrice Verona
Ing. Greta Frosini



Elaborato:
RELAZIONE TECNICA DI RESTAURO

N. elaborato:
RTR

Data elaborato:
Ottobre 2024

INDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUZIONE GENERALE | 2 |
| 2. ANALISI DEI RISULTATI DEL PRIMO LOTTO DI LAVORI | 3 |
| 2.1 LINEE GUIDA GENERALI PER IL SECONDO INTERVENTO | 6 |
| 3. DESCRIZIONE GENERALE..... | 6 |
| 4. DESCRIZIONE STILISTICA E MATERICA | 18 |
| 5. STATO DI CONSERVAZIONE RILEVATO | 26 |
| 6. L'INTERVENTO DI RESTAURO | 32 |
| 7. ALLEGATI..... | 34 |
| 8. BIBLIOGRAFIA | 34 |

1. INTRODUZIONE GENERALE

Il restauro conservativo dei dipinti murali del 2° ordine dei palchetti del Teatro del Giglio, realizzati nel 1819 dal pittore Luigi Catani (1762-1840), ha affrontato una serie di problematiche legate allo stato di degrado delle superfici. Nel corso degli anni, le decorazioni avevano subito alterazioni dovute a fattori ambientali e interventi successivi, che ne avevano compromesso la leggibilità e l'estetica originaria.

Prima dell'intervento, le superfici apparivano opacizzate e alterate, con segni di usura come abrasioni e alonature diffuse. Le lumeggiature a foglia d'oro, elemento chiave della ricchezza decorativa, avevano subito un processo di ossidazione irreversibile, perdendo la loro brillantezza originale. Inoltre, strati di ridipinture successivi avevano oscurato i decori e gli sfondati, rendendo la composizione visivamente confusa e, in alcuni casi, quasi irriconoscibile. Nella parte inferiore del dipinto, erano presenti lesioni orizzontali che si estendevano lungo tutta la superficie, aggravate da strati di stuccatura disomogenea.

Il lavoro di restauro ha mirato a risolvere queste problematiche, restituendo chiarezza alle decorazioni originarie, rispettando al contempo l'integrità storica delle superfici. Utilizzando tecniche di volta in volta differenti e metodi conservativi condivisi, il restauro ha permesso di riportare alla luce le cromie originali e le poche dorature ancora presenti, restituendo al teatro, l'immagine storica di una parte delle sue superfici.

Durante i lavori di restauro del secondo ordine dei palchetti del Teatro del Giglio, sono stati eseguiti una serie di approfondimenti diagnostici fondamentali per comprendere la stratificazione dei materiali e le tecniche decorative utilizzate nel corso dei secoli. Questi approfondimenti, tra cui i saggi stratigrafici e i prelievi campionati, hanno permesso di ricostruire la storia dei vari interventi pittorici e di conservazione eseguiti sull'edificio.

I saggi stratigrafici hanno rivelato la presenza di numerosi strati di decorazioni sovrapposti, alcuni dei quali appartenenti agli interventi originari di Luigi Catani, altri sono il frutto di restauri e rifacimenti successivi. È emersa una stratificazione complessa, in cui decorazioni floreali e geometriche, dorature a foglia d'oro e stesure cromatiche a tempera e a calce sono state più volte sovrapposte, spesso compromettendo la leggibilità e la cromia delle superfici originali.

Le analisi dei campioni prelevati dalle superfici hanno confermato l'utilizzo di tecniche tradizionali, come la doratura su bolo rosso e l'uso di pigmenti a base di terre e ossidi, accanto a interventi successivi che impiegavano pigmenti moderni come il bianco di titanio e il bianco di zinco. Questi dati hanno fornito una chiara indicazione dell'evoluzione delle tecniche decorative e della qualità

dei materiali impiegati, evidenziando la necessità di un restauro che tenga conto di queste trasformazioni senza compromettere l'autenticità storica dell'opera.

Di seguito si riporta un resoconto dei risultati dei saggi e dei prelievi con delle conclusioni generali utili per stabilire le linee guida degli interventi successivi. Per l'analisi dettagliata dei risultati dei saggi stratigrafici e dei risultati dei prelievi di campione si rimanda all'allegato 1. Per la descrizione di dettaglio degli elementi lignei si rimanda alla relazione specialistica di Restauro del settore Ligneo. Per le valutazioni e l'ipotesi di intervento sui materiali tessili si rimanda alla relazione specialistica di settore (allegato 2).

2. ANALISI DEI RISULTATI DEL PRIMO LOTTO DI LAVORI

Premessa

Le indagini condotte sulle superfici decorative del Teatro del Giglio, comprensive sia di indagini stratigrafiche che di prelievi campionati, hanno avuto lo scopo di comprendere la storia degli interventi pittorici e decorativi eseguiti sulle superfici, oltre a valutare lo stato di conservazione dei materiali originari e successivi. Le superfici analizzate includono i palchetti interni, i palchetti esterni e le superfici in legno.

Superfici decorate dei palchetti interni

Indagini stratigrafiche

- I saggi stratigrafici hanno rivelato la presenza di decorazioni floreali e geometriche a contornare i riquadri delle pareti laterale, su fondo verde scuro con campiture decorate con stella rosse e gialle. Questo schema decorativo è stato poi ripetutamente ricoperto con nuovi strati pittorici a tinte unite nel tempo.
- In molti punti si osservano tracce di foglia d'oro, in particolare nelle decorazioni floreali, che sono risultate offuscate da successive ridipinture.

Analisi dei prelievi

- Il prelievo P01 ha evidenziato l'utilizzo di foglia d'oro su bolo rosso, una tecnica tipica delle decorazioni di pregio. Successive stratificazioni comprendono l'uso di pigmenti più moderni, come il bianco di titanio e gli ossidi di ferro, segno di interventi successivi per preservare o modificare le decorazioni. (vedi allegato 1)

- Il campione P03 ha mostrato stesure di colore alla calce con pigmenti a base di ocre e carbone, confermando la presenza di decorazioni originarie elaborate con materiali naturali, seguite da strati protettivi a base di resine sintetiche. (vedi allegato 1)

Superfici decorate dei palchetti esterni del terzo e quarto ordine

Indagini stratigrafiche

- Nei palchetti esterni, i saggi stratigrafici hanno rilevato decorazioni più complesse, con motivi floreali e geometrici su sfondo verde-violaceo, arricchiti da foglia d'oro in alcune porzioni.
- È stata riscontrata una forte stratificazione di interventi decorativi, con numerosi strati sovrapposti di velature e ridipinture, spesso oscurando le decorazioni originali. (Vedi allegato 1)

Analisi dei prelievi

- Il prelievo P12 ha mostrato strati profondi di pigmenti a base di terre verdi e nero carbone, sovrapposti a strati più recenti che includevano colorazioni più intense. Questo suggerisce un tentativo di restaurare le superfici mantenendo i colori originali, ma con pigmenti moderni.
- Il prelievo P17 ha confermato la presenza di pigmenti alla calce negli strati originari, con l'aggiunta di ocre gialle e rosse. (vedi allegato 1)

Superfici in legno

Indagini stratigrafiche

- Sulle colonne e mensole lignee dei palchetti sono stati rilevati diversi strati pittorici, tra cui finte dorature e finiture marmoree. In particolare, le colonne mostrano una stratificazione di finto marmo e oro che caratterizza le decorazioni storiche più pregiate. (Vedi allegato 1)

Analisi dei prelievi

- I prelievi CL1 06 e CL2 06 dalle colonne lignee hanno evidenziato l'uso di diversi strati di dorature a foglia di rame con sali di rame e vari strati organici. Anche qui si riscontrano stratificazioni con pigmenti moderni come il bianco di titanio, indicativo di interventi più recenti. Nel palco Reale è stato riscontrato l'uso della preparazione a Bolo Rosso e della foglia Oro. (vedi allegato 1)

Conclusioni

Le indagini stratigrafiche e le analisi dei campioni prelevati dalle superfici del Teatro del Giglio confermano una lunga storia di interventi pittorici e decorativi. Le superfici, soprattutto quelle interne dei palchetti, hanno conservato le tracce delle decorazioni originali a base di foglia d'oro e pigmenti naturali, che sono state coperte e modificate da successive ridipinture e restauri.

Le superfici dei palchetti esterni, con stratificazioni di velature e ridipinture, hanno subito interventi significativi nel corso del tempo, oscurando e modificando sensibilmente le decorazioni originali. Le superfici lignee, arricchite da finiture in finto marmo e dorature, riflettono la stessa stratificazione di interventi successivi, confermando l'importanza dell'edificio come luogo di interesse storico e artistico.

Gli interventi del secondo lotto dovranno tenere conto delle scoperte emerse da queste indagini, preservando i materiali originali e assicurando che i restauri rispettino la complessa stratificazione storica delle superfici.

L'analisi del degrado delle superfici del secondo ordine nella relazione del primo lotto aveva rivelato una serie di problematiche legate agli strati decorativi dei palchetti, in particolare la presenza di ridipinture e strati protettivi che ne avevano modificato l'aspetto originario. In questo contesto, il riconoscimento dell'uso di pigmenti moderni, poi analizzati con i prelievi su campione, come il bianco di zinco, il bianco di titanio, ha giocato un ruolo significativo nel delineare gli interventi di pulitura e rimozione delle ridipinture successivi rispetto alle fasi decorative storicizzate. L'utilizzo di pigmenti come il bianco di zinco e bianco di titanio, emerso chiaramente anche dalle analisi con lampada di Wood, rappresenta un segno distintivo di interventi non originari, risalenti probabilmente a restauri eseguiti nel XX secolo. Il bianco di zinco in particolare, che restituisce se osservato con lampada di Wood una fluorescenza gialla tipica, era utilizzato per la sua maggiore capacità coprente rispetto ai pigmenti più tradizionali come il bianco di piombo, è stato usato massivamente sugli sfondati, modificando sensibilmente le superfici originali, alterando le cromie e quindi la leggibilità delle decorazioni.

Infine le osservazioni con microscopio a contatto (200x) hanno messo in luce la complessa stratificazione degli strati pittorici, con la presenza di numerosi livelli sovrapposti. Questi strati, legati a interventi successivi di restauro, suggeriscono una pratica diffusa di ripristino delle superfici pittoriche che non sempre ha rispettato le tecniche originali. La presenza di una sostanza resinosa sia sulle superfici decorate su supporto murario che su supporto ligneo, come parte di uno strato preparatorio per la stesura dell'oro a conchiglia poi alterato dall'ossidazione, è un'altra prova delle difficoltà di conservazione delle superfici dorate originali.

2.1 LINEE GUIDA GENERALI PER IL SECONDO INTERVENTO

Alla luce dei risultati emersi dagli approfondimenti diagnostici, si delineano le seguenti linee guida per il secondo intervento di restauro:

1. Durante il restauro, sarà fondamentale preservare la stratificazione storica delle superfici, cercando di mantenere visibili le decorazioni originarie, ove possibile, e limitando la rimozione delle ridipinture alle porzioni che compromettano gravemente la leggibilità.
2. Sarà necessario utilizzare tecniche di pulitura non invasive. Si dovrà evitare l'uso di solventi troppo aggressivi, prediligendo impacchi e tamponature con materiali differenziati a seconda della zona di intervento, alternando puliture a solvente con puliture ad impacco.
3. Si raccomanda di consolidare le superfici decoese utilizzando materiali compatibili con gli originali, come le resine acriliche e le malte a basso peso specifico, già impiegate con successo nel precedente intervento. Il consolidamento dovrà essere eseguito in modo puntuale, per evitare di alterare l'aspetto e la struttura dei decori.
4. Il reintegro pittorico dovrà seguire tecniche reversibili, come il rigatino e il puntinato, al fine di garantire la distinzione tra le parti originali e quelle restaurate. Questo permetterà di mantenere l'integrità dell'opera senza nascondere l'intervento moderno.
5. È fondamentale prevedere un piano di monitoraggio delle superfici anche dopo l'intervento, per garantire la stabilità dei materiali e intervenire tempestivamente in caso di nuovi segni di deterioramento.

3. DESCRIZIONE GENERALE

Come si evince dalla *Relazione storico-artistica* dell'Arch. Angela Di Paola allegata al progetto esecutivo di restauro delle superfici decorate dei palchetti del secondo ordine, Il Teatro del Giglio ha una lunga storia di trasformazioni successive che risale all'epoca ottocentesca, ma le sue radici affondano nel XV secolo quando l'area ospitava un convento dell'ordine di San Girolamo. Nel 1675, il teatro venne costruito sulle fondamenta dell'ex convento, ma un incendio nel 1688 lo distrusse parzialmente. Nel 1693 venne ricostruito e ampliato con un nuovo progetto, ma nel corso dei secoli successivi subì varie trasformazioni e la sua importanza decadde con l'avvento di altri teatri privati.

Nel 1817-1819, il Teatro del Giglio fu oggetto di un'importante ristrutturazione su progetto dell'architetto Giovanni Lazzarini. Questo intervento seguì la trasformazione di Lucca in ducato e

comportò un cambiamento significativo nella struttura e nell'aspetto del teatro. Vennero apportate modifiche alla sala interna, ai palchi e alla facciata esterna. L'inaugurazione ufficiale avvenne nel 1819 con la presenza della Duchessa di Lucca Maria Luisa, che cambiò il nome del teatro in Teatro del Giglio.

Il progetto di Lazzarini prevedeva un teatro a tre livelli con una sala interna caratterizzata da quattro ordini di palchetti e un palco reale. Alcune differenze tra il progetto originale e l'attuazione effettiva sono visibili, ma molte soluzioni architettoniche proposte da Lazzarini sono state mantenute. Complessivamente quindi, il Teatro del Giglio ha subito diverse trasformazioni nel corso dei secoli, ma la sua struttura attuale riflette principalmente la ristrutturazione avvenuta tra il 1817 e il 1819.

Sebbene l'aspetto complessivo del teatro abbia mantenuto sostanzialmente la stessa conformazione architettonica prevista nel progetto di Giovanni Lazzarini (Figura 1), una storia differente ha contrassegnato la decorazione della sua sala. Attraverso il confronto con lo stato attuale e le informazioni storiche a disposizione, è stato possibile ricostruire le variazioni che le decorazioni hanno subito nel corso del tempo, tali trasformazioni sono ben descritte nei capitoli 4 e 5 della Relazione Storico Artistica alla quale si rimanda per l'approfondimento.

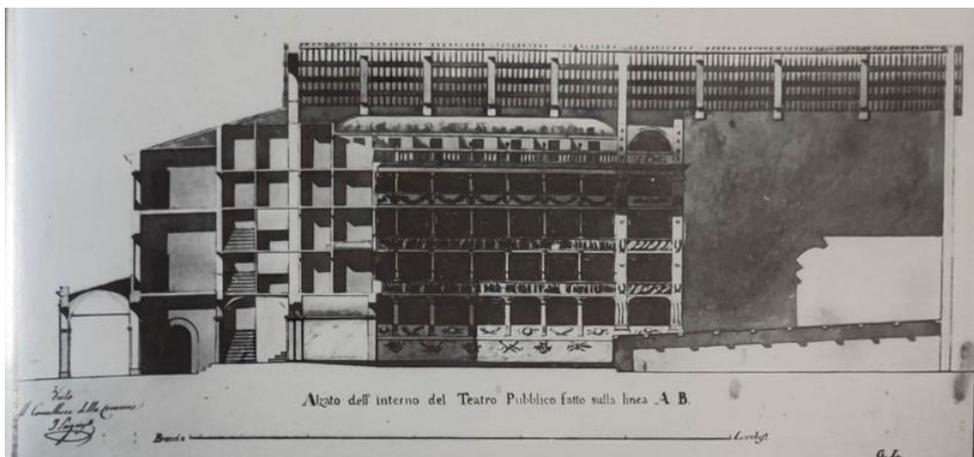


Figura 1 Sezione trasversale del progetto di Giovanni Lazzarini per il nuovo Teatro del Giglio (1817-1818): Si vedono chiaramente i quattro ordini di palchetti decorati con in cima la

piccionaia. Schema compositivo conservato integro fino al 1958

Dalle indagini storico-archivistiche condotte dall'Arch. Di Paola è inoltre emersa un'informazione significativa riguardo alla probabile attribuzione delle pitture murali del Teatro del Giglio. Secondo quanto riportato nella "*Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*" di Tommaso Trenta

(1745-1836), infatti, la decorazione pittorica della sala potrebbe essere stata commissionata al pittore neoclassico Luigi Catani, contemporaneamente impegnato nella decorazione di alcuni saloni di Palazzo Ducale.

In particolare la fonte riporta la seguente descrizione: *“Dalla piazza di San Giovanni prendendo la strada a mano sinistra, che passa sotto la casa Arnolfini si arriva al Teatro Ducale denominato del Giglio. Questo Teatro è stato nel 1818. rifabbricato ed accresciuto di appartamenti accessorj dal vivente architetto Sig. Giovanni Lazzarini: quantunque non abbia vanto per ampiezza, è però proporzionato alla popolazione della città, e munito di tutti quei somodi che si possono desiderare ne' meglio ideati edifizj di questo genere. La sua sala è sonora, gaia, e vagamente dipinta dal Sig. Luigi Catani fiorentino, siccome sono del Sig. Federico Tarquini i teloni e gli scenarj”*.

Alla luce di questa informazione, durante le fasi di rilievo e restituzione grafica, è stata dedicata particolare attenzione allo studio delle superfici, dell'iconografia e delle tecniche impiegate, cercando elementi di confronto con le opere di Luigi Catani. La rintracciata monografia di Clarissa Morandi, sintetizzata nel paragrafo successivo, ha consentito di confrontare diverse opere dell'artista con gli elementi presenti nel secondo ordine di palchetti.

Alcuni esempi sono: la rappresentazione dei puttini nel proscenio, messa a confronto con i puttini presenti nella camera di Elisa Baciocchi a Poggio a Caiano o con il particolare dei puttini della volta in palazzo Strozzi del Centauro a Firenze (Figure 2-3-4-5); gli strumenti musicali individuati in diverse opere, risultano del tutto simili a quelli presenti a Palazzo Strozzi a Firenze o in uno degli ambienti affrescati nella villa di Castello a Firenze (Figure 6-7). Inoltre, gli elmi, le armi e le corazze utilizzati per decorare il fronte del palchetto Reale (Figura 8), sono simboli presenti anche nella decorazione delle fasce sotto i riquadri principali della galleria di Transito del vicinissimo Palazzo Ducale di Lucca (Figura 9), dove il Catani lavorò insieme ad altri artisti di spicco dell'epoca (Figura 10).



Figura 2-3-4-5: A sinistra i due palchetti della zona del proscenio, altrimenti detta 'Barcaccia' con la rappresentazione delle allegorie delle Muse del Teatro del Giglio, sulla destra in alto un sopra porta della villa di Poggio a Caiano_Firenze, a destra in basso un particolare di una decorazione voltata di Palazzo Strozzi del Centauro di Firenze.

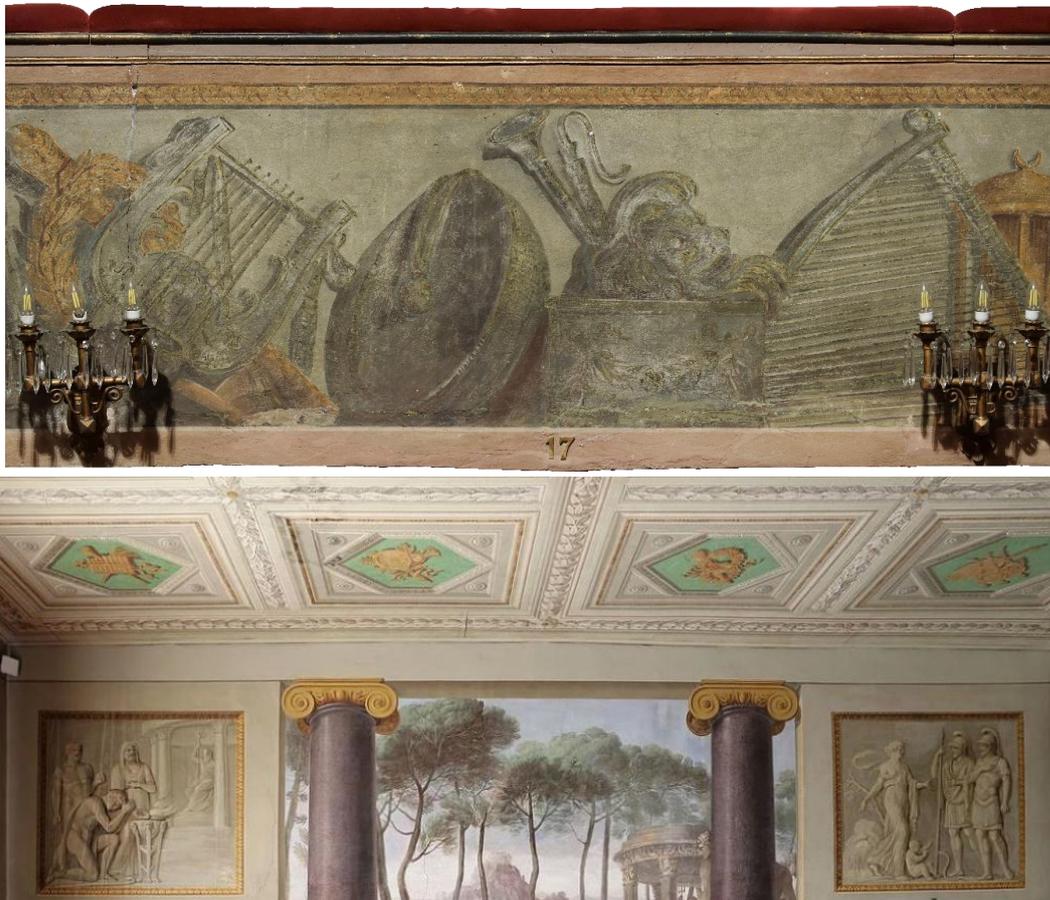


Figura 6-7: In alto il palchetto 17 con la raffigurazione di trofei musicali, in basso affresco di uno degli ambienti di Villa di Castello a Firenze. Qui i trofei musicali sono inseriti all'interno delle quadrettature del soffitto, nei sopra porta esempi di raffigurazioni a monocromo.



Figura 8: Decorazione del Palco Reale: repertorio ornamentale di gusto antichizzante tipico del Catani, con elmi, armi, corazze, scudi, tripodi ed insegne militari



Figura 9: Galleria di Transito di Palazzo Ducale a Lucca: La volta della Galleria di Transito, affrescata da Luigi Catani, raffigura Giove accompagnato da Mercurio, il coppiere degli dei, che accoglie le tre

figure simboliche: la Giustizia, la Verità e la Modestia. Sulle pareti laterali l'Età dell'Oro, dell'Argento, Del Rame e del Ferro. In alto elmi, armi, corazze, scudi, tripodi ed insegne militari.



*Figura 10:
Particolare del
monocromo di
ingresso della villa
di Borgo a Caiano.
L'immagine può
essere messa a
confronto sia con il
trofeo di armi del
palco reale che con
le allegorie dei
palchetti di
proscenio del
Teatro del Giglio.*

Oltre al confronto stilistico con le opere note attribuite a Luigi Catani, sono state rintracciate all'interno della monografia di Clarissa Morandi¹, alcune tecniche pittoriche utilizzate dall'artista, a titolo esemplificativo si menzionano: "l'uso sapiente della biacca per dare rilievo al modellato delle figure" e 'la decorazione ... a grisaille' nota anche come monocromo che assume nel lavoro di Catani un tratto quasi simile alla grisaille su vetro, con tratteggi verticali e orizzontali a segnare i chiaroscuri. Esecuzione questa, che lo rende estremamente riconoscibile nelle sue opere (Figura 11).

¹ Morandi 2010 = Morandi Clarissa, Luigi Catani pittore neoclassico, Noèdizioni, Firenze, 2010



*Figura 11:
Immagine del
palchetto 19 del
secondo ordine
del Teatro del
Giglio; si noti la
tecnica del
monocromo e
della grisaille con
i tratteggi
verticali ed
orizzontali a
conferire
profondità e
movimento
all'opera.*

Ma, a confermare definitivamente l'attribuzione è stato il ritrovamento di un cartiglio modificato nel 1877, durante i lavori di "restauro" di Aristodemo Orselli (si veda la relazione storico artistica capitolo 4), che *'opererò principalmente su fondi e dorature'*. Sotto la sua firma e la data dei lavori di restauro del 1877, durante l'analisi visiva, è stata rintracciata la scritta: "L. C. 1819" - Luigi Catani 1819 (Figura 12).



Figura 12 Nell'immagine sopra il palchetto 13 del secondo ordine: nell'ingrandimento a destra si leggono l'iscrizione L C 1819 (a firma di Luigi Catani) in verde chiaro e quella sovrapposta A° 1877 (a firma di Aristodemo Orselli) in colori bruni. Quest'ultima probabilmente è riferita alle riprese pittoriche che probabilmente hanno riguardato l'integrazione di coloriture dorate di accento (Foto Red Studio 2024).



Figura 13: Evidenziazione con programma di grafica della scritta L.C.1 819, rintracciata sotto la scritta in nero Aristodemo Orselli 1877.

Sembra quindi molto probabile che fu proprio il Catani, così come riportato da Tommaso Trenta nella sua *'Guida del foresterie della città di Lucca'*, ad occuparsi dei decori del Teatro del Giglio.

Luigi Catani

Catani ebbe un ruolo centrale nell'arte neoclassica del suo tempo. Grazie alla monografia di Clarissa Morandi², viene restituita piena giustizia alla sua figura, offrendo una dettagliata ricostruzione biografica e un'analisi critica approfondita delle sue opere.

Figlio di un rinomato decoratore ornatista, Catani si distinse fin da giovane per il suo talento, attirando l'attenzione della committenza locale e guadagnandosi commissioni sempre più prestigiose. Sebbene le sue prime opere si concentrassero principalmente a Prato e Pistoia, la sua fama presto si diffuse a Firenze, dove il Granduca Ferdinando III lo notò e gli commissionò la decorazione di diverse residenze granducali, tra cui la Villa Ambrogiana a Montelupo e il Palazzo Pitti. Catani divenne ben presto il pittore prediletto del Granduca, grazie alle sue opere *'limpide, aggraziate e brillanti'*, perfettamente in linea con i suoi gusti estetici.

Anche durante periodi storici di cambiamento, come il Regno di Etruria e la Restaurazione lorenese, Catani continuò a ricevere commissioni importanti da parte di governanti e privati, consolidando la sua reputazione come uno dei principali artisti della Toscana.

Le opere sacre di Catani sono particolarmente significative, poiché mettono in evidenza la sua maestria nel dipingere soggetti religiosi con stile neoclassico. Fu coinvolto in numerosi progetti decorativi sia per committenze private che pubbliche, dimostrando una versatilità e una produttività straordinarie.

Il lavoro di Clarissa Morandi offre un'analisi completa della carriera di Catani, evidenziando il suo ruolo centrale nella pittura d'interni in Toscana durante il Sette e l'Ottocento ed offrendo una visione sistematica e dettagliata delle opere e del contesto in cui operava.

La Tecnica

La sua evoluzione tecnica e artistica può essere tracciata attraverso la simbologia, le tecniche pittoriche e i soggetti dei suoi lavori. I suoi primi lavori includevano la pittura di stemmi e dipinti murali in edifici sacri, dimostrando già una certa finezza di tratto e attenzione ai dettagli.

Fu influenzato dai modelli rinascimentali e dal classicismo, ma sviluppò uno stile distintivo caratterizzato da una resa accurata dei dettagli e una composizione equilibrata. Utilizzò una varietà di tecniche pittoriche, comprese la pittura a olio ed il monocromo, per creare effetti visivi suggestivi e simbolici all'interno di singole opere. I suoi soggetti spaziavano dalle scene sacre alle allegorie mitologiche, spesso con un significato morale o didattico sottostante. Si adattò alle nuove tendenze

² Il capitolo sull'autore è frutto dello studio della monografia: Morandi 2010 = Morandi Clarissa, *Luigi Catani pittore neoclassico*, Noèditioni, Firenze, 2010

neoclassiche dell'epoca, pur mantenendo elementi distintivi del suo stile personale. Collaborò con altri artisti e architetti per progetti di rinnovamento e decorazione, dimostrando la sua capacità di lavorare in armonia con i cambiamenti stilistici e culturali del suo tempo. Ebbe la capacità di assimilare influenze artistiche diverse, sperimentare nuove tecniche per adattarsi alle esigenze dei suoi committenti, mantenendo al contempo una coerenza stilistica e un'impronta personale nei suoi lavori.

Interessante sarà l'evoluzione Tecnica e l'utilizzo dei colori in particolare. Nei primi lavori, si nota un'applicazione dei colori più tradizionale e ispirata ai modelli rinascimentali. Con il passare del tempo, Catani sviluppa uno stile più personale utilizzando cromie più definite. Si avvicina alla pittura neoclassica con l'uso di colori brillanti e adamantine³, contorni nettamente delimitati e una palette più vibrante (Figure 16 e 17). Dimostra attenzione nei dettagli e una certa finezza di tratto. Nelle opere più mature con una maggiore padronanza delle tecniche pittoriche, raggiungerà una pennellata più sicura e precisa. Si distingue per la sua abilità nel realizzare fregi, cartelle e ornati a grisaille, seguendo la moda dell'epoca.

Catani utilizza simboli cristologici e motivi allegorici nelle sue opere, riflettendo l'influenza della committenza religiosa dell'epoca. Incorpora simboli legati alla mitologia classica, come figure di dei e dee, per aggiungere significato alle sue opere. Predilige composizioni razionali e facilmente leggibili, in sintonia con i mutati gusti dell'epoca neoclassica. Dispone le varie figurazioni in fasce sovrapposte per semplificarne la lettura, mantenendo un equilibrio armonioso nella composizione complessiva.

Pur iniziando la sua carriera con opere religiose, come dipinti murali in chiese e conventi, mostrando una predilezione per soggetti sacri e iconografie cristiane, successivamente, amplia il suo repertorio con opere più laiche, come dipinti per ville nobiliari e palazzi, mantenendo comunque una certa inclinazione verso temi morali e simbolici.

La strategia di Luigi Catani per i suoi monocromi è caratterizzata da un'abile manipolazione della luce e delle ombre. Utilizza la grisaille, una tecnica pittorica che consiste nell'applicare tonalità di grigio per creare effetti di luce e ombra, senza l'uso di colori. Questa tecnica permette di concentrarsi sulla resa dei volumi e delle forme senza distrazioni cromatiche, evidenziando la qualità del disegno e della composizione. Sfrutta sfumature sottili di grigio, incrociando le pennellate proprio come si va nel disegno preparatorio, per creare gradazioni tonali che conferiscono

³ Si tratta di una tecnica decorativa caratterizzata da una base totalmente opaca che veniva impreziosita con una polvere metallica, creando così superfici luminose.

profondità e tridimensionalità alle sue opere. Contrappone zone più chiare a zone più scure per ottenere effetti di luce e ombra, creando così una sensazione di plasticità e solidità nei soggetti raffigurati. Utilizza la luce in modo strategico per illuminare determinate parti del dipinto, mentre lascia altre in ombra, creando contrasti che enfatizzano i dettagli e accentuano la profondità.

La manipolazione della luce e delle ombre conferisce un forte senso di realismo alle sue opere, facendo sì che i soggetti sembrino quasi tridimensionali nonostante l'assenza di colore.

Catani utilizza i monocromi non solo per scopi pratici, come la preparazione di studi o bozzetti per dipinti a colori, ma anche come opere d'arte finite, dimostrando così la sua abilità tecnica e la sua capacità di creare (Figure 6-7-8-9-10).

Luigi Catani ed il periodo Lucchese

Durante i lavori alla Villa Medicea del Poggio Imperiale a Firenze, Luigi Catani iniziò a stabilire i primi contatti con Maria Luisa di Borbone, che, dopo il Congresso di Vienna, divenne duchessa di Lucca. All'inizio del 1818, richiese il permesso all'Accademia di assentarsi da Firenze per lavorare a Lucca. Nel marzo dell'anno successivo, chiese alla corte di saldare i conti in sospeso con l'architetto Poccianti prima della sua partenza. Questo segnò l'inizio del suo soggiorno a Lucca, dove, insieme ad altri colleghi, partecipò a importanti lavori decorativi, comparabili solo a quelli di Palazzo Pitti a Firenze. In particolare operò a Palazzo Ducale con lavori di ristrutturazione curati dall'architetto e scultore Lorenzo Nottolini. I lavori comportarono la redistribuzione degli spazi interni per adattare il palazzo alle esigenze della corte. Il piano nobile venne suddiviso in appartamenti per il Re, la Regina e gli ospiti, mentre la vita quotidiana dei regnanti si svolgeva in ambienti più piccoli e facilmente riscaldabili nei mezzanini e al secondo piano.

Catani si unì ai suoi colleghi, tra cui Antonio Fedi, Gaspero Martellini, Giuseppe Collignon, Niccolò Contestabile, Gasparo Bargioni, Domenico del Frate, Pietro Nocchi e Luigi Ademollo, per lavorare alla reggia lucchese. Seguendo la Guida del forestiere di Lucca del 1820, si apprende che il Catani ebbe una parte significativa dei compiti, in particolare nel decorare gli ambienti della reggia, come il gabinetto di ricevimento e l'appartamento della Regina. Utilizzò uno stile neoclassico per ritrarre scene mitologiche e allegoriche, con dettagli dorati e festoni che ricordavano la tradizione raffaellesca.

L'incarico più impegnativo fu la decorazione dell'ampia sala di ingresso all'appartamento del Re, dove dipinse le Età dell'oro, dell'argento, del rame e del ferro, insieme a scene raffiguranti Giove che chiama a sé la Giustizia, la Verità e la Modestia (Figura 9). Questi dipinti celebravano l'origine

dell'umanità e il governo saggio e giusto della dinastia regnante. Luigi lavorò anche su altre stanze, come un salotto per le dame di servizio e una toeletta per Carlo Ludovico di Borbone.

I lavori al Palazzo Ducale di Lucca furono completati nel 1820, trasformando il palazzo da una residenza repubblicana a una delle regge più eleganti e maestose d'Italia. Nel frattempo, Luigi Catani si impegnò anche nei lavori di rinnovamento del quartiere nord di Palazzo Pitti per la corte fiorentina, dimostrando la sua crescente reputazione come architetto e decoratore. È molto probabile che durante il suo periodo lucchese, Catani si occupò di altri lavori in città, tra questi, come già descritto in precedenza, anche le decorazioni interne del Teatro del Giglio.

4. DESCRIZIONE STILISTICA E MATERICA

Come già accennato nel capitolo precedente, il Teatro del Giglio con affaccio sull'omonima piazza è in stile prettamente neoclassico e ne presenta le caratteristiche fondamentali. Riprende infatti un tipo edilizio ben codificato, quello dei teatri ottocenteschi con impianto simmetrico, facciate gerarchizzate e pronao centrale ispirato ai templi greci.

In generale Le decorazioni interne del teatro, riconducibili al primo neoclassico, sono contraddistinte da diverse caratteristiche che riflettono gli ideali estetici e culturali dell'epoca:

- **Semplicità ed Eleganza:** Le decorazioni di questo periodo tendono ad essere semplici ed eleganti, riflettendo l'estetica classica dell'antica Grecia e Roma. Le forme sono spesso geometriche e simmetriche, con linee pulite ed ordinate.
- **Simmetria:** Le decorazioni sono spesso caratterizzate da un forte senso di simmetria, dove gli elementi decorativi sono disposti in modo equilibrato su entrambi i lati del palcoscenico o della sala.
- **Motivi Classici:** Le decorazioni spesso includono motivi ispirati all'arte e all'architettura dell'antica Grecia e Roma, come colonne doriche, frontoni triangolari, ghirlande, rosette, e rilievi classici.
- **Colori Delicati e Pastello:** Le tonalità dei colori utilizzati nelle decorazioni neoclassiche del primo 800' tendono ad essere morbide e pastello, con sfumature di bianco, beige, crema, e altri colori tenui che conferiscono un senso di delicatezza e raffinatezza.

- Utilizzo di Elementi Architettonici: Le decorazioni teatrali neoclassiche spesso incorporano elementi architettonici come archi, pilastri, capitelli e cornici ornamentali, che conferiscono un senso di grandiosità e monumentalità agli spazi teatrali.
- Rappresentazioni mitologiche e storiche: Le decorazioni possono includere dipinti, rilievi o affreschi che raffigurano scene mitologiche, storiche o letterarie dell'antichità classica.

Nel Teatro del Giglio vengono perfettamente rispettati tutti questi canoni, le decorazioni sono progettate per evocare un senso di nobiltà, ma anche di equilibrio e armonia, riflettendo gli ideali del primo neoclassico di cui rimangono poche testimonianze. Un altro esempio può essere oltre al Teatro del Giglio, può essere il teatrino conservato all'interno della Villa di Poggio a Caiano (Figura 14).

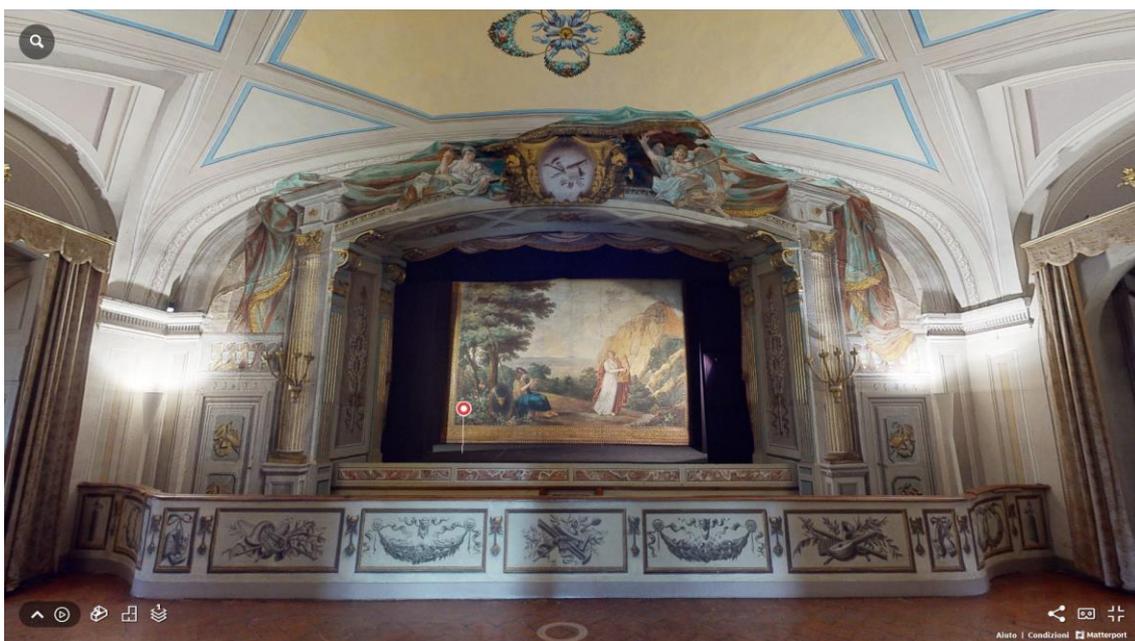


Figura 14: Un luogo dedicato all'attività teatrale, il cosiddetto "Teatro delle Comedy" a Poggio a Caiano, all'inizio dell'ottocento utilizzato da Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone Bonaparte, che visse nella Villa e che fece realizzare in stile neoclassico le decorazioni pittoriche e il sipario, che raffigura Apollo e Minerva, opera del pittore pratese Luigi Catani (1762-1840).

Uno dei temi più interessanti di questo approfondimento finalizzato alla formulazione dell'intervento di restauro è quello delle dorature. Infatti, come vedremo anche nei capitoli successivi, avrà un ruolo centrale per la definizione dell'intervento di restauro delle superfici. Come descritto nella relazione Storica Artistica, nei disegni a colori del progetto di Giovanni Lazzarini, in

cui si evidenziano le decorazioni della sala attraverso la sezione longitudinale e il bozzetto del palco reale, si osserva l'uso del colore giallo per indicare le parti destinate alla doratura (Figure 4 e 6 della relazione Storico Artistica), porzioni di decorazione attualmente ancora dorate sebbene fortemente rimaneggiate e con interventi sovrapposti.

Anche l'uso delle decorazioni in oro può essere attribuito a diversi fattori:

- **Richiamo all'Antichità:** L'uso dell'oro e la ricca decorazione sono ispirati all'arte e all'architettura dell'antica Grecia e Roma, che erano spesso caratterizzate da elementi dorati. Questo rifletteva l'idea di nobiltà e grandiosità associata a quelle culture antiche, che gli architetti neoclassici cercavano di emulare.
- **Simbolo di Prestigio e Raffinatezza:** L'oro è da sempre stato associato a prestigio e ricchezza. Nei teatri neoclassici, l'abbondante uso dell'oro serviva a conferire un senso di lusso e opulenza, creando un'atmosfera di importanza per gli spettatori e sottolineando l'importanza culturale e sociale del teatro stesso.
- **Luminosità:** L'oro ha anche la capacità di riflettere la luce in modo molto efficace, creando una sensazione di luminosità e brillantezza all'interno dello spazio teatrale. Questo contribuiva a dare vita agli elementi decorativi e a rendere l'ambiente più vivace e coinvolgente per gli spettatori.
- **Durabilità e Resistenza:** L'oro è un materiale noto per la sua durabilità e resistenza alla corrosione, il che lo rendeva un'ottima scelta per la decorazione all'interno dei teatri, dove l'abbondante manipolazione e il passaggio del tempo potevano causare danni agli elementi decorativi.

La sala interna

Il Teatro del Giglio è un esempio di teatro all'italiana, la sala infatti è strutturata secondo lo schema classico di tutti i teatri storici italiani con il tipico aspetto "ad alveare" conferitole dagli ordini dei palchi (Figura 18).

Per la loro particolare comodità ed atmosfera i palchi, la cui origine risale al teatro elisabettiano, costituirono nel tempo un settore di posti privilegiati, oggi nella maggior parte dei teatri moderni i palchi sono stati sostituiti da gallerie, gradinate o simili. Il Teatro del Giglio, rappresenta quindi un esempio di teatro di primissimo 800' in cui sono rimasti intatti i quattro ordini di palchi, mentre della piccionaia restano solo i palchi laterali poiché quelli centrali furono abbattuti nel 1958 per ricavarne la galleria (Figura 19). Fra tutti i palchi, situato in fondo alla sala di fronte al palcoscenico dove l'acustica e la visibilità sono migliori, per l'imponenza delle sue dimensioni (contiene 16 posti) e per

le decorazioni, spicca il palco reale (Figura 20). Questo tipo di palco esiste in tutti i teatri antichi che sono stati costruiti tramite le sovvenzioni delle autorità statali municipali⁴. Il palco reale, destinato nel passato ad ospitare i principi, i duchi e gli esponenti della famiglia reale con i loro illustri ospiti, è riservato oggi ai consiglieri comunali⁵. Un altro palco che si distingue tra gli altri per la sua particolare collocazione e per dimensioni e capacità più grandi del normale, è la "barcaccia", che nel Teatro del Giglio si identifica con i palchi n. 1 e n. 20 del secondo ordine (Figura 21). In ogni teatro s'intende per "barcaccia" il palco di proscenio situato direttamente sul palcoscenico: la sua origine risale alla consuetudine, anteriore alle sale a palchi, che ammetteva la presenza del pubblico sulla scena.

Al piano terra della sala, più bassa del piano di palcoscenico, si trova la platea, così chiamata proprio a partire dall'ottocento (Figura 22).

⁴ Borelli, Monti 1988 = Borelli Lia, Monti Rosanna, Guida al teatro, ed. Teatro del Giglio, Lucca, 1988

⁵ Borelli, Monti 1988 = Borelli Lia, Monti Rosanna, Guida al teatro, ed. Teatro del Giglio, Lucca, 1988



Figura 19 e 20: In alto la galleria realizzata nel 1958 ed in basso il Palco Reale.



Figura 21: Arco di Proscenio con la Barcaccia, i palchetti corrispondenti al palchetto n° 1 e n° 20

La platea contiene 288 poltroncine ed è l'ordine dei posti più numeroso di tutto il Teatro: rispetto ai palchi che complessivamente contengono 230 posti, alla galleria che ne contiene 184 e al loggione che ne contiene appena 60. Il loggione, detto anche "piccionaia" perché è il più alto ordine di palchi,

situato subito sotto il tetto del teatro, con i suoi balconcini di colonnine in legno decorate in oro, incorniciava la parte superiore della sala: la galleria, pur apportando un vantaggioso aumento di posti in teatro ne ha indubbiamente spezzato - in parte - la linea armoniosa.



Figura 22: La Platea con i suoi 288 posti a sedere. L'illuminazione con le applique spente migliora l'effetto della lettura complessiva della sala. Tuttavia viene attenzionata la posizione della luce all'angolo del palchetto.

I muri perimetrali dei palchi, quelli interni dei tre palchi centrali del secondo ordine, compreso quello reale, ed il soffitto sono decorati da pitture murali ad affresco e riportano scene di carattere allegorico, conservate nel corso del tempo nonostante i numerosi restauri subiti ed i continui interventi di manutenzione, il più delle volte impropri.

Al centro del soffitto pende un sontuoso lampadario a gocce, ultimo di quattro trasformazioni relative agli impianti di illuminazione che il teatro subì dalla fine dell'ottocento fino al 1958, al fine di 'migliorare' l'illuminazione complessiva della sala. Vedremo, con la consegna del secondo lotto del progetto complessivo di restauro della sala interna del teatro del Giglio, che l'ultima illuminazione ha sostanzialmente modificato l'idea originaria del teatro. Come si vede nelle foto del

900', infatti, lo spostamento delle luci all'esterno dei palchetti, con applique così ravvicinate alle superfici, ha annullato completamente la lettura delle decorazioni parietali (Figure 23-24-25).



Figura 23: Foto Storica_ Archivio Fotografico Lucca_ 1930. L'assetto del teatro e dell'illuminazione prima dei lavori del 1958. Si noti l'illuminazione posizionata all'interno dei palchetti, nel perimetro esterno ed in intradosso.



Figura 24: Foto Storica_ Archivio Fotografico Lucca _ 1958. L'illuminazione a seguito dei lavori di realizzazione della nuova galleria.



Figura 25: Foto di rilievo generale degli interni del Teatro del Giglio. Si noti l'illuminazione moderna della sala che non permette la corretta lettura delle superfici decorate dei palchetti. .

5. STATO DI CONSERVAZIONE RILEVATO

Lo stato di conservazione risulta complessivamente discreto, perché l'apparato decorativo risulta integro e completo, senza la presenza di grosse lacune o perdite di parti. Tuttavia, lungo tutte le specchiature si nota, mediante osservazione a luce radente, la presenza di un **protettivo lucido caratterizzato da inscurimenti** probabilmente dovuti a depositi superficiali inglobati nel tempo dal protettivo. Sono presenti altresì **piccoli distacchi** e **disgregazione/polverizzazione** dell'intonaco e della pellicola pittorica superficiale, con conseguente formazione di *lacune* nelle porzioni in prossimità di microlesioni e lesioni. Tutti i fondi risultano ridipinti o trattati con sostanza che all'osservazione con lampada di Wood ha restituito una forte fluorescenza di colore giallo (Figura 36a-b), che farebbe supporre ad una stesura di una ridipintura

con tinta a tempera forse a base di bianco di zinco⁶ (Figura 36c). Le porzioni scure invece potrebbero rimandare alla fluorescenza/non fluorescenza tipica della calce. Inoltre in fase di sopralluogo, è stato rintracciata più volte la presenza di un protettivo lucido visibile ad occhio nudo che tuttavia non sembra restituire alcuna fluorescenza. Questo farebbe pensare all'uso di Paraloid B72, protettivo che non restituisce fluorescenza (Figura 36d).

Figura 36a-b: Osservazioni con la lampada wood. Sono state osservate le superfici dei palchetti del secondo ordine con lampada UV. Le fluorescenze significative hanno riguardato i fondi di tutti i palchetti, con la restituzione di un giallo molto intenso, forse una tinta a tempera con base di bianco di zinco. Per correttezza si segnala che le foto non sono state scattate con macchine reflex utilizzando un filtro parziale non perfettamente adatto alla lettura delle fluorescenze e quindi la fluorescenza risulta alterata rispetto al dato registrato durante l'osservazione.



⁶ PAOLO A.M. TRIOLO_ Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC., edizione il Prato_2021



Figura 36a-b: Osservazioni con la lampada wood. Sono state osservate le superfici dei palchetti del secondo ordine con lampada UV. Le fluorescenze significative hanno riguardato in questo caso le porzioni decorate in oro. In questo caso la fluorescenza ha restituito una colorazione aranciata che rimanda all'uso di una preparazione a base di olii e resine che si potrebbe sposare bene con il probabile utilizzo di oro a conchiglia durante uno degli interventi di ridorature delle superfici già dorate.



Figura 36c: Immagine estratta dal testo: PAOLO A.M. TRIOLO_ Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC., edizione il Prato_2021, pag 69, in cui si legge bene la fluorescenza di alcuni pigmenti appartenenti alla gamma dei bianchi.

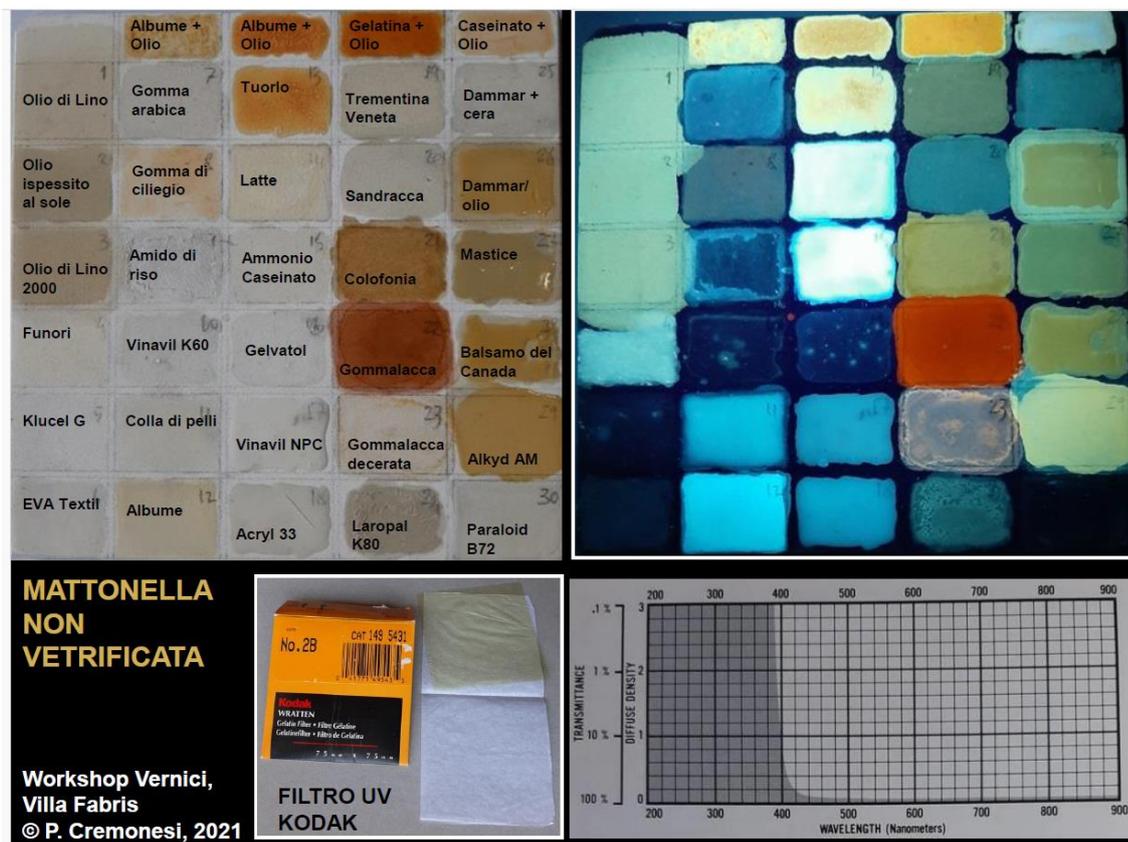


Figura 36d: Immagine estratta da una presentazione del Prof PAOLO CREMONESI_ Workshop su Pulitura e Rimozione di Sostanze Filmogene_ Materiali e metodi. Fondazione Villa Fabris 2021

Caratterizzante risulta l'**alterazione cromatica/ossidazione** dei punti luce, originariamente dorati, che oggi si presentano di colore nero. Si tratta probabilmente dell'alterazione della doratura a conchiglia, per la quale è stato probabilmente utilizzato un 'Orone' composto a base di rame e stagno che ossidandosi ha conferito la colorazione nera ben leggibile ad occhio nudo ed a distanza. In occasione dello studio delle superfici è stata eseguita un'osservazione con dinolite, un microscopio a contatto ad ingrandimento massimo 200x che ha permesso di mettere in evidenza alcune caratteristiche della superficie pittorica in particolare:

- Presenza di numerosi strati sovrapposti (Figura 37)
- Presenza di sostanze oleo resinose in corrispondenza delle linee scure. (Figura 38)
- Presenza di foglia oro. (Figura 39)



Figura 37: Osservazione con microscopio da contatto a 200x. Indagine effettuata sulle superfici del palchetto 18. Si noti la presenza di diversi livelli stratificati che farebbero supporre o interventi successivi o ad una tecnica decorativa che prevedeva la messa in opera di diversi livelli preparatori.



Figura 38: Osservazione con microscopio da contatto a 200x. Indagine effettuata sulle superfici del palchetto 18 in corrispondenza delle aree decorate con fondo giallo e righe nere. Si noti la presenza di una sostanza resinosa in stato avanzato di invecchiamento. Potrebbe trattarsi della preparazione per la stesura dell'oro a conchiglia

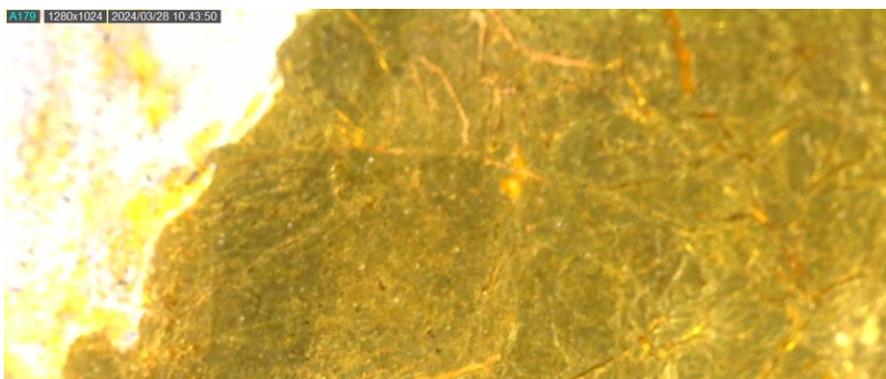


Figura 39: Osservazione con microscopio da contatto a 200x. Indagine effettuata sulle superfici del palchetto 20 in corrispondenza delle aree decorate con fondo giallo. Foglia oro presente nel palchetto numero 20 della barcaccia.

Su tutti i palchetti si notano diverse **lesioni strutturali** con andamento inclinato a circa 30° o 45° (lesioni a taglio diagonale) Si Veda la Tavola complessiva delle lesioni degli allegati grafici.

I degradi di origine antropica, cioè causati dalle attività dell'uomo e soprattutto dall'uso dell'edificio, sono sintetizzabili come segue:

- la presenza di **danni da usura**, in particolare graffi, **macchie** e **abrasioni**, dovute allo sfregamento di persone od oggetti appuntiti e ingombranti sulla superficie dipinta;
- l'**installazione incongrua di impianti a rete** (in particolare dell'impianto elettrico di illuminazione) che ha comportato l'apertura di tracce sul fronte con formazione di lacune nella decorazione;
- presenza di **chiodi** in metallo incongrui;
- **presenta di piccole lacune riconducibili all'estrazione di chiodi o puntine da disegno**;
- l'esecuzione di **sarciture incongrue** delle lacune sia da ricollegare alla chiusura delle tracce degli impianti a rete, sia per risarcire o integrare alcune lacune nell'intonaco e le microlesioni evidentemente riaperte più volte;
- l'esecuzione di **ridipinture incongrue** diffuse attribuibili a "restauri" recenti e non molto recenti.

- La presenza di un **protettivo che ha inglobato depositi superficiali** che all'osservazione a luce radente restituisce una superficie lucida.
- **Alterazione cromatica** generale, in particolare da ricondurre alle 'lumeggiature' in oro a conchiglia – probabilmente 'Orone' – che ossidandosi è diventato di colore verde-nero.

6. L'INTERVENTO DI RESTAURO

L'obiettivo di questo progetto di restauro è stato quello di eliminare o almeno fermare il più possibile i fenomeni di degrado del manufatto, così da prolungare la vita dell'opera nella sua consistenza materiale con opportune tecniche di conservazione ed è stato anche quello di assicurare la permanenza dei segni che connotano la fabbrica nella sua totalità e nelle sue parti, indipendentemente da ogni giudizio o preferenza di natura storica o estetica.

Attraverso l'individuazione delle patologie di degrado e la definizione delle cause concorrenti alla formazione di dette patologie è stata impostata una strategia d'intervento che potesse contrastarle; per ogni forma di degrado è stato determinato un intervento, il quale presenterà delle caratteristiche comuni sul piano strumentale od applicativo con altre operazioni di risoluzione del degrado. Questo approccio garantirà una maggiore fattibilità delle operazioni attraverso l'individuazione di materiali, strumenti, metodi esecutivi similari, mantenendo, in ogni caso, l'obiettivo di contrastare correttamente lo svolgersi di ogni degrado per la localizzazione puntuale.

L'analisi del degrado e l'intervento corrispondente si trovano ugualmente descritte all'interno delle tavole del DEGRADO e dell'INTERVENTO.

Il restauro delle superfici decorate dovrà prevedere una serie organica di interventi volti al recupero, alla valorizzazione e alla restituzione della leggibilità degli apparati decorativi e delle finiture originali, pur nel rispetto delle modifiche (ormai storicizzate) intervenute successivamente alla realizzazione delle finiture in occasione della costruzione della fabbrica (1819).

In particolare sulle superfici si prevede il seguente ciclo di intervento:

1. Rimozione degli impianti tecnologici incongrui (in particolare l'impianto elettrico), dei relativi dispositivi di fissaggio e di tutti gli altri elementi metallici incongrui come i numerosi chiodi presenti; avendo cura di procedere con cautela per non danneggiare l'intonaco e le superfici decorate.
2. Rimozione delle eventuali integrazioni, sarciture e stuccature incongrue di malta degradata ed incongrua.

3. Pre-consolidamento delle porzioni parzialmente o totalmente distaccate dell'intonachino e/o della pellicola pittorica superficiale mediante velinatura con garza o carta di riso giapponese imbevuta di un collante reversibile, per evitarne la caduta.
4. Esecuzione di una pulitura meccanica con pennellesse e piccoli aspiratori nel caso di depositi superficiali incoerenti (ad esempio polvere o piccoli detriti); mediante l'applicazione di soluzioni tampone, formulati di miscele di solventi per depositi parzialmente coerenti e/o particolarmente tenaci e aderenti al substrato e per il protettivo alterato presente su tutta la superficie. Quest'ultima operazione potrà essere compiuta per puliture successive avendo cura di porre la massima attenzione a non danneggiare sia le aree dipinte a calce che le dorature o i ritocchi (anche successivi) eseguiti a tempera.
5. Nei punti interessati alla presenza di tinteggiature incongrue si procederà con asportazione stratigrafica (descialbo) degli strati soprammessi con mezzi manuali come bisturi o spazzolini precedentemente ammorbiditi con soluzioni acqua e acetone o acqua e alcool, o mediante impacchi con soluzioni di carbonato d'ammonio in percentuale e tempi di posa da valutare per porzione di superficie.
6. Ristabilimento dell'adesione tra l'intonachino e l'arriccio, tra strati d'intonaco differenti e/o della pellicola pittorica superficiale all'intonaco sottostante con iniezioni di una miscela consolidante. Questa può essere costituita ad esempio da una malta piuttosto fluida a base di calce, un'inerte di granulometria finissima e una piccola quantità (5-10%) di resina acrilica con funzioni di fluidificante per i distacchi di dimensioni maggiori; oppure da un'emulsione acquosa di resina acrilica caricata con aggregati di granulometria finissima nel caso dei micro-distacchi (cioè con soluzioni di continuità pari o inferiori a 1 mm).
7. Stuccatura di lesioni, fori, cavillature e piccole lacune con una malta di composizione simile (o comunque compatibile) con quella originaria, con un livello a filo con la superficie dell'intonaco esistente.
8. Ritocco e revisione dei vecchi interventi di reintegrazione ormai storicizzati eseguite ad acquerello.
9. Ritocco delle dorature ossidate mediante integrazione pittorica ad acquerello da eseguire a puntinato o selezione.
10. Integrazione delle lacune derivanti dalle stuccature di cui al punto 7, eseguita ad acquerello con le modalità concordate con la Soprintendenza.

Per la schedatura di dettaglio dei degradi e dei relativi interventi si vedano l'allegato 3.

7. ALLEGATI

Allegato 1 – RSP - Relazione saggi stratigrafici e analisi su prelievo

Allegato 2 – RS - Relazioni specialistiche di restauro (settori 3 e 4, settore 6)

Allegato 3 – ST - Schede tecniche di intervento

8. BIBLIOGRAFIA

Per lo studio dei materiali e delle tecniche costruttive usate nella decorazione di facciata del Teatro del Giglio si ci è basati sui seguenti testi:

- Trenta 1820 = Trenta Tommaso, Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca, dalla tipografia di Francesco Baroni, Lucca, 1820
- Ciancaglini 1941 = Ciancaglini Francesco, Il Teatro del Giglio nella sua vita tre volte secolare, Tipografia G. Franchi ed., Pescia - Lucca, 1941
- Paoli Catelani 1941 = Paoli Catelani Bice, Il teatro comunale del "Giglio" a Lucca, ed. Artidoro Benedetti, Pescia, 1941
- Bedini, Fanelli 1971 = Bedini Gilberto, Fanelli Giovanni, Lucca, spazio e tempo dall'Ottocento ad oggi, ed. Pacini Fazzi, Lucca, 1971
- Rubboli 1987 = Rubboli Daniele, Le prime al Teatro del Giglio 1675-1987, ed. M. Pacini Fazzi, Pisa, 1987
- Borelli, Monti 1988 = Borelli Lia, Monti Rosanna, Guida al teatro, ed. Teatro del Giglio, Lucca, 1988
- Bedini 1991 = Bedini Gilberto (a cura di), Il Teatro del Giglio a Lucca. L'architettura di Giovanni e Cesare Lazzaroni, ed. Teatro del Giglio, Lucca, 1991
- Cucchi 2010 = Cucchi Angelo, Le luci della città, ed. Comune di Lucca, Lucca, 2010
- Morandi 2010 = Morandi Clarissa, Luigi Catani pittore neoclassico, Noèditioni, Firenze, 2010
- Imma Adrover Gracia, Leonardo Borgioli, Natalia Bevilacqua, *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Saonara (PD), Il Prato, 2010
- Carla Arcolao, *Le ricette del restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Leonardo Borgioli, *I pigmenti dell'800*, Saonara (PD), Il Prato, 2022

- Comune di Lucca – Teatro del Giglio, *Il Teatro del Giglio a Lucca. L'architettura di Giovanni e Cesare Lazzarini*, a cura di Gilberto Bedini, catalogo della mostra (Lucca, 28 settembre-27 ottobre 1991), Lucca [s.n.], c1991
- Maria Cristina Poggi, Vinicio Giovanni Mazzuola, Mariella Morotti, *Gaetano Orzali 1873-1954. Progetti e opere tra Lucca e Genova*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2022.

Studio e consultazione delle seguenti relazioni specialistiche:

- Arch. Angela di Paola, *Relazione storico artistica (RSA)*

In fede,
dott.ssa Maria Scalici
Restauratrice di beni culturali
ex art. 29 d.lgs. 42/2004