

MURALISMO 'RELIGIOSO' NELLA ROMA DEGLI ANNI SESSANTA: IL CASO DELLE PITTURE DI MARIANO VILLALTA LAPAYES NELLA CHIESA DI SANTA CHIARA A ROMA

Giovanni Carbonara*, **Francesco Brigadeci****, **Natalia Gurgone****, **Giulia Rollo****,
Roberta Piroli***,
Eleonora Balliana ****, **Elisabetta Zendri ******, **Teresa Botrè*******

* Professore Em. di Restauro architettonico, "Sapienza" Università di Roma, tel. 063295827,
e-mail giovanni.carbonara@uniroma1.it

** Restauratori di opere d'arte, Koinè Conservazione Beni Culturali s.c.r.l., sede di Roma,
piazza della Consolazione 29, 00186, tel. 3200793942, roma@koinè-restauro.eu

*** Roberta Piroli, Restauratrice libera professionista, Via Zenodossio, 71, 00176 Roma.
Tel.3388877517

****Ca' Foscari Università di Venezia, via Torino 155, 30172, Venezia (VE), tel. 014 234
6730, eleonora.balliana@unive.it, elizen@unive.it, 864748@unive.it

AREA TEMATICA: Problematiche di progettazione e intervento

Abstract

Oggetto del contributo è il restauro delle grandi pitture murali moderne che decorano le pareti absidali della chiesa romana di Santa Chiara. L'edificio sacro fu costruito nei primi anni Sessanta su progetto dell'ingegnere Alberto Ressa. Nel 1964-'65 fu commissionata al pittore Mariano Villalta Lapayes la realizzazione di tre grandi pitture murali collocate nell'abside centrale e nelle due absidi laterali, per una superficie complessiva di 318 mq. La pittura di Villalta Lapayes è stata, di recente, oggetto d'un intervento di restauro svoltosi contestualmente a quello condotto sulle altre superfici interne della chiesa.

La raccolta di documentazione bibliografica, avviata in fase di progettazione e proseguita parallelamente alle fasi di intervento, è stata finalizzata allo studio della figura e dell'opera del pittore, la cui attività è testimoniata in altre chiese romane e in luoghi di culto nel Centro Italia, ma di cui ancora molto poco si conosce. A supporto dello studio della tecnica artistica e della definizione dell'intervento conservativo, è stata condotta una campagna diagnostica con approccio multianalitico volto a caratterizzare i materiali in opera.

L'intervento di restauro sulle pitture murali ha riguardato principalmente le operazioni di pulitura e, parzialmente, di consolidamento e restituzione estetica. Per quel che riguarda l'intervento di pulitura, data la natura semicoerente del materiale depositato sulla superficie, è stata condotta una ricerca preliminare sui metodi di *dry cleaning*, selezionando quelli più idonei per l'intervento sulla superficie dipinta.

Contesto architettonico e artistico

Costruita, su progetto dell'ingegnere Alberto Ressa, nei primi anni Sessanta (1960-63) e caratterizzata da una pianta circolare conclusa da un alto tiburio, la chiesa di Santa Chiara, nel quartiere romano di Vigna Clara, è il risultato di quasi quattro decenni d'interventi e adeguamenti architettonici che hanno portato al compimento del suo aspetto attuale. Nell'originaria forma preconciata, l'edificio era caratterizzato dall'altare addossato al muro di fondo dell'abside, e dall'essere totalmente privo di decorazioni, tutto di colore bianco. Successivamente, negli anni post Concilio, l'interno, piuttosto inerte, raggiunse una significativa maturazione ed articolazione spaziale grazie all'introduzione d'una semplice bicromia di base [1], alla decorazione pittorica, con le tre grandi pitture murali ed, infine, all'adeguamento liturgico del presbiterio, nelle forme che oggi si possono vedere [2]. Nel corso degli anni Novanta è stato poi sistemato l'esterno della chiesa, rimasto fin dall'origine incompiuto, con la completa intonacatura e la ricoloritura, nel suo tradizionale tono rosso pompeiano e sono state sistemate le finestre della navata ricurva e quelle, molto grandi, del tiburio, per consentire la ventilazione naturale della chiesa, indispensabile per il comfort dei fedeli nella stagione estiva [3].

Grazie alle cure continue, alle misurate e ragionate modifiche subite ed ai recenti interventi conservativi [4], Santa Chiara si può considerare come uno dei rari casi di accurata 'manutenzione programmata' e di 'restauro del nuovo', non solo in Roma. Inoltre oggi questa *domus ecclesiae* appare, come sempre dovrebbe essere, non il prodotto di una sola persona, fosse anche l'architetto più geniale, ma l'opera corale e stratificatasi nel tempo della volontà e dell'impegno di più generazioni di fedeli e dei parroci che si sono susseguiti.

Nel 1964-65 dal parroco [5] fu commissionata al pittore Mariano Villalta Lapayes (Madrid 1928 - Roma 1984) la realizzazione, nell'abside centrale e nelle due minori laterali, delle tre grandi pitture murali. Esse rappresentano: nell'abside maggiore (238 mq) l'*Ultima Cena* e la *Crocefissione tra i Santi Chiara e Francesco*, e nelle due absidi minori (40 mq ciascuna), l'*Annunciazione* nella Cappella del Santissimo Sacramento e la *Natività* nella Cappella del Battistero.



Fig. 1. Veduta dell'interno della Chiesa di Santa Chiara, nel quartiere di Vigna Clara.



Fig. 2. Abside minore sinistro



Fig. 3. Abside centrale



Fig. 4. Abside minore destro

Queste opere, che l'artista ha saputo risolvere in una maniera modernamente monumentale, hanno vivacizzato e nobilitato il presbiterio e la navata, arricchendoli con raffigurazioni sacre cariche di significato ma, al tempo stesso, capaci, come in un'antica chiesa, di ampliare visivamente lo spazio, soprattutto della parte centrale dell'aula [6]. La tavolozza impiegata dal pittore si compone, principalmente, di colori quali azzurri, grigi, gialli, rossi e bianchi che si mescolano a dare una quasi infinita gamma di toni intermedi nelle aree di incrocio delle larghe campiture pittoriche. L'uso dei toni grigi e azzurri per rendere il cielo e delle terre per restituire i dettagli 'terreni' delle architetture e degli arredi dipinti rimanda alla sua volontà di costruire una pittura ancora naturalistica, ma il cui impianto costruttivo geometrico rivela l'intenzione di ricorrere alle modalità dell'astrazione. Il ricorso alla geometria, inoltre, mutuata dalla pittura cubista, che dimostra di conoscere bene, gli permette di creare figure connotate da una monumentalità ieratica, veicolo da una parte della sua tensione spirituale, aspetto costante nella sua produzione artistica, e dall'altra strumento per adeguarsi alle forme architettoniche moderne, costituendo con queste un unicum inscindibile [7].

La storia conservativa della pittura di Villalta Lapayes in Santa Chiara rivela che l'opera non è stata oggetto di alcun cospicuo intervento fino al 2019, anno del restauro descritto in questo contributo. Questo si è svolto contestualmente a quello condotto sulle altre superfici interne della chiesa: i consistenti lavori, soprattutto interni ma anche, in misura minore, esterni – in quest'ultimo caso per rimuovere alcune cause di danno derivanti dalla penetrazione di acqua piovana – hanno interessato, quale ormai indifferibile opera di manutenzione straordinaria, le pareti della chiesa ed in specie del tiburio - segnato da macchie di umidità diffuse ormai oltre misura -, i soffitti ma soprattutto, come accennato, il grande ciclo di pitture murali. Anche l'impianto d'illuminazione è stato ristudiato in funzione tanto di un consistente risparmio energetico e di una più facile gestione, quanto, soprattutto, della migliore presentazione delle opere d'arte e degli spazi della chiesa, oltre che della garanzia di un livello d'illuminamento adeguato per il presbitero, la zona dell'altare e, al fine d'una maggiore possibilità di lettura, la navata.

Ecco che oggi la chiesa si presenta, in tutta la sua bellezza e nel suo pieno splendore di colori, alla comunità dei fedeli ed ai visitatori.

Analisi della tecnica esecutiva e indagini scientifiche

Le opere presentano, già ad una prima osservazione macroscopica, la stratigrafia tradizionale del dipinto murale: supporto, strato/i preparatorio/i, disegno preparatorio, pellicola pittorica, eventuali finiture superficiali. Con lo scopo di caratterizzare i materiali costitutivi originali sono state effettuate due raccolte di campioni dall'abside sinistra (*La Natività*) e da quella centrale (*L'Ultima Cena e Cristo in Croce*) da sottoporre ad analisi di laboratorio (MO, Spettroscopia FT-IR, Spettroscopia Raman, SEM-EDS, PY-GC-MS). I risultati ottenuti, oltre a chiarire aspetti importanti relativi alla tecnica pittorica dell'artista, hanno supportato le scelte metodologiche per l'intervento di restauro.

La Figura 5 mostra la sezione lucida relativa al campione 1B (riportato qui a titolo rappresentativo), proveniente dal pannello centrale dell'abside e prelevato in corrispondenza di una campitura del cielo.

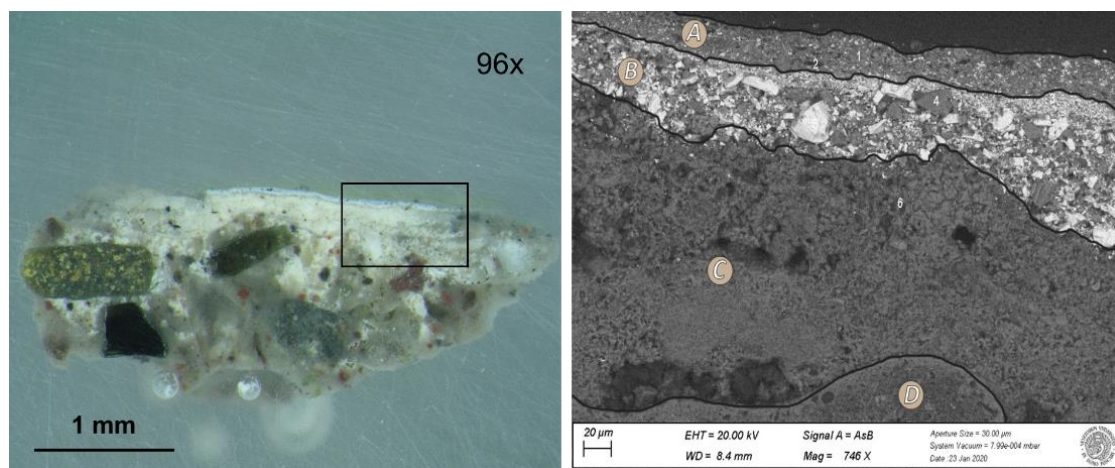


Fig. 5. A sinistra: immagine ottenuta al microscopio ottico (96x) della sezione lucida del campione 1B prelevato dall'abside centrale in corrispondenza del cielo; a destra immagine ottenuta al SEM (746x) di una delle aree analizzate tramite la sonda EDS evidenziata dal riquadro associato.

Il supporto è rappresentato dalla struttura in calcestruzzo di cemento armato costitutiva di tutto il monumento. Segue un primo strato preparatorio rappresentato da un intonaco verosimilmente di natura cementizia (D), soprattutto in considerazione del periodo di realizzazione del monumento e dell'abbondanza di silicati e alluminati, caratterizzato da una matrice grigio chiara con inclusi anche di notevoli dimensioni. A questo si sovrappongono altri due strati preparatori di colore bianco omogeneo (C): il primo, più spesso e di granulometria omogenea, verosimilmente con la funzione di conferire alla superficie un aspetto levigato, è a prevalente composizione carbonatica con presenza di silice e in tracce di Al e Mg; il secondo (B), più sottile è caratterizzato dalla presenza di inclusi vari per dimensioni e presenta come elementi principali: Ca, S, Ba e Ti con anche una buona quantità di Zn. Il carbonato di calcio, presente in misura minore, potrebbe plausibilmente aver avuto la funzione di una pittura di fondo, ossia rendere la superficie omogenea principalmente dal punto di vista ottico, per non determinare inflessioni cromatiche della soprastante pellicola pittorica, ma anche dal punto di vista dell'assorbimento.

Questo strato accoglie il disegno preparatorio, realizzato verosimilmente a grafite. La pellicola pittorica (A) è in genere sottile e realizzata con campiture di colore sovrapposte. Risulta essere molto sottile in tutti i campioni analizzati, generalmente compatta e irregolare nello spessore, non superando mai i 40 µm di spessore. In tutti i campioni analizzati, sono stati trovati titanio, zinco e bario (anche se in misura minore) nella pellicola pittorica.

Lo zinco se presente come solfuro, in associazione al solfato di bario, potrebbe suggerire la presenza di Litopone, pigmento bianco di sintesi ottocentesca ampiamente utilizzato per la produzione di idropitture e vernici opache. Anche il biossido di titanio, utilizzato come pigmento bianco già dalla fine dell'Ottocento, è generalmente impiegato, in associazione al Litopone, per lo stesso scopo, in virtù del suo elevato potere coprente. Le analisi con la microsonda hanno evidenziato un frequente impiego di ocre a base di ferro, nei campioni marroni, rossi e gialli. Per le campiture blu dei cieli, che costituiscono una grande frazione delle superfici murali dipinte, è stato utilizzato con larga prevalenza il blu oltremare.

Le analisi FTIR-ATR e Raman eseguite sul retro dei campioni (Fig. 6) hanno confermato in tutti i campioni la composizione a base di litopone con carbonato di calcio a conferma dei dati SEM-EDS. Per quanto riguarda invece la pellicola pittorica le analisi IR e Raman hanno confermato la presenza di calcite e litopone, l'utilizzo principalmente di ocre e pigmenti minerali come ematite o blu oltremare. Tra i campioni blu prelevati soltanto uno risulta essere una miscela di blu oltremare e blu di Prussia. Infine, tra i campioni raccolti, solamente 3 campioni hanno fornito degli spettri che hanno fatto supporre l'impiego di coloranti organici.

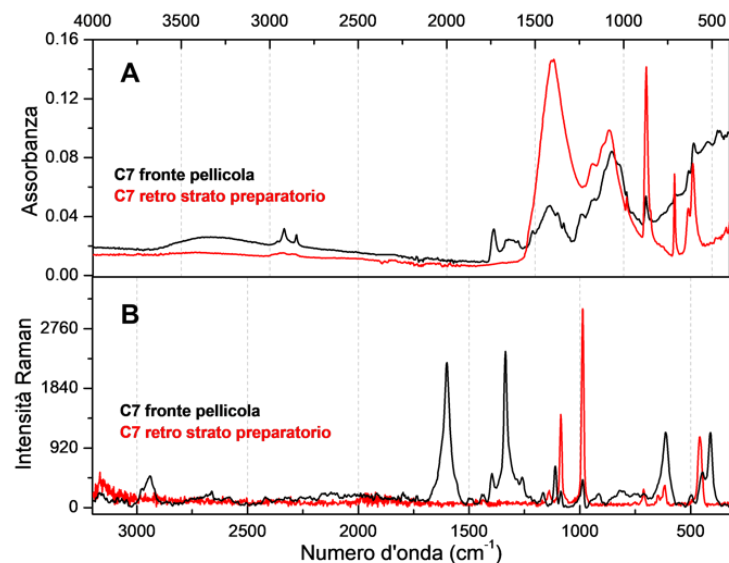


Fig. 6 - Spettri FTIR-ATR (A) e Raman (B) relativi al campione 7 raccolti sulla pellicola pittorica e sul strato preparatorio dello stesso. Litopone e carbonato di calcio sono presenti per entrambi gli strati mentre una componente organica (cera) è riconducibile solo per la pellicola pittorica caratterizzata anche dall'utilizzo di un colorante organico come evidenziato dallo spettro Raman

Le analisi spettroscopiche evidenziano anche la presenza di un composto organico, presumibilmente cera, ma solo in corrispondenza di alcune aree, probabilmente applicata come strato protettivo o per conferire particolari effetti superficiali, corroborando l'ipotesi avanzata sulla base dell'osservazione di colorature incolori in alcune zone delle superfici dipinte. Le analisi in pirolisi GC-MS hanno invece evidenziato una alta presenza di zuccheri che fanno ipotizzare l'utilizzo di una gomma vegetale presente quale legante della pittura. In base ai dati raccolti è possibile presupporre che Villalta abbia utilizzato delle idropitture a base di litopone e ossido di zinco alle quali abbia mescolato direttamente i pigmenti in polvere, definendo poi alcune zone a cera per esaltarne la cromia.

Stato di conservazione

La principale problematica dell'opera consisteva nella compromessa fruibilità della stessa, essendo interessata da un importante deposito superficiale di particolato atmosferico parzialmente coerente, di spessore considerevole e tenacemente aderente allo strato pittorico; tale fenomeno aveva determinato una notevole alterazione delle cromie originali, che apparivano spente e pesantemente offuscate.

La struttura muraria non manifestava criticità di tipo statico e gli strati preparatori, interessati da sporadiche lacune di ridotte dimensioni e da un quadro fessurativo piuttosto contenuto, rivelavano un'adeguata adesione al sottostante supporto murario. Modesti problemi di adesione interessavano il sottile strato preparatorio di colore bianco, limitatamente alle aree prossime alle lacune ed alle fessurazioni dell'intonaco.

Nonostante la posizione confinata del dipinto murale abbia garantito un'adeguata protezione dello stesso dagli agenti inquinanti esterni, si ritiene che il sistema di riscaldamento e il posizionamento delle griglie di aerazione, lungo la parte bassa del murale, sopra la zoccolatura marmorea, abbia determinato negli oltre cinquanta anni di funzionamento, una produzione costante e direzionata di particolato aerodisperso, cui si dovrebbe tentare di porre riparo. Inoltre la forte adesione dello spesso strato di depositi riscontrati sulla superficie pittorica è da collegare

alle scelte tecnico-esecutive compiute dall'autore; la spiccata asperità dell'intonaco ed il protettivo superficiale, di probabile natura cerosa, infatti, hanno certamente agevolato l'accumulo di depositi aerodispersi.

L'alterazione cromatica dello strato pittorico, sebbene generalizzata, mostrava un graduale aggravamento dal basso verso l'alto, riconducibile all'alta concentrazione di calore ed umidità nelle aree prossime alla copertura, cause favorevoli al maggiore accumulo di particolato riscontrato sulle superfici.

Relativamente al dipinto centrale, ulteriori fenomeni di degrado sono da ricondurre all'armatura metallica interna alla struttura muraria in cemento armato. Nello specifico sono state ravvisate localizzate fessurazioni a carico dell'intonaco direzionate secondo un andamento "a griglia", corrispondente alla sottostante trama delle armature. Tale evidenza trova una ragionevole giustificazione nei localizzati fenomeni di corrosione a carico dei ferri ed al conseguente aumento di volume degli stessi.

Sono altresì correlabili alla trama della sottostante struttura cementizia le bande orizzontali e verticali, con andamento regolare, riconoscibili ad occhio nudo per un maggiore scurimento superficiale. La differente conducibilità termica delle travi e dei pilastri in calcestruzzo, rispetto alla circostante muratura in mattoni, ha innescato ponti termici direttamente responsabili di localizzati fenomeni di condensa superficiale, causa determinante del maggior accumulo di polvere sullo strato pittorico (Fig.7).



Fig. 7. Scurimenti superficiali in corrispondenza delle travi e pilastri in calcestruzzo. **Fig. 8.** Sollevamenti e sali sulla superficie.

La pellicola pittorica manifestava lievi problemi di adesione e lacune di dimensioni molto contenute, limitate alla campitura marrone del crocifisso centrale, e probabilmente associabili ad una quantità insufficiente di legante.

Alcune aree del dipinto centrale mostravano localizzate percolazioni e gore di limitate dimensioni, imputabili a pregresse infiltrazioni di acqua dalle coperture.

Condizioni conservative più complesse sono state ravvisate in una ristretta porzione del dipinto centrale corrispondente ai piedi della figura di San Francesco (Fig. 8) a causa di lesioni a carico della struttura muraria per una carente impermeabilizzazione e protezione del tetto di copertura esterno. In quest'area lo strato di intonaco rivelava problemi di decoesione di media gravità e la superficie dipinta era interessata da diffuse efflorescenze saline. La pellicola pittorica, sottoposta all'azione meccanica dovuta alla cristallizzazione dei Sali solubili, presentava sollevamenti, decoesione e parziali lacune.

Interventi precedenti

Sulla base di dichiarazioni verbali rilasciate dalla committenza, risulterebbe confermato un unico intervento di restauro condotto nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, intrapreso al fine di risanare i danni subiti dai dipinti per infiltrazione di acqua piovana dalla copertura, nonché per l'esecuzione di una ricostruzione pittorica mimetica in corrispondenza di una porzione inferiore sinistra del dipinto centrale, e resasi necessaria per lo spostamento di una griglia di ventilazione.

Intervento di restauro

L'intervento di restauro ha previsto l'iniziale spolveratura della superficie mediante pennellesse morbide e aspirazione controllata, condotta contestualmente al generalizzato monitoraggio della coesione e dell'adesione dello strato pittorico al sottostante strato preparatorio.

Mirati *test* di pulitura hanno rapidamente confermato un'estrema sensibilità della pellicola pittorica all'azione dei solventi acquosi, polari. Alla luce di tale evidenza sono state intraprese metodologie che prevedessero la sola asportazione meccanica dei depositi superficiali senza l'uso di solventi polari. A tale scopo sono stati testati diversi metodi di *dry cleaning* che hanno permesso di ottenere risultati più che soddisfacenti.

In base alle caratteristiche materiche del substrato pittorico sono state selezionate tre tipologie di gomme: *Wishab* (*Akapad*®) a tre gradi di durezza, dura, media e morbida, *SmokeSponge* e gomma compatta *Staedtler Rasoplast*.

Le spugne *Wishab* sono composte da un polimero sintetico di stirene butadiene (SBR), olio di ricino vulcanizzato e antiossidanti a PH neutro. La struttura si sgretola facilmente a contatto con la superficie e in maggior misura in base al grado di morbidezza. A seguito delle prove effettuate, è stata scartata in quanto la capacità pulente non era ottimale e rilasciava numerosi residui nelle increspature della superficie che, data l'ampiezza dell'area dipinta avrebbero comportato un prolungamento dei tempi di pulitura per l'ulteriore rimozione a secco. La *SmokeSponge* è una gomma isoprene con composti a base di zolfo. La sua struttura altamente più porosa della *Wishab*, con celle aperte e concatenate, crea un maggiore attrito sulla superficie ma anche una migliore elasticità di adattamento al substrato che consentiva di inglobare con la stessa pressione maggiore quantità di sporco, ed è risultata la migliore per la rimozione e la minore quantità di residui. La gomma compatta *Staedtler Rasoplast* è composta da PVC, plastificanti a catena lunga di idrocarburi a base di alcani e fenoli e carbonato di calcio come abrasivo, ma priva di ftalati e latex free. Questa tipologia è stata testata per misurarne l'efficacia soprattutto ove le concentrazioni di sporco erano maggiori. Ma la durezza e la forma male si adattavano ad un substrato non planare, e conseguentemente l'azione abrasiva è risultata eccessiva sulle parti più sporgenti, nonché si evidenziavano in alcuni punti tracce di colore trasferite sulla gomma e impropria lucentezza della superficie trattata.



Fig. 9. Campioni di pulitura a confronto: area n.1 Superficie non trattata, area n. 2 *Wishab* bianca, area n. 3 *SmokeSponge*, n.4 pulitura c gomma *Staedtler Rasoplast*. **Fig. 10.** Tassello di pulitura con *SmokeSponge* abside destro.

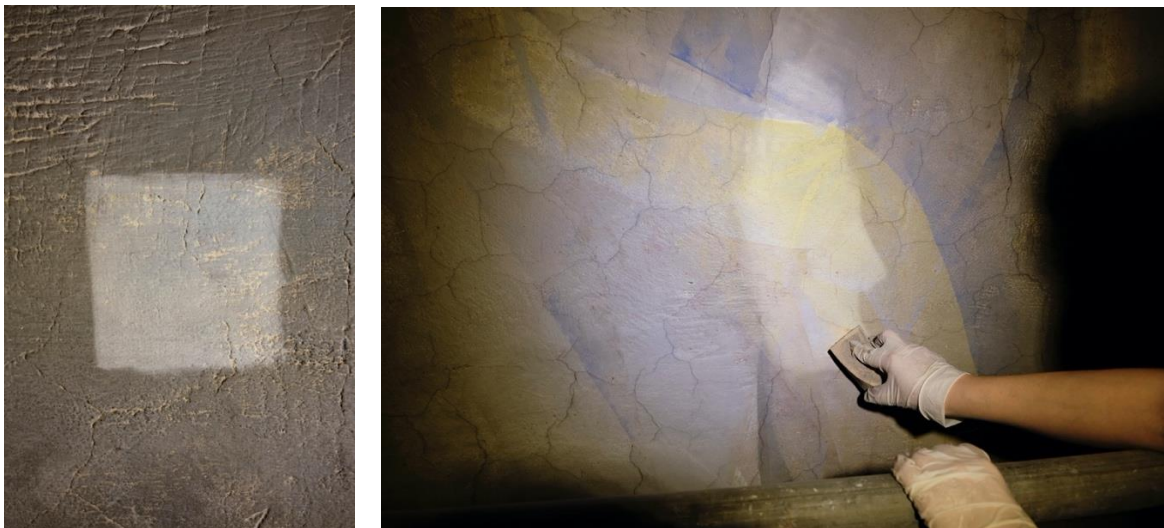


Fig. 11. - Tassello di pulitura nella parte alta del dipinto in prossimità del soffitto, ove si evidenzia la maggiore concentrazione di depositi.

Fig.12. Durante la pulitura con *SmokeSponge*

Le porzioni interessate da sollevamenti dello strato pittorico sono state trattate mediante applicazioni localizzate a pennello di resina termoplastica (*Plexisol B 550*) in solvente apolare, sottoposte a successive pressioni con spatola calda. L'esclusione di adesivi a base acquosa o idroalcolica è stata resa imprescindibile dalla sensibilità dello strato pittorico ai solventi polari.



Fig. 12 Sollevamenti prima del trattamento. Fig. 13. Area dopo il consolidamento con resina termoplastica.

Le sporadiche lacune dello strato preparatorio sono state risanate mediante l'impiego di stucco premiscelato a base di cellulosa (*Polyfilla*) selezionato allo scopo di limitare l'apporto di acqua sulla superficie dipinta.

Le lacune dello strato pittorico, concentrate nella porzione del dipinto centrale interessata dall'infiltrazione di acqua piovana dall'esterno, è stata esteticamente ripristinata mediante una reintegrazione pittorica condotta con colori a tempera *gouache*.

Le disomogeneità cromatiche, le percolazioni e le gore, determinate dagli accumuli di umidità nella struttura di supporto, sono state attenuate mediante l'uso puntuale di gessetti e pastelli morbidi.

Conclusioni

Gli ottimi risultati ottenuti nel corso della presente esperienza lavorativa sono stati frutto di un armonico e produttivo approccio interdisciplinare, grazie al quale è stato possibile organizzare il restauro dei dipinti murali contestualmente alla manutenzione straordinaria dell'interno e di parte dell'esterno dell'edificio sacro.

La sinergica collaborazione di differenti ma complementari figure professionali del settore ha permesso lo studio approfondito delle opere, l'individuazione delle problematiche conservative nonché la corretta valorizzazione del ciclo pittorico mediante un rinnovato impianto di illuminazione.

Sebbene troppo spesso limiti temporali e/o economici costituiscano un grave impedimento, la pianificazione di un restauro di dipinti murali dovrebbe sempre prevedere, fin dall'iniziale fase di progettazione, un adeguato lavoro di *équipe*, in grado di garantire il corretto approccio conservativo e di riconoscere doverosamente alle opere l'imprescindibile ruolo di parte integrante dell'architettura che li accoglie, anziché quello di meri elementi decorativi a sé stanti e svincolati dalla struttura.

Si ringraziano: Elisabetta Fulli, Ex Galleria *Il Gianicolo* di Perugia per aver permesso la consultazione dei testi e dell'archivio di famiglia. L'associazione Yococu per la realizzazione di alcune analisi scientifiche sull'opera, per la foto n.1 (veduta generale dell'interno della Chiesa di S. Chiara, ERCO photographer Marcela Schneider Ferreira.

NOTE

[1] In particolare, fu condotto un significativo ripensamento dell'immagine interna dell'aula, articolandola efficacemente, grazie ad un accorto uso dei colori, chiari e scuri, sapientemente combinati: i primi disposti sulle pareti di fondo e gli altri sugli elementi strutturali, facendo così emergere il dinamismo strutturale dei grandi pilastri cilindrici e il loro collegamento con l'alta fascia delle sovrastanti travi. Le pareti del grande tiburio furono rivestite con un chiaro intonaco particolare, dotato di ottime qualità acustiche e, come accennato, con uno di colore decisamente più scuro, lavorato in maniera più ruvida, sui pilastri che lo sorreggono. Questa alternanza di colori chiari e di *texture* ha conferito allo spazio interno della chiesa un ritmo architettonico e una valenza strutturale che ne migliorarono decisamente l'immagine, dandole più forza e consistenza.

[2] La chiesa, già concepita, prima del Concilio Ecumenico Vaticano II, in forme moderne, tendenzialmente avvolgenti e in grado di rappresentare e favorire la centralità dell'azione liturgica e la *actuosa participatio* dei fedeli, raccomandate dai documenti conciliari, è stata, appena dopo la conclusione del Concilio stesso, sistemata con un presbiterio e con arredi liturgici adeguati: altare rivolto verso il popolo; leggio-ambone, allora modernamente in marmo e metallo, collocato non lontano dall'altare; seggio del celebrante sulla sinistra, sempre nel presbiterio; fonte battesimale nella cappella di sinistra, avente funzione di battistero e situata in prossimità del presbiterio; deposito del Ss. Sacramento nella cappella di destra, anch'essa ben collegata al presbiterio. Qui la

sistemazione definitiva dell'intera cappellina, quella che oggi possiamo vedere, col recupero e la valorizzazione anche di un antico tabernacolo, è di qualche anno più tarda e coeva alla sistemazione del grande organo e delle sue canne (1990-92); più o meno negli stessi anni è stata rinnovata tutta la serie dei banchi, disegnati, per meglio assecondare l'architettura dell'aula, in forma curva e non rettilinea come in origine.

[3] A completamento degli interventi di questi anni sul complesso sono anche da segnalarsi la sistemazione e la buona manutenzione di tutte le opere parrocchiali e del giardino che le fronteggia su due lati.

[4] Oltre all'intervento oggetto del presente contributo, bisogna ricordare, tra gli altri, l'attività di don Giuseppe Frigiola che ha fatto sistemare, nella navata, le stazioni della *Via Crucis*, ha aggiunto alcune immagini devozionali ed ha curato la manutenzione d'ulteriori ambienti.

[5] don Gianni Todescato.

[6] In essa si può ravvisare una memoria dell'impianto stesso della chiesa romana di Santo Stefano Rotondo (V sec.), estesa anche al rapporto fra pareti bianche ed affrescate

[7] Pittore inquieto, con una forte spiritualità, vicino ad ambienti antifranchisti, giunge a Roma nel 1952, dopo la formazione giovanile in patria con in gruppo Estudio Goya a Saragozza e una breve parentesi francese nel 1951, durante la quale frequenta lo studio di Picasso a Vallauris. Nella capitale italiana conosce artisti ed intellettuali, tra cui molti di origine spagnola come il poeta Rafael Alberti, portando avanti una ricerca espressiva che risente sia delle geometrie cubiste, che delle suggestioni dell'arte informale e che si evolve nel tempo all'insegna della dissoluzione della forma, come testimoniano le sue opere degli anni Settanta e Ottanta ("Costruisco la superficie con il rigore di un architetto e la distruggo con la rabbia di un anarchico" dirà, a questo proposito, nel 1975). Gli anni Cinquanta e Sessanta sono quelli in cui si colloca la sua produzione murale nel centro Italia e all'estero. Le pitture italiane sono opere monumentali, realizzate per le architetture religiose di nuova costruzione, tutte ancor oggi *in situ*. Le sue esperienze internazionali, tra le quali vengono ricordate dai cataloghi sulla produzione dell'artista quelle eseguite per conto di Aristotele Onassis, nel 1965 a New York e nel 1967 a Londra e ad Atene, furono numerose, ma di esse purtroppo non si hanno testimonianze visive. A.A.V.V., *Mariano Villalta Lapayes. Opere su carta. Allegorie, sogni, personaggi*, ed. Il Gianicolo Galleria d'Arte, Perugia, 2009. Il Gianicolo centro d'arte, a cura di, Catalogo della Mostra *Mariano Villalta*, Palazzo dei Priori, Perugia, 1975.

Si ringraziano: Elisabetta Fulli, Ex Galleria *Il Gianicolo* di Perugia per aver permesso la consultazione dei testi e dell'archivio di famiglia. L'associazione Yococu per la realizzazione di alcune analisi scientifiche sull'opera, per la foto n.1 (veduta generale dell'interno della Chiesa di S. Chiara, ERCO photographer Marcela Schneider Ferreira.

BIBLIOGRAFIA

1. Daudin-Schotte M., Bisschoff M., Joosten I., Van Keulen H., Van Den Berg K.J., "Dry cleaning approaches for unvarnished surfaces", in "New Insight into the Cleaning of Paintings," Proceeding from the Cleaning 2010 International Conference, Universidad Politécnic de Valencia, and Museum Conservation Institute, Smithsonian Institute Scholar Press, Washington 2013.
2. Daudin-Schotte M., Van Keulen H., "Dry Cleaning: Research and Practice", in "Issues in Contemporary Oil Painting", Springer International Publishing, Switzerland, 2014.
3. Learner, T. and B. Ormsby (2009), "Cleaning acrylic emulsion paints: putting research into context.", in "Art today cultural properties of tomorrow. The conservation of contemporary artwork", *Proceedings of SFIIIC Conference, INP, Paris, 24-26 June 2009*, ed M. Stefanaggi and R. Hocquette, SF-IIC, Champs-sur Marne, 2009, pp. 193-199.
4. Riggiardi D., Casoli A., Bonino Selva V.E., *La pulitura a secco di due opere murali contemporanee: Moani Haghghi "Senza titolo" ed Eminio Tadini "Città"*, in *Progetto restauro*, Edizioni il Prato, Anno 18, N. 68, p. 32-41, ill., figs.