

L'altaro bifronte del Parmigianino nella Galleria Doria Pamphilj

Sibylle Nerger, Claudio Seccaroni, Pietro Moioli

KERMES

LA RICERCA

L'intervento

Sibylle Nerger

In occasione della mostra *Parmigianino e il manierismo europeo*, organizzata a Parma per celebrare il quinto centenario della nascita del pittore Francesco Mazzola (Parma, 1503-Castelmaggiore, 1540), è stato effettuato un intervento di restauro su due dipinti ad olio su tavola, conservati nella Galleria Doria Pamphilj a Roma, raffiguranti una *Natività* e una *Madonna con Bambino*, di misura analoga cm 58,8x34,1 (figg. 1 e 2).¹

L'intervento, che doveva riguardare esclusivamente la presentazione critica del testo pittorico, è consistito in una pulitura molto accurata, con un controllo costante della superficie al microscopio ottico e con luce di Wood. La reintegrazione pittorica è stata effettuata a tono per le poche e minutissime cadute di colore e lacune stuccate, ad abbassamento di tono per le abrasioni, con l'intento di interferire il meno possibile con il



Sibylle Nerger
Restauratrice diplomata all'ICR di Roma, socia della Cooperativa C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma, annovera fra i suoi lavori più recenti il restauro di vari dipinti del Museo Correr.

Claudio Seccaroni
Ingegnere chimico, si occupa presso l'ENEA dell'analisi dei materiali impiegati sulle superfici policrome.

Pietro Moioli
Fisico, si occupa presso l'ENEA della messa a punto e dell'applicazione al patrimonio artistico di tecniche di analisi non distruttive che utilizzano radiazioni ionizzanti.

Fig. 1 - Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *La Natività*, dopo il restauro.



Fig. 2 - Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Madonna con il Bambino*, dopo il restauro.

testo pittorico del Parmigianino, dall'aria quasi di un "non finito".²

L'opera, probabilmente un altare per devozione privata, era costituita in origine da un'unica asse di pioppo, preparata e dipinta sulle due facce. Il primo documento che menziona il dipinto ancora integro è l'inventario della raccolta del cardinale Pietro Aldobrandini, compilato nel 1603 dall'Agucchi: "Un quadro mezo tondo in tavola a due facce, con una Natività del Signore da una banda, et dall'altra la Madonna con le mani giunte, et

Nostro Signore che tiene un uccello in mano, con cornice attorno dorata, di mano del Parmigianino".³

La presenza dell'opera nella collezione Aldobrandini rende molto verosimile una sua provenienza dalla raccolta estense. Infatti la collezione di Pietro Aldobrandini (Roma, 1571-1621), cardinale che acquisì Ferrara allo Stato Pontificio (1597), era principalmente costituita da quadri rinascimentali di provenienza estense, trasportati a Roma nel 1598 e custoditi nella villa di Montemagnanapoli fino al 1637, anno in cui furono trasferiti nell'attuale palazzo Doria Pamphilj, allora di proprietà Aldobrandini. Ippolito Aldobrandini (1592-1638), cardinale e ultimo della famiglia, dispose che i beni di questa passassero alla nipote Olimpia, che sposò nel 1647 Camillo Pamphilj e gli trasmise titoli e beni.⁴

L'inventario in morte di Giovan Battista Pamphilj, 1709-1710 e la prima Perizia del Delfini..., redatta nel 1711, menzionano l'opera ancora integra, mentre nel 1713 il pagamento di venti scudi al pittore e restauratore Domenico Michellini per aver "rifermato il colore, che tutto cadeva in polvere, e ripoliti, e stuccati di molto due Quadri dipinti in tavola dal Parmigianino rappresentanti due Madonne di p.mi 1 e 2..." testimonia l'avvenuta divisione.⁵

Il supporto ligneo, che in origine possiamo immaginare spesso poco oltre 1 cm, fu diviso con un taglio di sega in due tavolette autonome, il cui spessore è attualmente di circa 3 mm; poi, regolarizzata la superficie con la pialla, sul retro è stata applicata con colla animale una tela a trama grossa. Infine, per irrigidire le sottilissime tavole è stato applicato lungo il perimetro un telaio ligneo rettangolare, con il margine inferiore del listello in alto scavato con una centina approssimativa. In un momento ancora da precisare la *Natività* ha subito la malaugurata rimozione della tela dal retro nella luce del telaio, il che ha probabilmente peggiorato la fenditura verticale, lunga circa 15 cm, localizzata sulla veste della Vergine. Peraltro, la mancanza della tela ci ha permesso di leggere i segni di lavorazione su questo retro, risalenti alla traumatica operazione della divisione in due della tavola (figg. 3 e 4).

L'osservazione della preparazione, di colore chiaro, fornisce alcune informazioni sulla struttura dell'opera: nella parte centinata la preparazione lascia in vista circa 8 mm del suppor-

to; sul legno è visibile in più punti l'incisione che segnava la battuta di un elemento di cornice, evidentemente già montato quando la tavola è stata preparata (lo testimonia il bordo leggermente rialzato degli strati preparatori). Lungo i lati verticali invece preparazione e colore terminano, con margine lievemente arrotondato, a filo del supporto: gli elementi verticali della cornice dovevano dunque essere montati a pittura ultimata e potrebbero aver causato la serie di abrasioni che corrono lungo i bordi. Ancora diversa la situazione del margine inferiore: qui la gessatura è condotta a filo, la pittura invece si ferma a circa 2 cm dal bordo, seguendo una sottile incisione tracciata sulla preparazione; evidentemente a pittura

ultimata la tavola doveva essere inserita nella sua cornice e chiusa con un elemento di base, che avrebbe celato la parte non dipinta, forse il "pedistallo coperto di velluto cremesino con passamano d'oro" ricordato negli inventari prima del 1665.⁶

Nella striscia di preparazione in vista si osservano le impronte delle dita usate per stendere l'imprimatura – ad olio, biacca e giallo di piombo e stagno – su un primo sottile strato di gesso e colla (cfr. quanto dicono oltre Claudio Seccaroni e Pietro Moio).

Sui due dipinti non si rileva traccia di disegno preparatorio, fatto che parrebbe confermare una caratteristica tecnica del Parmigianino, già osservata in altre opere; ne sono

Fig. 3 - Retro della Madonna con il Bambino.

Fig. 4 - Retro de La Natività.



esempio il bellissimo non finito raffigurante *Madonna con Bambino tra i Santi Caterina e Giacomo*, proveniente dal Louvre e la *Madonna con il Bambino, Santa Margherita, San Benedetto, San Girolamo e un angelo*, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.⁷

La costruzione dell'immagine avviene direttamente con stesure di colore, per lo più in strati sottili che in molte zone lasciano trasparire la preparazione chiara; la loro sovrapposizione e il variare delle intensità tonali modellano volumi sfumati, in assenza di un segno netto di contorno. Questo modo di dipingere – che si potrebbe dire compendioso – produce un effetto di non finito, che si dissolve tuttavia allontanandosi: a circa un metro e mezzo di distanza le immagini acquistano una definizione e una profondità e luminosità straordinarie.⁸

Il confronto tra l'osservazione diretta e le misure di fluorescenza X condotte nel 1996 dall'ENEA,⁹ consente alcune indicazioni sulla tavolozza dei due dipinti. In entrambi il manto della Vergine, campito con smalto in miscela con pigmenti a base di rame, non è più percepibile come azzurro, ma si presenta con le luci grigie e le parti in ombra totalmente imbrunite. Lo smalto, pigmento blu a base di cobalto, è in effetti poco adatto per la pittura ad olio: se finemente macinato perde il potere coprente, mentre a più alta granulometria ha bisogno di una notevole quantità di legante. Nei dipinti in questione l'eccesso di legante ha provocato un'evidente contrazione e una crettatura aperta, oltre al forte imbrunimento delle zone scure.¹⁰

I verdi sono tutti a base di rame; probabilmente acetato di rame per la tenda nella *Madonna con Bambino* e la veste della figura in secondo piano nella *Natività*, forse sotto

forma di resinato per il libro aperto sulle ginocchia del Bambino e il paesaggio a sinistra della Vergine, per il paesaggio sulla destra del San Giuseppe e per il terreno sotto il manto della Madonna, nella *Natività* (fig. 5).¹¹

L'osservazione degli incarnati al microscopio ottico mostra un'esecuzione che, partendo da un colore medio, prosegue con i chiari in sottilissime pennellate ravvicinate e con gli scuri condotti a puntini con un grigio leggermente verdognolo.

L'oro a conchiglia disegna le aureole e la scritta dell'angelo nella *Natività*; impreziosisce con sottilissime pennellate la tenda verde e il libro nella *Madonna con il Bambino*, come anche le fronde dietro alla testa di San Giuseppe nella *Natività*.

Per quanto concerne le tracce di precedenti restauri, ritocchi probabilmente ad olio, applicati ad impasto di notevole spessore, si rilevano lungo i bordi di entrambi i dipinti, sul lato sinistro del volto e sul collo della Vergine, sull'occhio sinistro e il naso del Bambino nella *Madonna con il Bambino*; nelle zone più scure dei manti della Vergine in entrambe le tavole.

Questi ritocchi, la cui tenacia denuncia un grado d'invecchiamento notevole, potrebbero ascrivere al già citato intervento del 1713, seguito alla separazione traumatica delle due tavole. Della stessa composizione è il ritocco che doveva celare una zona di forma rettangolare fortemente abrasa sulla sinistra della tovaglia nella *Madonna con il Bambino* (fig. 5). Il De Marchi avanza l'ipotesi che una specie di etichettatura apposta dall'Agucchi all'inizio del '600 sia stata rimossa in seguito all'intervento di separazione delle tavolette, che aveva reso disponibile il retro per l'applicazione di un numero di inventario.¹²

Studio dei pigmenti tramite analisi XRF

Claudio Seccaroni, Pietro Moiola

Sui due dipinti del Parmigianino della Galleria Doria Pamphilj è stata effettuata nel 1996 una campagna di indagini per fluorescenza X al fine di caratterizzare in maniera non distruttiva i pigmenti impiegati.¹³ L'esecuzione di tali indagini era motivata dal-

l'esigenza di effettuare confronti con i risultati ottenuti su altri dipinti di scuola parmense – in particolare di Correggio, di Michelangelo Anselmi e del Parmigianino – precedentemente analizzati.

Le due tavole Doria Pamphilj mostrano al