

Radiografie

Per le parti pesaresi le riprese radiografiche sono state realizzate nel luogo dove erano in corso le operazioni di restauro. Il dipinto centrale è stato disposto in orizzontale, la pittura rivolta verso l'alto, su una apposita impalcatura, in modo da permettere il passaggio dell'apparecchio radiografico (generatore di raggi x Gilardoni CPX - M160) sotto di essa, alla distanza focale di 1 metro. Sono state effettuate 70 riprese (tempo di esposizione un minuto, 25 KV, 8 mA), dopo aver ordito sul dipinto un reticolo di fili metallici, per dividere la superficie in settori regolari di 27 x 37 cm, e permettere la ricomposizione di insieme delle lastre 30 x 40 senza perdita di immagine.

Le lastre sono state riprodotte in negativo 6 x 6, stampate in 18 x 24 e ricomposte in un unico collage. Altre riprese sono state effettuate per i dipinti della predella e dei pilastri, nonché per una parte del fregio della trabeazione.

Le radiografie per il *Compianto* sono state eseguite dal Laboratorio di ricerche scientifiche dei Musei Vaticani.

L'indagine radiografica, su cui influisce purtroppo in modo determinante la presenza della fitta e spessa parchettatura, è stata assai utile per lo studio delle tecniche originali, in particolare per il disegno delle linee dell'architettura; attraverso il confronto con la riflettografia e ovviamente con il visibile, essa ha permesso di individuare modalità delle stesure pittoriche, di visualizzare in modo diverso e complementare pentimenti e modifiche nella esecuzione.

Giovanna Martellotti

CONSIDERAZIONI SULLA PULITURA E LA RESTITUZIONE CRITICA DEL TESTO

Il restauro dei dipinti della Pala di Pesaro e la contemporanea revisione della Cimasa vaticana, per le specifiche caratteristiche dell'intervento e per la possibilità che offre di stringenti confronti tra restauri storici, induce a trarre alcune considerazioni sul problema della pulitura, strettamente basate sull'esperienza concreta di chi opera nel campo del restauro.

Abbiamo tre esempi di puliture antiche, eseguite con mezzi che dobbiamo supporre analoghi: esse hanno sortito esiti assai diversi, che non possono attribuirsi unicamente alla diversa abilità manuale degli operatori.

Pretendendosi a ogni costo la liberazione integrale del dipinto dagli strati sovrapposti, un mezzo poco selettivo come la soda otterrà senza dubbio risultati distruttivi, più o meno a seconda dell'abilità e dell'occhio del restauratore, e della resistenza degli strati finali della pittura; ed è questo il caso della pulitura ottocentesca del *Compianto*¹⁰⁰.

Di contro solo la conservazione di uno «strato prudenziale» di vernici consentirà, con lo stesso o con analogo mezzo, di ottenere un risultato rispettoso dell'originale; tanto più rispettoso, e al tempo esteticamente convincente, a seconda dell'abilità manuale, sensibilità e consapevolezza del restauratore; e questo, pur con esiti diversi, è quanto può immaginarsi per i due restauri novecenteschi della *Incoronazione*. Non vogliamo, né potremmo, asserire l'equivalenza per il restauratore del concetto di patina con quello di «strato prudenziale»; però ci sembra che i due concetti si siano necessariamente sovrapposti assai spesso nella fase della operatività¹⁰¹.

Ma giungiamo a tempi in cui la ricerca applicata al restauro ha messo a disposizione del restauratore una gamma di sostanze solventi sufficientemente ampia, e ampliabile attraverso la miscelazione di sostanze ad azione diversa¹⁰².

È chiaro che l'uso di solventi più specifici consente in genere un intervallo sufficientemente ampio, e controllabile con alcuni accorgimenti o modi di applicazione, tra la solubilizzazione delle sostanze sovrapposte e la possibile aggressione degli strati originali sottostanti; di qui la possibilità di eliminare o quantomeno di diminuire l'entità dello strato prudenziale di cui si è detto.

Si può anche dire che una eccessiva sicurezza sulla selettività dei mezzi di pulitura, sulla loro non aggressività rispetto all'originale, può condurre a danni irrimediabili, analoghi a quelli raggiungibili con una base forte tipo la soda¹⁰⁵.

È infatti chiaro che quell'«intervallo di sicurezza» dipende da numerosi fattori concorrenti: l'entità e la natura delle sostanze da eliminare, la loro distanza come area di solubilità e il loro grado di invecchiamento rispetto agli strati originali.

Volendo paragonare la nostra pulitura sulla *Incoronazione* a quella del 1954 sul *Compianto*, ossia all'unica a nostra conoscenza che sia stata eseguita già con solventi volatili e non con sostanze basiche – con mezzi cioè di cui si deve immaginare una scarsa aggressività nei confronti di strati a legante oleoso – si dovrà dire che il nostro compito era più semplice: perché gli strati da rimuovere erano meno consistenti, in quanto parzialmente eliminati in precedenti puliture, ma ancor di più perché gli strati originali non erano già abrasivi per antica aggressione.

Ma proseguendo nei paragoni, assai meno dubbio è il confronto tra le due puliture attuali, della *Incoronazione* e del *Compianto*. Dando per scontato che campiture e velature originali vi siano eseguite allo stesso modo, l'intervallo di sicurezza già descritto era assai più ampio nella *Incoronazione*, pur utilizzando dimetilformamide e tricloroetano, che non nel *Compianto*, utilizzando alcool etilico puro, o acetone, cioè solventi di cui si presume una scarsa aggressività nei confronti non solo di strati oleosi, ma anche di vernici invecchiate¹⁰⁶.

La resistenza di uno strato pittorico già consunto e aperto non è dunque minimamente confrontabile con quella dello stesso strato intatto. L'incidenza della tecnica di esecuzione originale – pur giustamente portata avanti come dato fondamentale nella controversia sulle puliture – cede pericolosamente il passo all'incidenza dei trattamenti di pulitura già adottati in passato. Il problema non va sottovalutato, soprattutto in una situazione in cui praticamente nessun restauratore ha la fortuna di lavorare su opere mai toccate in passato da altri restauratori.

Si ritorna così alla consapevolezza del restauratore, aggiungendo semmai all'auspicabile intelligenza delle tecniche della pittura antica, la altrettanto auspicabile conoscenza dei modi antichi del restauro¹⁰⁷.

Per concludere a chi opera, consapevolmente e con onestà, suona strana sia la sicurezza di chi afferma «se si scioglie non è originale», sia la eccessiva sfiducia di chi dà per scontato che in una pulitura si intacca sempre qualcosa. Essendogli chiaro che,

volendo, si può spulire un dipinto anche con un solvente blando e, a volte, si può rispettarlo anche con la butilamina.

Ci piacerebbe infine aggiungere qualcosa sull'incidenza che ha, sui modi della pulitura, il metodo adottato nella reintegrazione, dato che non si può negare che il restauratore esperto pulisce almeno in parte in funzione della restituzione che si intende dare del testo¹⁰⁸.

Pelliccioli nel '47, smezzando le vernici sul Bellini, già immaginava le «gromme», ossia le sostanze gomose o resinose miste a fuliggine, con cui avrebbe reintegrato le disomogeneità della patina; Luigi Brandi nel '54 lasciava residui di vernici scure nelle mancanze e nelle cretature, e i vecchi stucchi colorati, perché già vedeva avvantaggiarsene il suo ritocco a vernice; donde appare che la reintegrazione non è neutrale rispetto alle modalità della pulitura. Ma giungendo alla reintegrazione ci sembra questa una parte delle teorie di Cesare Brandi che è più necessario non abbandonare, a cui anzi è urgente ricondursi strettamente.

Solo una conoscenza sufficiente delle modalità della percezione visiva consente al restauratore di rendere accettabile un dipinto al gusto di oggi, senza venir meno all'unica regola che può considerarsi valida per ogni restauro, ossia quella del «minimo indispensabile». E ciò non solo nel trattamento delle lacune, ma ancor più nella velatura delle abrasioni e nell'abbassamento degli squilibri di tono.

Se si confronta la reintegrazione adottata dall'Istituto centrale del restauro con quella attuale, non si può non vedere quanto il minimo indispensabile del 1988 sia assai diverso da quello del 1947. Di quell'intervento si apprezza la «corsività» del ritocco, teso a ridare una unità sostanziale all'immagine, ma assai poco attento a renderne gradevole una visione ravvicinata. Altrettanta corsività non è oggi proponibile, per lo sviluppo stesso della tecnica del ritocco, ormai estremamente minuzioso e puntuale. Ma se si vuole essere altrettanto rispettosi del testo originale, sia pure con modi diversi, occorrerà camminare almeno parzialmente controcorrente, ridurre al massimo l'uso dei colori anche minimamente coprenti, ostinarsi a lasciare in vista alcune rovine anche in un dipinto sostanzialmente integro, operare per gradi, in modo da non dare mai per scontato che non si possa fare di meno.

Se con questo noioso esercizio il restauratore riesce a rendere leggibile un'opera in cui pure si apprezza il passaggio del tempo, se riesce a denunciare con chiarezza che quello che propone oggi è soltanto il miglior punto di equilibrio raggiungibile dal dipinto,

frutto dell'asestamento nel tempo dei suoi materiali; avrà da un lato partecipato, sia pure marginalmente, all'educazione del gusto; avrà dall'altro rispettato l'impostazione brandiana, pur non avendo avuto la fortuna di trovare una «patinatura originale»¹⁰⁷.

* Tra le vicende che hanno contrassegnato la storia della «Pala ricostituita» ha destato una certa curiosità il contributo finanziario offerto dai restauratori incaricati dell'intervento sull'opera. Perché l'iniziativa non assuma solo i colori della novità, vorremmo sottolineare alcuni degli aspetti che riguardano la genesi e la realizzazione del restauro, nonché l'impostazione dei testi che seguono. La motivazione iniziale è legata, assai semplicemente, a un compleanno: la «CBC Conservazione Beni Culturali» ha festeggiato l'anno scorso i dieci anni di attività. Abbiamo cercato un'occasione che ci permettesse di evidenziare le caratteristiche del nostro gruppo, ripercorrendo gli aspetti maggiormente rispondenti alle nostre scelte e al nostro modo di intendere la professione del restauratore. Ci è sembrato che la cosa migliore fosse parlare con un esempio, ossia eseguire il restauro di un dipinto contribuendo – all'interno delle nostre possibilità – al suo finanziamento. La ricerca dell'opera non è stata facile; solo lo straordinario incontro tra spunti casuali e alcune felici circostanze ha permesso che questo progetto riuscisse a delinearsi; grazie soprattutto all'idea insolita di Maria Rosaria Valazzi, che con pazienza ha inventato una pala ricomposta, e alla tenacia di Simonetta Romagna, che ha fatto in modo che contributi e adesioni divenissero una realtà operativa e realizzabile. Nell'esecuzione del restauro abbiamo cercato di rendere espliciti quegli aspetti di attenzione all'oggetto e di ricerca che spesso risultano sviliti nella consuetudine operativa, anche in relazione ad una prassi amministrativa non sempre adeguata. Questo lavoro si intende frutto dell'apporto di tutte le restauratrici della CBC, perché sostenitrici in prima persona dell'iniziativa, perché partecipi, sia pure in tempi e modi diversi, della realizzazione del lavoro; e ancor più perché questo intervento, il modo in cui lo si è svolto e i ragionamenti che lo hanno accompagnato nascono da un lavoro di gruppo che si è consolidato nel tempo. A sottolinearlo la relazione di restauro reca le firme di tutte; ma chi firma altre parti del testo, perché vi ha più specificatamente lavorato, considera comunque il suo lavoro strettamente dipendente da questa precisa scelta.

Il restauro si è avvalso dell'aiuto, dei consigli e della affettuosa partecipazione di molti, che qui ci piace ringraziare, e per primi Michele Cordaro, Fabrizio Mancinelli e Maria Rosaria Valazzi, per la direzione dei lavori più unitaria, stimolante e piacevole che mai si desse; poi il personale dell'Assessorato alla cultura del Comune di Pesaro, e in particolare Alberto Ridolfi, per aver agevolato con ogni mezzo la complessa organizzazione del lavoro; per la gentile ospitalità vogliamo inoltre ricordare il direttore e i custodi dei Musei Civici e per l'aiuto operativo il personale dell'Ufficio tecnico del Comune. Occorre poi ringraziare per averci squisitamente ospitato il Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani e per l'affettuosa partecipazione il maestro Gianluigi Colalucci. Un ringraziamento tutto particolare, per il conforto della sua esperienza, va al restauratore Angelo Pizzi, maestro oggi come negli anni dell'Istituto; per il contributo nella raccolta dei dati tecnici all'amico Piero Nottiani. Si ringrazia poi, per

l'aiuto gradito quanto impreveduto, lo staff del Rossini Opera Festival, in particolare Gianfranco Mariotti, che ha seguito con entusiasmo il nostro lavoro fin dal primo giorno, e Vinicio Cheli per i preziosi consigli sulla illuminazione della Pala ricostituita. Vogliamo ricordare che il primo contributo all'idea di festeggiare con un restauro i nostri dieci anni ci è venuto da Riccardo Breschi, e ringraziare per il sostegno incondizionato e l'affettuoso apporto critico Maria Andaloro. Ricordiamo infine amici, studiosi e visitatori, il cui contributo entra in qualche misura nei ragionamenti condotti su questo restauro, e tra i tanti Sir Henry Pope Hennessy, Luciano Arcangeli, Rosalia Varoli Piazza, Sergio Angelucci, Giusi Testa, Pier Luigi Pizzi, Alberto Arbasino, Sergio Peducci.

¹ I due elementi sono stati ricostruiti nel restauro attuale, sulla base dei segni della battuta, visibili sulle pareti interne della scatola (Tav. F).

² Si tratta, a quanto è dato vedere da una indagine visiva, delle uniche assi in legno di conifera - di tessitura peraltro eccezionalmente omogenea - che rechino direttamente la preparazione a gesso e colla. La giunzione tra le due assi è sapientemente nascosta dall'intaglio del nascimento dei girali d'acanto.

³ Tutte le linee di giunzione tra i listelli sono segnalate in un grafico (Tav. D). Nei girali, la cui superficie è lavorata con una sottile sgorbia, i punti di giunzione non sono rilevabili; l'applicazione a colla è evidente nelle mancanze del rilievo e anche l'indagine radiografica documenta che non vi sono chiodi.

⁴ Le gravi manomissioni subite dalla cornice interna e dal supporto del dipinto centrale non consentono allo stato attuale di stabilire con certezza il sistema di montaggio di quest'ultimo. Tuttavia si può presumere che fosse comunque più comodo, se non obbligato, l'inserimento del dipinto dal davanti, donde la necessità di posizionare alla fine i listelli.

⁵ Attualmente i montanti sono resecati in alto: la manomissione dovrebbe risalire al momento in cui la cornice è stata montata capovolta, in uno dei più scriteriati tra i tanti rimontaggi subiti.

⁶ La faccia anteriore, recante le quattro figure di Santi, risulta ricavata in una unica asse verticale; una giunzione di testa è invece visibile nelle facce laterali.

⁷ È probabile che il capitello sia almeno in parte intagliato in opera, come dimostra la sua composizione in porzioni di assi dello spessore di 5 cm, con i massimi aggetti dell'abaco e delle volute angolari ricavati in un diverso pezzo di legno, incollato e quindi intagliato (cfr. Tav. D). I modi e gli strumenti dell'intaglio sono in tutto simili a quelli degli intagli dei girali.

⁸ La successione delle operazioni è documentata dal sovrapporsi di tracce di colore ai listelli dorati, sia nelle specchiature laterali che in quelle figurate.

⁹ Le due tavolette frontali sono state segate dal retro, in prossimità dei margini superiore e inferiore della pittura, per rendere possibile lo smontaggio dei due dipinti, senza intervenire sulla struttura del plinto. La manomissione sembra relativamente recente.

¹⁰ Incisioni a «graffietto» segnano la battuta dei listelli dorati, e avrebbero potuto servire da guida per la gessatura. Ma il rialzo irregolare della preparazione lungo il bordo dimostra che la stesura e la rasatura erano ostacolate dalla presenza dei listelli.

¹¹ È chiaro ad esempio che i pilastri non consentono lavoro contemporaneo, almeno se se ne ipotizza la pittura in verticale; la predella lo consente, ma con alcune difficoltà. Le operazioni di restauro sono state assai più comode e quindi rapide, per le quattro tavolette che si sono smontate che non per le tre che sono rimaste nella struttura, o ancor più per i pilastri. E *si parva licet* il restauro ripropone, pur con meccanismi assai diversi, alcune analogie con il percorso della esecuzione; in particolare ne ripercorre le scomodità: ad esempio di lavorare nelle zone

d'angolo o in prossimità di spessori diversi senza essere ambidestri o di illuminare bene quando si lavora vicino ad altri.

¹² Il dato sullo spessore originale si ricava con precisione dalla relazione sul restauro del 1954 (per cui vedi più avanti); nella stessa si parla delle tracce di due traverse orizzontali, che potrebbero essere originali; sarebbero state semplicemente incollate, con metodo diverso dalla struttura di sostegno della *Incoronazione*.

¹³ La loro testa, ben battuta nello spessore del supporto, è coperta da tassellini quadrati di legno che ne garantivano l'isolamento dalla preparazione. Analogo il metodo descritto da Cennini nel cap. cxxii (C. Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. a cura di F. Brunello, Vicenza 1971), anche se il materiale isolante consigliato «perché la ruggine del ferro non possa mai sopra il gesso» è lo stagno, tagliato in «pezzuole».

¹⁴ Cfr. C. Brandi in *Catalogo della V mostra dei restauri*, Roma 1948, p. 23.

¹⁵ L'acquisizione di dati tecnici su un'opera ha ovviamente tanto più valore quanto più è possibile un confronto con altri dati inerenti ad opere analoghe; quanto più è possibile cioè inserirli in un contesto di conoscenza della cultura materiale. Si rischia altrimenti una sopravvalutazione dei dati stessi, ad esempio con l'interpretazione come fatto singolare di un uso corrente.

¹⁶ Attualmente il dipinto ha un gioco eccessivo nella cornice nel senso della larghezza. Il dato, collegato alla anisotropia del legno, e quindi alla sua accentuata contrazione in senso trasversale alla direzione delle fibre, si rileva in tutte le parti dipinte, proporzionalmente, come è ovvio, alla dimensione: macroscopico nella *Incoronazione*, ma apprezzabile ovunque, nelle tavolette della predella come nei pilastri.

¹⁷ Persino il pittore restauratore De Bacci Venuti nel suo preventivo (cfr. Tesini, XIV), parla per i pilastri di «numerosi Santi dipinti in piccole tavolette».

¹⁸ Si veda ad esempio l'ipotesi avanzata da Conti sul *San Terenzio*, (AA.VV., *Sul restauro*, a cura di A. Conti Torino 1988, p. 23). Essa peraltro deriva direttamente dall'ipotesi di una tecnica a tempera del *San Terenzio*, contrapposta all'esecuzione a olio degli altri dipinti, il che sembra a sua volta da escludere, in base ai risultati delle analisi esperite in occasione del restauro attuale.

¹⁹ Nei capitoli relativi all'«ingessare» e al «radere» su tavola, Cennini (op. cit., capp. cxv - cxvii e cxx - cxxii) tratta della preparazione di parti piane e cornici intagliate come di un tutto unico, pur con alcune distinzioni sulla quantità delle mani e modalità di stesura.

²⁰ Quanto questo dato, rilevato su altri dipinti di scuola veneta (cfr. L. Lazzarini, *Il colore dei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580* in «Bollettino d'Arte», 1983, Supplemento n. 5, pp. 135-144), possa mettersi in relazione con la conoscenza delle tecniche fiamminghe è difficile dirlo, tuttavia ci sembra non debba ritenersi casuale rispetto alla tecnica della pittura.

²¹ In una specchiatura del pilastro sinistro si intravedono, al di sotto della stesura di colore, i tratti caricaturali di alcuni volti di profilo, tracciati probabilmente a inchiostro.

²² Ancora diversa la situazione delle due specchiature, inserite ai lati dei cinque dipinti centrali della predella, che potrebbero essere in effetti una sorta di aggiustamento non progettato all'inizio (cfr. C. Campbell Wilson, *Bellini's Pesaro Altarpiece: a study in context and meaning*, Ph.D. dissertation, New York University, 1977, pp. 346-347). Questi finti marmi sono dipinti, su una spessa preparazione, su due tavolette applicate a livello dei listelli dorati.

²³ La sezione stratigrafica non consente di accertare la presenza di uno strato di collatura (o *pruing*) tra preparazione a gesso e colla e masticca a legante oleoso, secondo una tecnica già analoga a quella descritta da Vasari (G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura di L. e C.L. Ragghianti, Milano 1971, I, p. 195).

²⁴ Si tratta cioè di uno strato di materiale organico non pigmentato, che ha la funzione di diminuire l'assorbimento della preparazione a gesso e colla. In alcune sezioni prelevate nella predella, lungo i bordi esterni della pittura, questa collatura manca: il dato non è rappresentativo, se non della già discussa difficoltà di stendere la preparazione in prossimità dei listelli; nella sezione del *San Terenzio* manca addirittura la preparazione a gesso e colla.

²⁵ Nel *Compianto*, ad esempio, una prima stesura a biacca compare nella veste bruna della Maddalena, al di sopra della sottile collatura. Un substrato a biacca si accompagna ad alcuni verdi campiti a resinato di rame, nel paesaggio della *Incoronazione*.

²⁶ L'analisi condotta da Lazzarini (op. cit., p. 138-139) su due dipinti ad olio su tavola eseguiti dal Bellini in epoca successiva alla Pala di Pesaro

(*Pala di San Giobbe*, c. 1487; *Pala di San Giovanni Crisostomo* 1513), rivela in effetti una preparazione complessa costituita da gesso e colla, colla, imprimitura a biacca.

²¹ Per il procedimento cfr. G. Vasari, *op. cit.*, p. 186 e 196.

²² Secondo un procedimento diretto, come quello descritto da Cennini (*op. cit.*, cap. CXXXI), con carboni di salice, cancellando via via con una penna le tracce errate.

²³ Cfr. C. Cennini, *op. cit.*, capp. XI e XII. La descrizione «cioè fatto lo stile due parti di piombo e una parte stagno, ben battuto a martellino», è identica a quella che compare poi nel Baldinucci (F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, ristampa anastatica). Ambedue ne parlano comunque per il disegno su carta, riferendo che si può cancellare bene con mollica di pane. Incisioni a stilo in altre opere belliniane sono citate da Lazzarini (*art. cit.*, p. 142). Se poi le incisioni non opache ai raggi x si debbano riferire ad una punta di diverso materiale, non sappiamo dirlo.

²⁴ È probabile che la traccia a carbone andasse comunque ripassata (cfr. C. Cennini, *op. cit.*, cap. CXXXI, «Come principalmente si disegna in tavola con carbone e raffirma con inchiostro»).

²⁵ Il trasparire del chiaroscuro è almeno in parte un effetto voluto, ma in alcune campiture deve essersi accentuato nel naturale processo di ossidazione del medium oleoso.

²⁶ L'emergere qui della tessitura del chiaroscuro, ancor più che nella *Incoronazione*, potrebbe collegarsi in parte allo stato di conservazione della pellicola pittorica di questo dipinto.

²⁷ Le linee verticali e orizzontali son sempre portate oltre i punti di incrocio, così come i semicerchi a compasso, al cui centro è spesso visibile l'incisione della punta.

²⁸ Per la tavolozza e per le prime indagini sul legante cfr. in questo volume *Le indagini scientifiche*.

²⁹ Oltre all'articolo già citato si confronti L. Lazzarini, *Le analisi di laboratorio*, in *La Pala Barbarigo di G. Bellini*, Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, Venezia 1983, pp. 23-25; nonché *Il restauro della Madonna greca e La Madonna con bambino benedicente*, in *Giovanni Bellini a Milano*, Milano 1985, pp. 10-28.

³⁰ Il dato è particolarmente evidente nelle radiografie, in cui gli alberi si apprezzano come masse più o meno tondeggianti, per la notevole opacità ai raggi x delle campiture chiare del cielo e la trasparenza delle velature verdi o brune. Nella *Natività* l'albero di fico è costruito nel tronco e nei rami più grandi, poi è campito il cielo, infine con stesure brune più o meno trasparenti sono dipinte le foglie e le parti terminali dei rami (Ill. 8-9).

³¹ Per la localizzazione indicativa dei numerosi mutamenti di intenzione, cfr. Tav. G; per la loro descrizione e interpretazione vedi, in questo volume, il contributo di Michele Cordato.

³² Si veda ad esempio nel *San Terenzio*, l'edicola lavorata a sfumatura in chiaro sul disegno scuro (Ill. 12).

³³ La velatura relativamente densa, stesa a pennello, è poi sfumata a tampono o a dito, così che il colore si fermi quasi esclusivamente nei solchi della pennellata di base.

³⁴ È evidente dal confronto tra riflettografia, radiografia e visibile il modo di esecuzione dei gradini; il disegno preparatorio segna le linee costruttive (giunzioni tra alzata e pedata), i diversi piani sono poi campiti con sfumature di colore chiaro, infine sono disegnate le linee di giunzione tra i concetti (Ill. 14-16); la scarsità di pigmento in queste finiture rispetto al medium è evidente nella sezione stratigrafica; mentre allo stato attuale, non sembra possibile indicare con certezza la natura - oleosa, oleo-resinosa, resinosa - di queste velature.

³⁵ Per l'uso dell'oro macinato cfr. C. Cennini (*op. cit.*, cap. CLX) e G. Vasari (*ediz. cit.*, p. 205): come medium compare uovo o gomma arabica nel primo, miele o gomma nel secondo. Baldinucci (*op. cit.*) nella voce «oro macinato» ricalca il Vasari, con la sola differenza che ne consiglia la brunitura.

³⁶ Si può ad esempio immaginare un passaggio chiaroscurale originariamente più dolce sul polso della Vergine (Ill. 5). La diminuzione del potere coprente, essendo legata in gran parte a mutamenti nel rapporto tra l'indice di rifrazione del pigmento e del legante nel naturale processo di ossidazione, varia secondo la natura dei pigmenti, il loro specifico indice di rifrazione e il loro potere di assorbimento dell'olio e dunque è, come ovvio, una alterazione non omogenea.

³⁷ A ben vedere solo le creature macroscopiche, limitate ad alcune campiture brune, sembrano danni imputabili esclusivamente alla tecnica di esecuzione; si tratta infatti di slittamenti per contrazione degli strati pittorici, probabilmente legati a disomogeneità nel processo di essicca-

zione dei loro materiali costitutivi.

³⁸ Per la storia documentaria cfr. in questo volume i contributi di Rosaria Valazzi e Federica Tesini.

³⁹ Sul retro delle tre tavolette (*Conversione di San Paolo, Natività, Stigmate di San Francesco*) erano applicati degli spessori su cui poggiavano le cerniere: l'unico listello rimasto, nel retro della *Natività*, è stato eliminato nel corso del restauro attuale.

⁴⁰ Che il retro della predella fosse a quell'epoca accessibile e praticato, lo documentano alcune delle scritte e delle incisioni rilevate (cfr. Valazzi).

⁴¹ La posizione centrale della *Natività* può averne limitato l'uso, forse per la presenza di qualche arredo d'altare.

⁴² I bordi della rottura erano riaccostati con tre farfalle, e il tutto era sostenuto da due traverse verticali.

⁴³ Si trattava di uno strato sottile ingrigito, probabilmente di natura oleo-proteica, che interessava solo la campitura dei due cieli e sbordava parzialmente sul cielo del *Martirio di San Pietro*.

⁴⁴ Può essere che proprio questa rovina sia stata la causa prima del distacco della cimassa dipinta dalla macchina d'altare, e quindi dell'inizio delle sue vicende distinte. Nel *Compianto* la presenza di una bruciatura da candela nella parte bassa, fa supporre che esso sia rimasto per un certo periodo su un altare, in posizione non troppo elevata.

⁴⁵ La rovina, comunque apprezzabile anche alla base della *Beata Michelina*, è meno grave per i due piani di irrigidimento superiori, solamente perché essi corrispondono ai listelli che dividono la prima dalla seconda spechiatura.

⁴⁶ L'errore quindi, perseguito con ostinazione contro tutte le evidenze, ha portato anche alla perdita di funzionalità statica della cornice interna.

⁴⁷ A questo proposito, ragionando sulle diverse cause che concorrono a definire lo stato di conservazione, si può dire che le tecniche costruttive - come peraltro i modi di esecuzione - incidono ampiamente, ma solo in quanto determinano il comportamento dell'oggetto alle diverse sollecitazioni.

⁴⁸ Nell'ultimo montaggio, risalente al 1950 - quando ormai era perduta la funzionalità di gran parte degli incastri -, le diverse parti furono tutte collegate tra loro con decine e decine di chiodi, disposti anche in punti in cui era minima la sovrapposizione tra gli elementi.

⁴⁹ Il confronto con le poche immagini fotografiche trovate, documenta che gran parte delle perdite di rilievo nella cornice sono relative ai molti spostamenti della storia più recente (probabilmente dopo la musealizzazione del '36), nonché alla interruzione intervenuta nella manutenzione ordinaria.

⁵⁰ Cfr. Tesini, v.

⁵¹ Cfr. Tesini, x: «...sono state rafforzate e cambiate le legature delle diverse asse e ravvicinate le congiunture». Potrebbero essere invece successive (1915) le grappe metalliche poste a cavaliere delle fessure stesse e a sostegno del telaio perimetrale (Ill. 1).

⁵² Scarso l'apporto delle fotografie reperite per la comprensione degli interventi. Il gruppo di foto Anderson (10800-10807) confluite nel fondo Alinari, potrebbero risalire agli ultimi anni dell'Ottocento: non comparendo l'insieme dell'opera, nulla si può dire sulla sua collocazione. Seguirebbero le foto dell'Istituto italiano di arti grafiche, pubblicate nella guida del Vaccaj del 1909, e poi il gruppo di foto Alinari (10975-10983), per cui viene fornita la data, errata, 1933; le stesse foto sono già pubblicate nel 1921 (G. Fogolari, *Giovanni Bellini*, Istituto di edizioni artistiche Fratelli Alinari, Firenze 1921) e noi siamo propensi, per la sostanziale identità nello stato dei dipinti, a considerarle anch'esse precedenti al restauro del 1915.

⁵³ Alla scarsa leggibilità del dipinto per l'oscurimento delle vernici di restauro, si trova riferimento oltre che nella già citata relazione del Vaccaj, nell'articolo di Frizzoni del 1913 (cfr. Tesini, XIII), in cui si parla anche di «ritocchi infastidi»; nonché nelle «oscurissime vernici» cui accenna la scritta relativa al restauro del 1915.

⁵⁴ La presenza dei vetri, non molto dopo il restauro di Fiscali, è documentata in un articolo della «Nuova Rivista Misenese» del 1890 (cfr. Tesini, IX): vi si lamenta l'abbandono in cui l'opera è tenuta e il sudiciume dei cristalli. L'intelaiatura dei vetri è poi visibile, anche se ovviamente abbassata, nelle fotografie risalenti al periodo di esposizione nella ex chiesa di Sant'Ubaldo.

⁵⁵ Cfr. Tesini, VIII. Non ci sembra che la lettera si possa considerare descrittiva delle fasi terminali dell'intervento che era in pieno svolgimento tre anni prima, ma piuttosto che testimoni di una rivisitazione dell'opera già restaurata.

⁵⁶ Cfr. Tesini, XIV.

⁵⁷ Sul retro della *Natività* (Ill. 18) compare, scritto a inchiostro evidente-

mente quando la tavoletta era ancora smontata: «memoria 22 maggio 1915 Finito il restauro delle tavole del Giambellino p. ordine del R. Ministero I.P. fatto da me Cav. Gualtiero De Bacci Venuti pittore di Firenze. Alla vigilia della guerra contro l'Austria». La scritta, rispetto a quella sul retro della tavola grande, può considerarsi una aggiunta legata più a fervore interventista che a motivazioni inerenti il restauro.

¹⁰ «Cominciando, naturalmente, la pulitura dalla parte più alta a piccole sezioni o zone orizzontali; man mano difendendo la parte sottostante con carta sottile leggermente incollata secondo la regola d'arte, e corroborata poi con carta cerata e impermeabile; e, pulita la prima zona, man mano abbassando queste difese; giungere a nettare l'opera intera». Piccole svelature, riconducibili a gocce di soda, si sono in realtà rilevate sia sul dipinto centrale che sui riquadri figurati della cornice, il che documenta che il sistema di protezione non fu sempre utilizzato. Certo si può ben immaginare che fosse quasi impossibile portare a termine una pulitura così complessa, avendo la visibilità solo parziale del dipinto.

¹¹ «1915 Maggio Pulito il quadro da vecchie oscurissime vernici che lo deturpavano d'ordine del R. Ministero I.P. dal pittore Cav. Gualtiero De Bacci Venuti Toscano. Soprintendente alle Gallerie delle Marche il Prof. Dott. Luigi Serra».

¹² In fondo anche nelle valutazioni che ne dà Cesare Brandi, ovviamente negative, si riconosce che il tentativo di pulitura integrale si era per fortuna fermato a metà (cfr. ad esempio *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature*, da «The Burlington Magazine», XCI, 1949, in appendice alla *Teoria del restauro*, Roma 1963). Alcune macroscopiche disomogeneità si leggono anche in una foto, databile tra il 1936 e il 1944, conservata nell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici delle Marche.

¹³ Anche alcune abrasioni sul volto della Vergine, che è in ombra, sembrano legate al tentativo di scoprire, sotto la coltre di vernice imbrunita, un incarnato chiaro, e quindi resistente, che in realtà non c'era. Altre svelature si notano su parte del pavimento e sul manto del San Terenzio.

¹⁴ «E tale pulitura s'intende moderata e tale da non ledere la vera e propria patina simpatica e veneranda da non confondersi con lo strato che ora ricopre il quadro...» che, per quello che valgono le indicazioni di un preventivo, testimonia comunque di una certa consapevolezza del problema.

¹⁵ Le stuccature erano in parte ancora visibili, perché non tutte asportate nel restauro del '47.

¹⁶ «Per difenderlo infine dall'immediato contatto dell'aria e dei suoi agenti chimici gioverà verniciarlo leggermente a cera. Se poi, tolto lo strato suddetto; si trovasse, com'è possibile, che vi è qualche ridipinto o macchia di colore cresciuto per ritocco; sarà cautamente lavato e rintonato con colori a tempera».

¹⁷ La carenza di documentazione per il periodo tra il '21 e il '36, durante l'esposizione nella prima sede del Museo in Palazzo Ducale, non permette di accertare lo stato dell'opera in quel periodo.

¹⁸ I due laterali, visibili solo nella foto dell'Istituto italiano di arti grafiche, risultano privi di listelli sagomati e con specchiature a finto marmo assai frammentarie. Nell'attuale intervento un piccolo saggio di asportazione della tinta nera non ha dato altro esito che scoprire il legno originale notevolmente martoriato; si è così preferito lasciare in vista la presentazione studiata nel '36 per questi elementi.

¹⁹ La posizione dei due, operatore tecnico il primo, allieva la seconda, si desume dalle schede conservate nell'Archivio dell'Istituto, mentre la collaborazione da esterno di Pelliccioli è evidente dal primo preventivo formulato da Brandi e dalle successive varianti (cfr. Tesini, XXXVI, XXXVII, XXXVIII).

²⁰ I listelli, a sagoma arrotondata, inchiodati lungo i bordi, bloccavano in realtà gli elementi scorrevoli della parchettatura; essi devono considerarsi sganciati nella logica dall'intervento sul supporto e forse legati alla prima esposizione dell'opera, senza cornice, nella *V mostra di restauri*.

²¹ Le minute sverzature unite alla diminuzione di spessore, più che a rimediare all'imbarco delle assi, che non doveva essere particolarmente vistoso a giudicare dalle foto, sembra teso ad inibire qualsiasi possibile movimento futuro. Ottimo il risultato per quanto riguarda il riaccostamento della grande fessurazione.

²² Si ringrazia il prof. Giovanni Urbani per i preziosi oltre che piacevoli racconti su quel restauro; nonché per averci sollevato dai non pochi problemi che ci creava inizialmente l'idea di rivisitare un intervento, divenuto esemplare nella controversia sulla pulitura.

²³ Il tratteggio, come già rilevato in altri restauri dell'Istituto nel dopoguerra, interessava sia le stuccature a gesso e colla che le parti di

preparazione originale; ciò era particolarmente apprezzabile nelle figure di *San'Antonio* e *San Ludovico* sui pilastri.

²⁴ Non presentando gravi sollevamenti di colore il dipinto ha fortunatamente evitato il trasporto su tela; ha subito invece sorte analoga a quella descritta da Conti per la *Trasfigurazione* di Raffaello (A. Conti, *Storia del restauro*, Milano [1973]), cui fu applicata una intelaiatura di sbarre di ferro e di cui Cavalcaselle lamentava la pulitura eccessiva e le patinate. Analoghe strutture a graticcio di ferro si rilevano anche in altre opere pervenute in Vaticano di ritorno dalle spoliazioni francesi, secondo le preziose indicazioni del restauratore Gianluigi Colalucci.

²⁵ Cfr. Valuzzi. Può essere che Giuseppe Cardida si sia limitato a un intervento di revisione della statica del colore, e che abbia preso semplicemente atto dello stato dell'opera dopo il restauro francese.

²⁶ Queste stuccature nell'abito di Maria Maddalena sono le uniche mantenute nell'attuale restauro, perché la loro rimozione, con mezzi meccanici o chimici, avrebbe potuto danneggiare le isole di colore originale.

²⁷ «... il restauro dovrà limitarsi a chiudere la fenditura esistente nella tavola riempiendone il piccolo solco ed accompagnandone le tinte, senza toccare affatto il resto della pittura» (cfr. Tesini, VII).

²⁸ Si ringrazia il prof. Fabrizio Mancinelli per aver messo a nostra completa disposizione il materiale documentario, di grande utilità durante le fasi del restauro. Dalla relazione di restauro di L. Brandi (cfr. Tesini, XLVIII) si trae che il lavoro fu diretto dal dott. De Campos, che le indagini all'UV e le radiografie furono eseguite dal dott. Federici del Gabinetto di applicazione scientifica, che le operazioni sul supporto furono effettuate dal restauratore ebanista Paolo Rossi, sotto la diretta sorveglianza dell'assistente tecnico prof. Bencivenga.

²⁹ Rispetto all'intervento dell'ICR sulla *Incoronazione* questo rivela un comportamento analogo per il supporto originale (assottigliamento e farfalla con fibre a contrasto), pur rinunciando alle sverzature; la parchettatura assai più leggera e con elementi scorrevoli in metallo è invece indicativa delle esperienze più avanzate effettuate in quegli anni.

³⁰ Nella relazione il termine patina è spesso usato per intendere patinate di restauro. Le vernici sovrapposte sono chiamate di volta in volta «sturpe velame bituminoso»; «patina intensa e torbida, il cui colore raggiungeva quello dello zucchero torrefatto»; «brutture che vengono spesso volte, in buona o mala fede, scambiate per patine originali ecc.», e che non sono altro, come in questo caso, che volgari camuffamenti di restauri mal fatti; e certo non doveva esser lontano dal vero, anche a giudicare soltanto dai residui che delle precedenti vernici sono rimasti lungo il bordo del dipinto, sotto la battuta della cornice.

³¹ Primal AC 33 in acqua e alcool etilico puro al 2, 5, 10%; Gelvatol 40/20 al 10% in acqua e alcool etilico puro.

³² Miscela solventi: Dimetilformammide e Tricloroetano in proporzione 1 : 1 per le vernici; Dimetilformammide e Acetato di Amile in proporzione 1 : 1 o Diluente Nitro per la porporina; soluzione basica: Carbonato di Ammonio in Acqua in soluzione satura. Le parti lignee in vista sono state pulite e dove necessario schiarite con una miscela di Acqua, Ammoniaca, Acetone e Perossido di Idrogeno a 30 vol. in proporzione 1 : 1 : 1 : 1/4.

³³ Miscela basico-solvente: Acqua, Alcool etilico puro, Acetone e Ammoniaca in proporzione 1 : 1 : 1 : 1; miscela solvente: Dimetilformammide e Tricloroetano in proporzione 1 : 1.

³⁴ Paraloid B 72 in Tricloroetano al 3% e al 5%.

³⁵ Resine acriliche: Paraloid B 72 in Tricloroetano a concentrazioni crescenti fino al 10% per il consolidamento del legno, al 3% per la protezione superficiale; stucco: gesso di Bologna e colla di coniglio; colori ad acquarello Winsor & Newton; a gowacbe Schmincke; a vernice per ritocco Maimeri.

³⁶ Xilamon Combi N della Bayer.

³⁷ L'intervento sul supporto del *Compianto* è stato eseguito dal restauratore Marcello Mattarocci dei Musei Vaticani, che qui si ringrazia anche per il prezioso aiuto nel trattamento della cornice del dipinto.

³⁸ Primal AC 33 al 5 e al 10% in acqua e alcool etilico puro.

³⁹ Miscela solvente adottata: Dimetilformammide e Tricloroetano in proporzione 1 : 1; il Tricloroetano è stato preferito all'Acetato di Amile che più di consueto si accompagna al Dimetilformammide, per la sua maggiore velocità di evaporazione. Peraltro la miglior prova data da questa miscela potrebbe derivare dall'azione specifica del solvente clorurato su eventuali tracce di sostanze cerosi, relative alle vernici del 1915.

⁴⁰ Solvente adottato: Diluente Nitro.

⁴¹ Sale disodico dell'acido etilendiamminotetracetico (Idralal III) al 15% in acqua, pH 5.

⁹⁶ Alcool etilico puro applicato ad impacco per pochi secondi; acetone, sempre ad impacco, per le tracce di doratura delle aureole. Dimetilformamide e Tricloroetano a tampone per i residui più persistenti di vernici antiche.

⁹⁷ Queste lacune abbassate di tono denunciano tra l'altro danni per certi versi singolari, riconducibili alla struttura di irrigimento nei pilastri e alla applicazione di una corona metallica nella figura della Vergine.

⁹⁸ Colori ad acquerello Winsor & Newton; colori a vernice per ritocco Maimeri.

⁹⁹ «Vernice à Retoucher» della Lefranc e Bourgeois; miscelata per la verniciatura finale a «vernice Mat» della stessa Lefranc e Bourgeois.

¹⁰⁰ In qualche parte del *Compianto* sembra si sia tentato di asportare velature originali, scambiandole per strati sovrapposti; solo così si spiega la distruzione delle nuvole, dietro la testa del Cristo, che dovrebbero essere campiture di notevole resistenza. Qui l'insistenza sembra dovuta alla volontà di eliminare una velatura grigia che conferiva una atmosfera tempestosa, evidentemente non gradita, alla scena; il che introduce la variabile ulteriore della scarsa intelligenza dell'oggetto.

¹⁰¹ Nel suo preventivo, De Bacci Venuti invita giustamente a non confondere «vernici e altri impiastri» stesi sul dipinto con la «patina simpatica e veneranda», ma poi nel fare, rischiando l'asportazione di velature e campiture originali ancor più «venerande» della patina, lascia una parte di «impiastri» sulla superficie. Nel '47, se anche il concetto di patina doveva essere assai più presente a chi restaurava, il mantenimento di taluni strati risulta strettamente legato alla impossibilità di asportarli, salvando al contempo le sottili finiture superficiali.

¹⁰² A ciò si deve ovviamente aggiungere la possibilità di indagini scientifi-

che via via più puntuali, che consentono la conoscenza delle stratificazioni originali e il controllo dei mezzi operativi.

¹⁰³ Contemporaneamente al restauro della *Incoronazione*, condotto con mezzi tecnici che denunciano una notevole arretratezza, si eseguivano in Inghilterra puliture con mezzi molto più avanzati e diversificati, ma con esiti assai più dubbi.

¹⁰⁴ La diversità dei solventi adottati era evidentemente commisurata alle sostanze da asportare e non solo alla resistenza degli strati originali: la vernice del '54 (Mastice) si solubilizzava in alcool, la vernice del 1947, unita a residui consistenti di quelle del 1882 e 1915, come è ovvio no. Si può dire che, nella sua vicenda non sempre felice, il *Compianto* ha quantomeno avuto la fortuna di essere oggi pulito da chi contemporaneamente aveva modo di valutare con precisione sull'altro dipinto l'aspetto delle velature originali, e quindi di riconoscerle come tali, anche nella loro frammentarietà e consunzione.

¹⁰⁵ Ci sembra che in genere prevalga la tendenza a considerare i precedenti restauri unicamente come fonte di danni, e come tali presentati acriticamente senza valutarne la correttezza all'interno di una più precisa cornice storica.

¹⁰⁶ Torna alla mente la faticosa frase «Già lo vedo» con cui Laura Mora ci confortava, negli anni di Istituto, nel mezzo della pulitura di un dipinto, quando il disordine della superficie era massimo. Allora «non lo vedevamo» affatto, ma dopo qualche esperienza, ci si trova ad immaginare facilmente, già nelle prime fasi della pulitura, come sarà il dipinto integrato e verniciato.

¹⁰⁷ Cfr. in questo volume il contributo di Michele Cordaro.