

Materia e tecnica

1. Qualche dato sulla Madonna di Tarquinia

Giovanna Martellotti, Cinzia Silvestri

Le note tecniche che seguono sono frutto in parte delle osservazioni condotte durante il restauro del 2002-2003,¹ in parte di più recenti ragionamenti, favoriti da documenti fotografici e dati storici, per noi nuovi, emersi durante la preparazione della attuale mostra.

Allora, ad esempio, le evidenti manomissioni e integrazioni della cornice tardo-gotica ci avevano indotto a ipotizzare che si trattasse di una cornice antica riadattata al dipinto di Filippo Lippi. L'osservazione della fotografia scattata dopo il suo ritrovamento nel 1923 e prima del suo quasi immediato restauro (fig. 45) ci ha rapidamente convinto del contrario: era infatti una cornice a "scatola", la cui fodera posteriore, costituita da tre assi verticali di pioppo, aveva funzione di sostegno e contenimento della piccola tavola dipinta. La fodera fu poi grossolanamente segata a filo con la struttura anteriore della cornice per far posto all'ingombrante parchettatura lignea.²

Il supporto della Madonna di Tarquinia è composto da due tavole di taglio con le fibre disposte in verticale, larghe 29 cm quella di sinistra, 36 cm quella di destra.³ Alla base una porzione di supporto è costituita da un'assicella contro vena, alta 4 cm e con i due lati corti tagliati a 45° (fig. 50). Essa era ancorata alle assi verticali con quattro grossi chiodi in ferro, di cui solo uno si conserva, e le cui sedi sono evidenti nello spessore inferiore del supporto. L'asse orizzontale ha evidentemente funzione di ancoraggio e contenimento delle assi verticali e la presenza di una sorta di traversa interna al

supporto si spiega proprio con l'inserimento del dipinto nella scatola della cornice. Attualmente il supporto ha uno spessore di 2 cm, frutto di un assottigliamento teso a contrastare l'imbarcamento delle assi e propedeutico all'applicazione della parchettatura; questa è composta da sei montanti verticali, tenacemente incollati alla tavola, dotati di scassi attraverso i quali passano sette traversine orizzontali, che dovevano essere scorrevoli.⁴

Il supporto in origine non doveva comunque superare i 2,5 cm, come si evince dallo spessore degli elementi di cornice al cui interno doveva alloggiare. Lungo il perimetro i profili sono stati leggermente consumati con una raspa, senza tuttavia alterare le dimensioni del dipinto che sono con ogni evidenza quelle originali: a dimostrarlo, al di là della riconosciuta pertinenza della cornice, è sufficiente l'osservazione della preparazione a gesso e colla, che presenta lungo i bordi l'andamento a scivolo e le piccole irregolarità, caratteristiche della sua applicazione fino al margine della tavola.

La presenza di molti fori di chiodature lungo lo spessore delle assi ci aveva già fatto ipotizzare che per un periodo il dipinto, privato della sua cornice, avesse un semplice listello perimetrale. Tale listello è, in effetti, riconoscibile nelle foto scattate dopo il ritrovamento del 1917 (fig. 44): leggermente aggettante, come si evince dall'ombra che taglia malamente la figurazione nella centina e lungo il margine destro, serviva probabilmente a contenere il vetro descritto dal Toesca;⁵ due anelli metallici ai lati della centina fungevano da attaccaglie. Ci sembra probabile che listello ligneo e vetro fossero già

presenti nel periodo (dal 1841 al 1916) in cui la Madonna di Tarquinia era inserita nella tela raffigurante *San Marco Evangelista*, dipinta da Pietro Gagliardi (fig. 38).⁶

Nella foto Anderson (fig. 47), che documenta l'avvenuto ricongiungimento tra tavola e cornice nel Museo Nazionale di Corneto Tarquinia, il dipinto presenta evidentemente ritoccate alcune lacune visibili nella foto più antica.⁷

Durante il restauro abbiamo trovato tracce di più interventi susseguiti sull'opera: diverse tipologie di stuccature: una cera di colore nero e una di tono bruno-chiaro; un impasto tenace grigio scuro, probabilmente a legante oleoso, che risarcisce fori di sfarfallamento di tarli; infine un ultimo stucco a gesso e colla che si sovrappone ai risarcimenti a cera sulla testa e sul corpetto della Madonna. Si individuavano poi ritocchi coprenti a legante resinoso e tracce di ritocchi più tenaci probabilmente a legante oleoso o proteico; sotto la vernice più recente si è trovato un ulteriore strato di protettivo, conservatosi disomogeneamente, con estese zone opache e tracce evidenti di sgocciolature. Pur dovendo immaginare almeno tre, se non quattro, interventi succedutisi nel tempo, occorre dire che la Madonna di Tarquinia ha stesure di colore straordinariamente integre, in cui non si riconoscono tracce evidenti di una pulitura incauta.⁸ I danni sono quasi esclusivamente riconducibili alla devozione nei confronti di una *Madonna delle Grazie*: le mancanze, totali o parziali, del colore sono da attribuirsi a chiodi confitti per l'applicazione di ex voto e di elementi decorativi e all'abrasione dovuta al loro movimento o alla loro rimozione;⁹ le lacune più gravi si addensano sui capelli del Bambino, sul velo e sui capelli della Vergine, sulla veste rossa, all'altezza del petto, e sul manto all'altezza della spalla.

Si notano poi una serie di minute abrasioni sull'anta, a sinistra del capo della Vergine, sulla parete di fondo della stanza all'altezza della spalla e, sempre sulla stessa verticale, alla base del trono: il loro andamento curvilineo fa ipotizzare l'oscillazione di oggetti pendenti dall'alto, forse appesi alla cornice.

Prima del nostro intervento, l'Istituto Nazionale di Ottica aveva eseguito sia la riflettografia IR che la ripresa in falso colore della tavola (figg. 51-52); in assenza di altre indagini, la descrizione che segue si basa principalmente sul confronto di quelle due immagini con il

visibile e con quanto osservato durante il restauro. Questo confronto si fa oggi più credibile grazie ai tanti dati raccolti da colleghi fiorentini su altre opere dell'autore.¹⁰

La preparazione a gesso e colla è stesa in strato sottile, senza incamottatura, e ha dimostrato nel tempo una invidiabile tenuta.¹¹

Sottilissime incisioni, appena apprezzabili sul piano arrotondato della spalliera del trono, sugli stipiti della finestra e sull'imposta destra dell'arco in fondo, documenta-



Fig. 50 | Filippo Lippi, Madonna di Tarquinia. La foto, scattata durante il restauro nella fase della stuccatura, evidenzia le giunzioni tra le due assi verticali e con quella orizzontale (in basso) che funge da traversa interna



Fig. 51 | Filippo Lippi, Madonna di Tarquinia. Riflettografia all'infrarosso effettuata dall'Istituto Nazionale di Ottica, Arcetri (Firenze)

no l'uso di uno stilo nella costruzione dell'architettura. Non vi è traccia di trasposizione di un disegno a misura, ma solo di costruzione diretta; tutto il disegno visibile nella riflettografia IR sembra eseguito a pennello, sia con un pennello a punta che traccia linee sottili che con pennelli più "mozzetti" e un tono scuro più e meno acquerellato. Ciò non esclude che sia stato utilizzato dapprima un carboncino, secondo le modalità correnti all'inizio del Quattrocento,¹² ma certo il tratteggio a linee sia parallele che incrociate, visibile sia sul manto che sulla veste della Vergine, sembra in qualche modo cercare le forme e segnare le ombre prima che siano precisamente definiti i contorni. Così ad esempio il tratteggio obliquo dell'avambraccio della Vergine prosegue sul fianco invadendo anche quello che poi diventerà risolto del manto e lo stesso avviene per i fitti tratteggi del grembo (fig. 51).

Ci sembra che l'interpretazione del disegno in questo dipinto non possa essere disgiunta dall'uso che Lippi fa di stesure di base variamente intonate.¹³ Durante il restauro alcune cadute degli strati superficiali di colore avevano consentito di apprezzare le campiture chiare, intonate al bruno rosato, usate come base per la complessa ambientazione architettonica dietro le figure.¹⁴

Nel manto della Vergine la campitura di base chiara, con una intonazione calda quasi aranciata, è sfruttata per trasparenza nella tessitura delle corte pennellate azzurre (fig. 53). All'atto di questa prima campitura le forme del manto non erano precisate: scendeva più accostato al fianco, a invadere il braccio

della Vergine e con una curva più bassa e accentuata scopriva maggiormente il ventre. Su questa base Lippi ha lavorato ancora a tratteggiare, disegnando pieghe poi in parte celate da altre che gli si sovrappongono; si veda ad esempio la piega piatta in basso a destra, disegnata fino al panneggio che scende dal ginocchio e poi in parte coperta (fig. 51).

La veste della Madonna non ha una stesura di base: il fitto tratteggio di cui si è già detto è condotto direttamente sulla preparazione a gesso e colla ed è oggi probabilmente più visibile per l'aumentata trasparenza della lacca rossa con cui la veste è campita.

Una stesura di base fortemente opaca all'infrarosso interessa poi il corpo del Bambino e la sua vestina chiara; se ne vede perfettamente il margine che attraversa il polso destro della madre. La stesura segue con notevole fedeltà la gamba sinistra e il fianco del Bambino, e con ogni evidenza non comprende la mano sinistra della Vergine se non per la porzione interna alla schiena del figlio. Questa mano in effetti si sovrappone alla struttura del letto e alla parete scura dell'alcova già dipinta (fig. 51). Non si vuol dire che la mano non fosse prevista, ma certo quando campisce la base del Bambino (e doveva averne disegnato i contorni con una certa precisione) Lippi non ci sta pensando. Che parte delle figure e dettagli anche importanti si sovrappongano ad architetture già dipinte non ci sembra inusuale. Il libro poggiato sul piano della spalliera marmorea ad esempio è evidentemente sovrapposto



Fig. 52 | Filippo Lippi, Madonna di Tarquinia. Ripresa in falso colore effettuata dall'Istituto Nazionale di Ottica, Arcetri (Firenze). Il rosso del mantello evidenzia l'uso del lapislazzuli; le aree gialle corrispondono a campiture rosse di cinabro e lacche

alla sua campitura (fig. 54), il che non significa necessariamente che non fosse “progettato”, ma certo la mano sinistra della Vergine dimostra una volta di più che il procedimento pittorico di Filippo Lippi non ha nulla di “metodico”, ed è proprio questo a renderne assai difficile l’interpretazione.¹⁵

In mancanza di sezioni stratigrafiche o di misure XRF, la tavolozza del pittore si ricostruisce in maniera ipotetica dalle risposte della ripresa infrarosso in falso colore (fig. 52): la veste della Vergine è con ogni probabilità campita a lacca in bianco di piombo, mentre forse i due rossi del libro e della coperta del letto hanno anche del cinabro; il suo manto è certamente a base di lapislazzuli come dimostra il rosso acceso della risposta in falso colore, ma il colore è desaturato, probabilmente mescolandolo con nero carbone e lacca rossa;¹⁶ un lapislazzuli un po’ più puro è utilizzato per la sottile cintura e per il nastro che ferma il manto al collo; purissimo infine nelle venature del marmo della spalliera del trono.



Fig. 53 | Filippo Lippi, Madonna di Tarquinia, particolare del manto della Vergine

Il risvolto del manto è forse ottenuto miscelando al lapislazzuli giallo di piombo e stagno, verderame o terra verde: ne sortisce comunque un verde, cupo e brillante al tempo stesso, in una campitura compatta e perfettamente conservata.

Nella Madonna di Tarquinia non vi è traccia di dorature: gli anelli, le gioie e le bordure della veste e del manto sono tutte dipinte con gialli chiari e brillanti. Mancano totalmente le aureole, eppure osservando attentamente e ingrandendo la riflettografia infrarosso si individua il disegno di un’aureola scorciata dietro la testa del Bambino; sull’opera, si apprezza una discontinuità tonale nella campitura grigia dell’arco dell’alcova e nel nero della parete di fondo. Sembra dunque che quella stessa architettura che invade il campo della mano sinistra della Vergine risparmiasse inizialmente una piccola aureola disegnata e poi non dipinta. Nulla invece intorno alla testa della Madonna; viene da pensare che anche un filo sottile di aureola sarebbe entrato in fastidioso



Fig. 54 | Filippo Lippi, Madonna di Tarquinia, particolare del libro

contrasto con le tante complesse curve dell’architettura: i due archetti della parete della casa in fondo, la doppia arcata in cui si inserisce la porta in legno, a due ante nella parte centinata, a quattro nella parte inferiore. Meglio rinunciare alle aureole e completare la campitura architettonica a coprire anche quella prevista per il Bambino.

Note

1. Il restauro, diretto da Lorenza Mochi Onori, è stato curato per la CBC da Rossanna Coppola e Cinzia Silvestri, tra ottobre 2002 e febbraio 2003, contemporaneamente all’intervento sull’*Annunciazione con due donatori*.
2. Per una disamina dei dati tecnici relativi alla cornice si confronti in questo stesso volume il contributo di Maria Milazzi; per il suo restauro a Firenze, il testo di Enrico Parlato.
3. Le misure sono state prese dal fronte all’imposta della centina e devono considerarsi approssimative, in quanto la fitta parchettatura non consente di stabilire quanto il dislivello che compare sul recto per l’intera altezza, con andamento non perfettamente verticale, coincida con la giunzione tra le due tavole.
4. I listelli verticali hanno uno spessore di 1,7 cm, quelli orizzontali di 1. Non conosciamo la data di questo intervento sul supporto, né come esso si situi rispetto ai diversi restauri pittorici del dipinto; per somiglianza con altre parchettature incontrate, tenderemmo a datarlo dopo gli anni quaranta del Novecento.
5. TOESCA 1917a. Anche le due immagini pubblicate dallo studioso recano un’analoga ombra scura.
6. Per le complesse vicende della tavola fino al 1917 si confronti in questo stesso volume il contributo di Livia Carloni. Se l’ipotesi è giusta, possiamo immaginare che nel 1841, oltre a smontare il dipinto dalla cornice, abbiano eliminato tutti gli ornamenti e gli ex voto. Forse lo stesso Gagliar-

di avrebbe eseguito quei ritocchi sui danni lamentati da Giuseppe Cultrera (cfr. il saggio di Enrico Parlato in questo volume).

7. Il dato sembra confermare l’ipotesi che la Madonna di Filippo Lippi rientri tra i sei quadri del Museo di Tarquinia, il cui restauro risulta da un mandato di pagamento del 1918 (cfr. Parlato).

8. Un nuovo restauro potrebbe essere avvenuto dopo il trasferimento a Roma della tavola, che l’8 aprile 1943 fu consegnata a Mario D’Orsi della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio «per la durata della guerra e per restauri alla tavola dipinta e alla cornice» (AST, 1963 cat. 9, clas. 8, fasc. 4, riportato in MARRAS 2004, p. 28).

9. Anche le svelature evidenti nella fronte della Vergine, magnificate dall’infrarosso, sembrano riferibili piuttosto alla manipolazione di elementi decorativi, tipo una corona, che a una pulitura poco accorta. Che le decorazioni metalliche siano state mosse più volte, forse per lucidarle, è sufficientemente dimostrato dalle due abrasioni circolari sulla spalla e sul petto della Vergine, dovute alla rotazione di due stelle dorate o altro simile ornamento.

10. Cfr. i contributi di DORI 2014, pp. 137-148; BIONDI 2014, pp. 149-166; ROSSI 2014, pp. 167-182; MECCIO, ROSSI SCARZANELLA 2014, pp. 183-196; PIACENTI 2014, pp. 197-207.

11. Qualche minuto distacco si aveva esclusivamente lungo le giunzioni e i bordi, in particolare nel lato inferiore. Non siamo ovviamente in grado di escludere che anche qui, come in tutti i dipinti ana-

In mancanza di indagini specifiche, nulla si può aggiungere alla discussione sul legante della pittura di Fra Filippo; se, come risulta dalla maggioranza delle analisi svolte su altri suoi dipinti, ha lavorato con una tempera all’uovo, si può solo ammirare la sua capacità di ottenere velature trasparenti e impasti fluidi.

lizzati a Firenze, vi siano numerose bolle d’aria nello spessore della preparazione (cfr. LALLI, INNOCENTI 2014, pp. 127-136).

12. Cennino Cennini al capitolo CXXII *Come principalmente si disegna in tavola con carbone, e rafferma con inchiostro*, cfr. CENNINI ed. 1971, pp. 126-127.

13. In tutti i contributi i restauratori le citano, con sfumature interpretative leggermente diverse, alcuni più propensi a considerarle vere e proprie imprimiture intonate, altri come campiture di fondo, interpretazione per cui propendiamo per la Madonna di Tarquinia, dato che tali campiture si rilevano in alcune zone e non in altre.

14. Analoghi procedimenti si sono rilevati nelle architetture dipinte negli affreschi della Cappella Maggiore del Duomo di Prato (cfr. GITTINS, VEDOVELLO 2014, pp. 53-62).

15. L’insofferenza per la tecnica tradizionale della pittura sembra interessare indifferentemente sia la pittura murale che quella su tavola.

16. Impressionante il confronto con l’azzurro purissimo di tutte le tavole restaurate a Firenze e anche con quello della Vergine nella *Annunciazione con due donatori* di Palazzo Barberini. Al fortissimo contrasto dal punto di vista cromatico si accompagna una sostanziale uniformità dei procedimenti, con l’uso di campiture di base e numerosissime correzioni, specialmente nell’impianto architettonico (vedi anche il testo di Andrea G. De Marchi in questo catalogo).