

Madonna con Bambino e angeli, i santi Giovanni Battista e Lorenzo, olio su tela, primo quarto del sec. XVII, di proprietà dell'Università di Parma. Lavori sponsorizzati dal Rotary Club di Parma sotto la presidenza della prof. Giuseppina Zanichelli.

Relazione di restauro

Materiali e tecniche di esecuzione

Telaio

Il telaio attuale (1) è di sostituzione; a luce radente sono stati rilevati i differenti segni lasciati dalle traverse orizzontali (2); la precedente è quella superiore. Le essenze impiegate sono pioppo e abete. Le viti a taglio sono artigianali, infatti il solco a volte non è simmetrico (3).

Tela

Il supporto tessile è costituito da tre pezze di tela. Le giunzioni hanno riguardato le cimose e le cuciture a soprappiù appaiono molto solide (4). Il dipinto appare discretamente teso nella zona rettangolare inferiore, mentre nella parte superiore si rilevano alcune modeste deformazioni, a destra e a sinistra lungo la curvatura.

Lungo il lato inferiore vi è la continuazione della tela, arrotolata e inchiodata al telaio (5). È preparata con un appretto leggerissimo a base di colla animale e gesso e nella parte prossima al dipinto è tinteggiata con mordente. Il motivo di tale presenza potrebbe essere connesso a un primo impianto nel quale l'opera, su un telaio più lungo, poggiava direttamente sulla mensa. Contro il dipinto era accostata l'alzata dell'altare col tabernacolo; non sarebbe stato, quindi, necessario dipingere una parte destinata a essere coperta. Nella modifica successiva, che potrebbe essere avvenuta tra la fine sec. XVIII e gli inizi del sec. XIX, chi ha lavorato ha avuto l'accortezza di non tagliare questa balza e di acconciarla per la conservazione: con le dovute distinzioni di carattere storico, ha applicato un metodo moderno di manutenzione.

Il dipinto potrebbe anche essere stato privo di cornice, vista la presenza – sui lati verticali (6) e a tratti lungo la centina – di una modanatura a *trompe l'oeil*, che in alto si sviluppa con una curvatura leggermente diversa rispetto alla modifica strutturale successiva. Questa decorazione manca completamente in basso, dove il ginocchio destro del Battista e le dita del piede destro di san Lorenzo figurano troncate (7), specie se paragonate ai modelli di riferimento della pala di Fermo di Lorenzo Lotto (8).

Tecnica e pellicola pittoriche

Non sono stati effettuati prelievi per analisi sui pigmenti e FTIR per l'identificazione dei leganti, sia per i materiali originali che di restauro; pertanto, le considerazioni che seguono sono solo su base autoptica, anche in relazione ad alcuni danni relativi agli interventi del passato.

La preparazione è una mistica color terra di Siena (9). Il medium pittorico è olio. Il pigmento bianco, usato sia puro che in combinazione con altri colori, è carbonato di piombo. Il chiaroscuro del drappo è in lacca porpora. I pigmenti utilizzati per gli abiti della Madonna e per il *perizonium* del Battista sono a base di rame. La restante tavolozza è verosimilmente composta da ocre, terre, nero di vite. Molto brillante il rosso del vessillo e dello stemma, con una tonalità vicina al minio.



In blu cupo, quasi nero, sono definiti gli orli della dalmatica e i fondi dei due riquadri di panno sulla schiena di san Lorenzo. Il fondo scuro, in nero d'avorio a tempera, non è originale.

Al di sopra dell'angelo di sinistra, sulla preparazione è emerso un disegno preparatorio nero a olio con la definizione della parte superiore della tunica (9); la figura è stata eseguita più in basso.

Nello sviluppo della composizione, l'impianto del drappo, nei suoi toni intermedi, è precedente agli attributi dei santi; ciò è particolarmente evidente nel vessillo, dove il bianco, assottigliato dalla pulitura, lascia trasparire il colore sottostante. Prima della velatura finale del paramento sono stati dipinti la canna e poi il cartiglio (10), il cui bordo all'interno dell'ultima voluta lascia a vista la base rossa (11), non ancora coperta dalla velatura più cupa.

Il modellato dei muscoli e dei panneggi nella gamma delle terre sfrutta la preparazione bruna; il pittore lavora caricando di materia i punti in luce, e sfumandola verso le zone d'ombra (12). All'opposto, la passamaneria (13) e il ricamo dello stemma di Aloy de Wignacourt sono risolti con una quantità quasi tridimensionale di colore.

Nonostante i modelli lotteschi riprodotti quasi integralmente, nella mutazione da un santo all'altro alcuni particolari risultano un po' incerti nella stesura. San Gerolamo ha una corda che trattiene il mantello e proietta ombre sulla clavicola; nel Battista la stessa soluzione mostra tracce di *pentimento* (14).

Il grande restauro

Forse dovuto al passaggio di proprietà e alla risistemazione dell'oratorio, il grande *rinfrresco*, che per i suoi effetti sui materiali originali è collocabile tra fine sec. XVIII e inizi del sec. XIX, presenta molti aspetti interessanti per la storia del restauro, ed è probabilmente un *unicum*.

Il dipinto fu sottoposto a una pulitura a base di soda caustica, innescando una reazione chimica con effetti distruttivi (15), in particolare a carico della componente di rame degli azzurri (16). In seguito, fu irrorato di olio siccativo e vernici (17), nella deduzione empirica ed errata che ciò bloccasse l'azione dell'alcane sul medium pittorico.

Per distribuzione degli schizzi e delle colature, queste azioni furono eseguite col dipinto sia in orizzontale che steso sul lato sinistro.

La tela fu intrisa di colla animale e poi stirata con ferro molto caldo, trascinando via per attrito il colore in corrispondenza delle cimose cucite (18) e rendendo il supporto simile a una sottile lastra metallica, bloccando i movimenti tra trama e ordito. Questa azione dovrebbe essere avvenuta con la tela schiodata. Sul retro sono presenti due piccole toppe (19) che non hanno dato luogo a deformazioni sostanziali.

Predisposto un nuovo telaio, più corto, più largo e con una centina a tutto sesto, i bordi della tela e le parti dipinte a essi contigue furono incollati direttamente sulla faccia esterna della struttura di supporto. La struttura grezza della cornice fu a sua volta incollata e inchiodata con punte in ferro, i gambi ribattuti sul retro del telaio. Quindi la cornice fu completata con l'aggiunta delle modanature, la preparazione a gesso e colla, la lacca arancio, e infine la foglia d'argento, meccata. Osservando i bordi interni, si nota la loro irregolarità, a causa della colatura della lacca; in alcuni punti, essa ha toccato la tela, ed è stata asportata – ma non del tutto – ancora fresca (6). Tracce di colore arancio sono rilevabili anche sui bordi esterni, dove non c'è stata la nettatura.

In tal modo, dipinto e cornice ora risultano inseparabili.



A un'osservazione dal basso il bordo inferiore del telaio ha le due estremità ricoperte da lacca, segno che nella collocazione seguente il grande *rinascimento* il dipinto sia stato collocato su un oggetto più corto della larghezza del quadro, e a un'altezza tale da rendere necessaria la finitura perché visibile da parte dei fedeli, magari anche solo inginocchiati sulla pedana di un altare.

Per ovviare alla devastazione della soda (20), un pittore dalle capacità artistiche eccellenti sovrappose più strati di tempera, abbastanza diluiti per permettere di controllare il chiaroscuro originale, e intervenire successivamente laddove era necessaria maggior materia (21; 22). L'operazione fu condotta con grandissima perizia tecnica, ma la resa fu spesso a scapito delle luci e a vantaggio del tono medio di base e delle tinte più cupe.

Il fondo nero è della stessa tempera usata per le altre ridipinture ed è quindi un intervento a esse coevo.

I restauri successivi

In assenza di documenti, non è semplice ricostruire le vicende conservative di questa pala.

Una foto dal Catalogo generale dei Beni Culturali, relativa alle condizioni del dipinto già nell'Aula dei Filosofi mostra uno stato di alterazione delle vernici (23) differente rispetto alle condizioni precedenti l'attuale intervento (24). Quindi tra il 1961, anno di consegna del dipinto all'Università, e il 2023, con il finanziamento del Rotary, vi è stato un restauro.

Attraverso l'indagine UV è stato possibile evidenziare due interventi distinti temporalmente (25). Nonostante siano ambedue pertinenti al sec. XX, allo stato attuale delle ricerche non esiste alcuna documentazione che attesti le date e i nomi degli operatori.

Entrambe i restauri si sono limitati all'applicazione in modi poco protocollari di vernici e a ritocchi di tipo pittorico, spesso non relativi a reali perdite di materia sottostante (26).

Col restauro sovvenzionato dal Rotary si è quindi al quarto intervento certo su quest'opera, almeno attraverso la lettura della sovrapposizione dei materiali.

Il restauro finanziato dal Rotary

Dopo la documentazione fotografica dello stato di fatto, il primo intervento è stata la depolveratura totale dell'opera, per mezzo di pennelli e aspiratori.

Telaio

Il legno è stato deterso con un panno di microfibra umettato con una soluzione di Tween 20 al 2% in acqua per preparazioni iniettabili. Sono stati smussati gli spigoli interni a contatto con la tela, con carta vetrata (27) per evitare la continuità di questa forma di danno. Antitarlo a base di permotrina è stato applicato due volte, a distanza di due mesi.

Dipinto

La prima fase diagnostica ha riguardato un'analisi a luce radente, per controllare lo stato di conservazione delle superfici, e agli UV, per una lettura dei livelli di materiali filmogeni applicati in passato, anche per dislocazione e degrado. Le vernici sono state identificate come naturali, i ritocchi del '900 a vernice.

La parte operativa si è focalizzata principalmente sulla rimozione delle vernici e delle ridipinture. Durante le fasi per determinare metodi e materiali, si sono dovuti escludere i mezzi acquosi, che avrebbero riattivato l'azione della soda caustica; ci si è indirizzate, pertanto, verso una pulitura a solvente. La pre-detersione, per rimuovere gli strati coerenti di particellato, è stata effettuata con isoottano.

Il risultato del test di Cremonesi ha mostrato intervalli piuttosto ampi (LE8-AE3), dovuti in gran parte a sovrapposizioni molto disomogenee di sostanze filmogene.

Dopo alcune prove, si è scelto di utilizzare due differenti alcol in successione, con tempi e dislocazioni differenti, e di non creare un'unica miscela, ma di valutare a seconda delle sostanze da rimuovere e della situazione di contesto, essendo molto differenti le zone con sola sovrapposizione di vernice (28) da quelle con lo strato di ridipintura a tempera sottostante (29), lo sfondo nero (29), le parti a lacca (30). Ogni sessione di pulitura è stata controllata agli UV (31; 32).

Alcune parti erano state irrorate con grandi quantità di olio siccativo, che nel corso di due secoli si è completamente polimerizzato su un sostrato fortemente infragilito. Si è quindi scelto di assottigliare, dove possibile, questo strato bruno, ma di non approfondire una pulitura che avrebbe rischiato di disperdere la pellicola pittorica residua.

Le parti scure in lacca rossa, uniche zone non pulite a soda e quindi intatte, erano sature di colla animale; anche qui si è preferito rimuovere solo lo strato di superficie, che provocava un'interferenza ottica nella fruizione. Vi è stata anche un'altra considerazione non secondaria, ovvero la peculiare forma acquisita dall'opera dopo il restauro tra fine '700 e inizi '800: nell'impossibilità di mettere in trazione la tela, si è preferito non diminuire l'attuale rigidità, che impedisce deformazioni più gravi e non risolvibili senza una parziale distruzione del manufatto.

Lo sfondo nero poggia direttamente sulla mestica; dovendo essere coprente, è stato steso in più mani, e ha finito col saturarsi completamente con le vernici applicate in seguito e in maniera tutt'altro che uniforme. Per ottenere un risultato più omogeneo è stato quindi necessario modulare l'uso dei solventi in relazione ai diversi spessori di vernice. Concordemente con la D.L., si è deciso di non asportare questo strato, vista la mancanza di un livello pittorico sottostante.

La reintegrazione pittorica è stata eseguita ad acquarello con un sottotono adattato alla frammentazione del contesto; più specificamente, con una serie di punti che permettono una visione d'insieme, senza una ricostruzione mimetica della mancanza (33).

Per la verniciatura è stata impiegata una dammar in etere di petrolio, con una piccola quantità di cera d'api sbiancata, per ottenere un risultato leggermente mat.

Cornice

Sono state eseguite fermature di colore mediante colla di storione. La pulitura è stata effettuata con saliva artificiale e mucina sulla lacca ed etere di petrolio sulla meccatura (34). Le lacune di spessore sottile sono state risarcite con stucco olandese (cera d'api, colofonia e gesso) dal colore molto simile alla foglia d'argento residua (35). È stato necessario ricostruire in Araldite parti in legno mancanti (36). Per la reintegrazione pittorica sono stati utilizzati colori all'Aquazol (37).

Il restauro è stato condotto da Francesca De Vita, Parma, e Sonia Palormi, Trecasali (PR), con indicazioni di Martina Gobbi per il restauro della cornice, da maggio ad agosto 2023, sotto la supervisione della Dott. Anna Coccioli Mastroviti, della Soprintendenza SABAP per le province di Parma e Piacenza. La documentazione fotografica è di Carlo Pagani, Piacenza, e dalle restauratrici. Per il Rotary, i lavori sono stati seguiti dalla Prof. Giuseppina Zanichelli; ha collaborato allo studio la Dott. Lucia Fornari Schianchi.